

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Sonatina Andina para oboe y piano de David Díaz Loyola: Una propuesta interpretativa


Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Artes Musicales. Área de Ejecución Instrumental mención Oboe

Autor:

María Belén Pérez Hidalgo

Director:

Pablo David Encalada León

ORCID:  0009-0002-0235-4569

Cuenca, Ecuador

2024-01-10

Resumen

El presente trabajo de titulación consiste en generar una propuesta interpretativa de la *Sonatina Andina* para oboe y piano, creada en el año 2015 por el compositor ecuatoriano David Díaz Loyola. El objeto de estudio se vincula con la necesidad de crear material teórico que aporte a la interpretación musical al momento de elegir esta obra como parte del repertorio del intérprete. La propuesta interpretativa se realizó mediante: 1) La contextualización de la vida y obra del compositor; 2) Un estudio sobre los géneros ecuatorianos presentes en la composición y; 3) Un análisis musical y técnico instrumental que sirva de recurso para llegar a una acertada interpretación. Se consideran relevantes los aspectos mencionados para la futura puesta en escena de la obra.

Palabras clave: análisis musical, interpretación musical, sonatina andina, oboe, técnica instrumental

Abstract

The present work focuses on generating an interpretive proposal for *Sonatina Andina*, a work written in 2015 for oboe and piano by Ecuadorian composer David Diaz Loyola. The object of this study searches to create theoretical information for performers when selecting the piece as part of their repertoire. This interpretative proposal contains principally: 1) The contextualization of the life and work of the composer; 2) A study on the Ecuadorian genres present in the composition and; 3) A musical and instrumental technical analysis, seeking to offer an informed interpretation of the piece. The aforementioned aspects are considered relevant for the subsequent staging of the work.

Keywords: musical analysis, musical interpretation, Sonatina Andina, Oboe, instrumental technique

Índice de contenido

Resumen.....	2
Abstract.....	3
Introducción.....	11
Capítulo I: El compositor David Descartes Díaz Loyola	14
1. Biografía del compositor	14
2. Catálogo de obras.....	17
3. Estilo compositivo	22
Capítulo II: Géneros musicales en el Ecuador y la interpretación musical	24
1. Géneros Musicales en Ecuador	24
1.1 Sanjuanito.....	25
1.2 Fox Incaico	28
1.3 Pasillo	29
2. La interpretación musical.....	32
3. El análisis musical como recurso para la interpretación	35
Capítulo III: Análisis musical y propuesta interpretativa de la <i>Sonatina Andina</i>	38
1. Herramientas Analíticas para el acercamiento a la obra	38
2. <i>Sonatina Andina</i> para oboe y piano	40
3. Análisis Musical	41
4. Propuesta interpretativa.....	72
Conclusiones.....	91
Recomendaciones	93
Referencias	95

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1	Orquesta de Cámara “Ciudad de Ambato” en sus inicios.....	15
Ilustración 2	Ritmo de sanjuanito.....	26
Ilustración 3	Variaciones del ritmo sanjuanito.....	27
Ilustración 4	Ritmo Sanjuanito en el primer movimiento de la <i>Sonatina Andina</i>	27
Ilustración 5	Ritmo del fox incaico.....	28
Ilustración 6	Ritmo del fox incaico en el segundo movimiento de la <i>Sonatina Andina</i>	29
Ilustración 7	Ritmo de pasillo.....	30
Ilustración 8	Fórmulas rítmicas con que se acompaña el pasillo.....	30
Ilustración 9	Fórmulas rítmicas con que se acompaña el pasillo.....	31
Ilustración 10	Variación del ritmo pasillo utilizada en el movimiento.....	31
Ilustración 11	Cuadro resumen del Análisis de las Formas Simples.....	38
Ilustración 12	Análisis de parámetros fraseológicos.....	39
Ilustración 13	Cuadro resumen del análisis armónico.....	40
Ilustración 14	Tema Principal.....	42
Ilustración 15	Tema secundario.....	43
Ilustración 16	Sección B.....	44
Ilustración 17	Introducción.....	45
Ilustración 18	Tema principal.....	46
Ilustración 19	Frase a1´.....	46
Ilustración 20	Sección B: Introducción.....	47
Ilustración 21	Frase b1.....	48
Ilustración 22	Frase b2.....	48
Ilustración 23	Introducción.....	50
Ilustración 24	Tema principal.....	50
Ilustración 25	Frase a2.....	51
Ilustración 26	Puente.....	51
Ilustración 27	Frase b1.....	52
Ilustración 28	Frase b2.....	53
Ilustración 29	Tema Principal: Cadencias modales y sonoridades añadidas.....	54
Ilustración 30	Segundo Tema: Intercambio modal y pentafonía de A.....	55
Ilustración 31	Melodía pentafónica y armonía modal.....	55
Ilustración 32	Variación del período a1.....	56
Ilustración 33	Cambio del ritmo armónico.....	56
Ilustración 34	Cambios en el ritmo armónico.....	57
Ilustración 35	Intercambios modales. Cambios de coloratura.....	58

Ilustración 36 Introducción	59
Ilustración 37 Análisis armónico del Fox Incaico	60
Ilustración 38 Análisis armónico del Fox Incaico	61
Ilustración 39 Análisis armónico del Fox Incaico	62
Ilustración 40 Análisis armónico del Fox Incaico	63
Ilustración 41 Análisis armónico del Fox Incaico	64
Ilustración 42 Introducción del pasillo.....	65
Ilustración 43 Introducción. Análisis armónico	65
Ilustración 44 Análisis armónico del Pasillo	66
Ilustración 45 Análisis armónico del Pasillo	67
Ilustración 46 Sección A. Frase a1'. Pasillo	68
Ilustración 47 Sonoridad dórica	69
Ilustración 48 Puente del Pasillo.....	70
Ilustración 49 Sección B: Frase b1. Análisis armónico. Pasillo	71
Ilustración 50 Sección B: Frase b2. Análisis armónico. Pasillo	72
Ilustración 51 Características tímbricas de cada registro del oboe	73
Ilustración 52 Propuesta interpretativa Sanjuanito.....	74
Ilustración 53 Propuesta interpretativa Sanjuanito.....	75
Ilustración 54 Propuesta interpretativa Sanjuanito.....	75
Ilustración 55 Escala de A pentátona.....	76
Ilustración 56 Ejercicio para un ligado homogéneo	77
Ilustración 57 Dificultad técnica. Propuesta interpretativa del Sanjuanito	78
Ilustración 58 Ejercicio para resolver los tresillos. Propuesta Interpretativa del Sanjuanito	78
Ilustración 59 Propuesta interpretativa del Sanjuanito.....	79
Ilustración 60 Introducción presentada por el piano. Propuesta interpretativa	80
Ilustración 61 Saltos interválicos. Propuesta interpretativa	81
Ilustración 62 Ejercicio de flexibilidad.....	82
Ilustración 63 Ejercicio de control de sonido.	82
Ilustración 64 Ejercicio de dinámicas	83
Ilustración 65 Propuesta interpretativa.....	84
Ilustración 66 Propuesta interpretativa.....	85
Ilustración 67 Propuesta interpretativa. Pasillo	86
Ilustración 68 Saltos interválicos. Propuesta interpretativa. Pasillo.....	87
Ilustración 69 Notas picadas.....	87
Ilustración 70 Método Singer para estudio de articulaciones. Propuesta interpretativa. Pasillo.....	88

Ilustración 71 Pasaje escalíptico. Propuesta interpretativa. Pasillo	89
Ilustración 72 Método Salviani. Escalas progresivas	89
Ilustración 73 Sección final. Propuesta interpretativa. Pasillo	90

Índice de tablas

Tabla 1 Obras para Oboe del compositor David Díaz Loyola	12
Tabla 2 Repertorio para instrumento solista	17
Tabla 3 Obras para instrumentos solistas estrenadas	18
Tabla 4 Repertorio para formato camerístico	20
Tabla 5 Repertorio sinfónico	20
Tabla 6 Repertorio pedagógico	20
Tabla 7 Repertorio vocal	21
Tabla 8 Repertorio para oboe como instrumento solista	22
Tabla 9 Tres Sonatinas compuestas por David Díaz Loyola	40
Tabla 10 Terminología usada para el primer movimiento Sanjuanito	41
Tabla 11 Análisis formal y fraseológico Sanjuanito	44
Tabla 12 Análisis formal y fraseológico. Fox incaico	49
Tabla 13 Análisis formal y fraseológico. Pasillo	53

Dedicatoria

Para la persona que me ha motivado en cada instante a cumplir mis sueños, el ser más importante de mi vida quien me heredó su amor por la música: mi padre.

Agradecimiento

Agradezco infinitamente a Dios por ser mi guía en la vida, a mi familia por ser mi constante motivación para superarme y por brindarme siempre el apoyo necesario para no rendirme.

Quiero expresar un agradecimiento especial a mis maestros y maestras, quienes a lo largo de estos años han compartido sus conocimientos y han contribuido a mi formación tanto como profesional y como ser humano. En especial, deseo agradecer a la maestra Carolina Gallegos y a mi tutor en esta investigación, el Doctor David Encalada León.

Introducción

Dentro del repertorio musical ecuatoriano, existen obras destinadas a instrumentos solistas. Sin embargo, es notable la escasez de investigaciones significativas que ofrezcan una aproximación a su estética musical, contexto e ideología del compositor, así como la falta de interpretaciones disponibles. En la actualidad, las propuestas interpretativas que destacan al oboe como instrumento solista en obras ecuatorianas son sumamente limitadas; por lo tanto, resulta relevante la creación de esta información, que servirá como guía de referencia para futuras interpretaciones musicales.

La presente investigación se centra en la obra del compositor ecuatoriano David Díaz Loyola, con el propósito de enriquecer su labor artística a través de la interpretación musical y de dar a conocer su trabajo compositivo. Dado que no se dispone de un marco teórico previamente elaborado específico para la obra *Sonatina Andina*, esta propuesta logra al mismo tiempo, un acercamiento al contexto de la obra, abriendo la posibilidad de que se puedan realizar más interpretaciones basadas en este trabajo como referencia.

En este contexto, la visión interpretativa por desarrollar, propondrá una manera de preparar e interpretar la obra, utilizando como recursos esenciales el análisis musical, técnico, instrumental y creativo, con el objetivo de generar conceptos y fundamentos que sirvan como punto de partida para su interpretación. Es relevante destacar que también se aspira a promover un acercamiento a la música ecuatoriana en la que el oboe desempeñe un papel central como instrumento solista, desde la perspectiva técnica de un intérprete oboísta.

En cuanto al compositor David Díaz Loyola, el mismo ha incorporado en varias de sus obras géneros musicales ecuatorianos, demostrando un marcado nacionalismo como componente clave en su estilo de composición. En el caso de la obra objeto de investigación, los movimientos están compuestos por un sanjuanito, seguido de un fox incaico y, finalmente, un pasillo. Es relevante mencionar que la *Sonatina Andina* forma parte del repertorio de instrumentos solistas del compositor, quien hasta la fecha ha compuesto tres obras para oboe.

Tabla 1 Obras para Oboe del compositor David Díaz Loyola

Nombre de la obra	Formato instrumental	Año
<i>Fantasia en Fa menor</i>	Oboe y orquesta	2010
<i>Sonatina Andina</i>	Oboe y piano	2015
<i>Divertimento N°1</i>	Oboe y orquesta	2017

A lo largo de este estudio, se pretende lograr una comprensión más profunda del punto de vista del compositor en relación con los motivos que lo llevaron a crear la *Sonatina Andina* y el significado que esta obra tiene en su vida; esta comprensión se busca con la finalidad de desarrollar recursos expresivos que enriquezcan la interpretación de la obra. El enfoque utilizado se basa en un paradigma cualitativo, ya que la propuesta interpretativa se ha construirá a partir del lenguaje musical, considerando el criterio y la ejecución que se le pueda dar; aspectos como juicios de valor, experiencias previas, emociones y recursos técnicos-instrumentales juegan un papel fundamental en la creación de esta propuesta.

La metodología cualitativa tiene como objetivo explorar en profundidad las motivaciones, aspiraciones y significados que subyacen en las acciones de actores individuales, con el fin de comprender sus experiencias humanas (López-Cano & San Cristóbal, 2014).

La investigación se desarrolla también utilizando un enfoque inductivo y diversas técnicas de recopilación de datos, que incluyen el análisis musical, producciones audiovisuales, entrevistas y la comunicación directa con el compositor. En el primer capítulo, se recopila información sobre el compositor, incluyendo sus datos biográficos, procesos compositivos, libros publicados, trayectoria y labor artística; además, se presenta un catálogo de su trabajo compositivo, que abarca aproximadamente noventa obras de diversos formatos. El capítulo concluye con detalles relevantes sobre la *Sonatina Andina*, como su proceso de creación, lugar y fecha de estreno, músicos que la interpretaron y el significado de esta obra en la vida del autor.

El segundo capítulo proporciona una contextualización histórica de los géneros musicales ecuatorianos presentes en la *Sonatina Andina* y se explora un marco teórico en relación con la interpretación musical, abordando conceptos fundamentales que contribuyen a definir el criterio interpretativo. Asimismo, se introducen conceptos relacionados con el análisis musical y su influencia en el proceso de interpretación.

El tercer capítulo se enfoca en la propuesta interpretativa de la obra y describe la metodología a emplear para el análisis musical, basándose en la propuesta metodológica de Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal (2004). Además, se detalla un estudio de la técnica instrumental utilizada por la intérprete en la ejecución de la obra, basado en la metodología propuesta por el oboísta Juan Mari Ruiz (2017); este estudio se centra en aspectos como la respiración interpretativa, la extensión del registro, la digitación, la calidad del sonido, la articulación, el fraseo, la dinámica y la afinación.

Finalmente, en las conclusiones y recomendaciones se presentan los hallazgos obtenidos en la investigación, con el objetivo de preparar la puesta en escena de la obra.

Capítulo I

El compositor David Descartes Díaz Loyola

Como resultado de años en su proceso formativo musical, en específico en el campo de lo compositivo, Díaz Loyola ha llegado a crear obras para varios formatos explorando diversos géneros musicales. Para desarrollar su sonoridad ha implementado su 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.

Existe un fuerte nacionalismo en el pensamiento contemporáneo del compositor en vista de que en la *Sonatina Andina* se encuentran ritmos ecuatorianos. La biografía y el catálogo de obras ofrecen una visión completa de la forma en que Díaz Loyola ha desarrollado su estilo compositivo a lo largo de los años.

Esta combinación de eclecticismo y nacionalismo en su enfoque compositivo refleja la pasión y dedicación de David Díaz Loyola hacia su arte, y le ha permitido establecerse como un gran exponente de la música en Ecuador.

1. Biografía del compositor

David Descartes Díaz Loyola, nacido el primero de mayo de 1974 en la ciudad de Quito, se considera totalmente ambateño debido a su infancia y residencia actual en Ambato. Desde sus primeros años, se sumergió en el mundo de la música gracias a sus padres, los músicos pianistas José Amable Díaz y María Teresa Loyola, quienes lo guiaron en sus estudios de lectura musical y piano.

Continuando su formación musical, obtuvo el título de Bachiller en Arte con especialidad en piano en el Conservatorio de Música “La Merced” de Ambato en 1995. Luego, en 2003, obtuvo la Licenciatura en Ciencias de la Educación con mención en Educación Musical de la “Universidad Estatal de Bolívar”. En 2011, completó la Licenciatura en Ciencias de la Educación con mención en Instrumentista-Pedagogo en piano en la “Universidad Técnica de Manabí”. Además, el compositor logró la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical otorgada por la “Universidad de Cuenca” en el año 2015.

En 1994, participó en la creación de la Orquesta de Cámara "Ciudad de Ambato", donde desempeña un papel activo como pianista y contribuye con varias de sus composiciones, junto a otros talentosos músicos fundadores como Mauricio Jiménez (director/violinista), Byron Obando (violinista), Luis Sumbana (violista) y Fredy Paredes (violista). Esta iniciativa ha sido un gran impulso para fomentar el arte y la cultura en la ciudad.

Ilustración 1 Orquesta de Cámara "Ciudad de Ambato" en sus inicios.



Fuente: Fotografía archivo del compositor David Descartes Díaz Loyola.

David Díaz Loyola ha dejado una huella significativa en la escena musical, demostrando su dedicación y pasión por la música a lo largo de su trayectoria. Su compromiso con la interpretación, la composición y la enseñanza ha enriquecido el panorama musical de Ambato y ha dejado un legado inestimable en el campo de la música.

Desde sus primeros años como maestro de música en el Liceo "Eugenia Mera", Díaz Loyola demostró su habilidad para conectar con sus estudiantes a través de la composición. A la edad de 18 años, comenzó a escribir sus primeras obras, que consistían en pequeñas canciones dedicadas a sus estudiantes y maestras de la institución. Fue en este momento que descubrió su segunda pasión, la composición, y su capacidad para transmitir emociones y contar historias a través de la música. Esta experiencia temprana en la enseñanza y composición sentó las bases para su futuro desarrollo como músico.

Su dedicación y talento se vieron reflejados en su ingreso como docente de piano y materias teóricas en el Conservatorio Superior de Música "La Merced" en Ambato en el año 1999. Además, su designación como director de la Orquesta Sinfónica de Estudio de la misma institución en los períodos 2005-2006 y 2010-2014 fue un testimonio de su habilidad y liderazgo en el ámbito musical.

Durante este tiempo, Díaz Loyola no solo se destacó como docente y director, sino también como compositor prolífico. Su ardua labor de investigación sobre las características de los diferentes instrumentos de la orquesta le permitió crear obras innovadoras y emocionantes. Sus composiciones incluyeron piezas para instrumentos solistas con acompañamiento de orquesta sinfónica, que fueron estrenadas por talentosos estudiantes y músicos destacados de la ciudad.

Entre sus obras más destacadas se encuentran *Introducción y Yumbo* para violín, *Fantasía en Fm* para oboe, *Fantasía en Lam* para flauta, *Fantasía en Cm* para clarinete, *Bolívar y Manuelita Sáenz* para piano, *Azul* para soprano, *Diablo Huma* para violín, *Amada* para tenor y *Canticum Mare* para guitarra, entre otras. Además, compuso su primera suite titulada *Suite Ecuatoriana*, que consta de cinco movimientos, cada uno con su propia personalidad y estilo: "*Teligotebi Pakarina*", "*Tushuk*", "*Rayis*", "*Rimarishcada*" y "*Tukury Tushuy*" (Díaz, 2015). Es importante destacar que la mayoría de estas obras cuentan con registros audiovisuales realizados con recursos propios del compositor, lo que permite su preservación y difusión.

El desarrollo alcanzado en la Orquesta Sinfónica de Estudio Mercedaria fue notable y marcó un hito en la carrera de David Díaz Loyola. El compositor enfatiza que "el proceso experimental siempre ha sido su fiel compañero al realizar sus composiciones" (Díaz, 2022). Se vio en la necesidad de explorar diferentes sonoridades, ritmos, armonías y mezclar tonalidades y estructuras hasta definir su estilo compositivo como ecléctico.

Dentro del catálogo del compositor se encuentran obras de diversas corrientes, como tonales, modales, multitonales, minimalistas, nacionalistas, neoclásicas y otras con repertorio pedagógico. Díaz Loyola no busca encasillarse en un solo estilo musical, sino expandir sus posibilidades. En su trayectoria como compositor, tuvo la oportunidad de recibir cursos de composición con Mesías Maiguashca, quien lo alentó a adentrarse en el mundo de la atonalidad (Díaz, 2022).

El compositor ha publicado varios libros, entre ellos *Obras Musicales* en el año 2011, *Obras Musicales II* en el año 2016, *Obras Vocales* en el año 2017 y *Obras Musicales III* en el año 2020. Es importante destacar que en 2015, Díaz Loyola sufrió un grave accidente cerebrovascular del que se pensaba que no sobreviviría o que al menos no podría volver a tocar el piano ni a componer. Sin embargo, el compositor menciona que fue gracias a la música que logró sobreponerse y superar la depresión que acompañaba su difícil situación. Después de este lamentable incidente, publicó su segundo y tercer libro, los cuales, según sus palabras, podrían considerarse como "pruebas de supervivencia". El primero se refiere a sobrevivir a una enfermedad y luchar ante todas las adversidades para seguir su pasión por la música, mientras que el segundo aborda la experiencia de sobrevivir sin la presencia física de un ser amado, ya que la madre del compositor había fallecido. En relación a esto, Díaz Loyola menciona que "las razones para continuar no están en nuestro futuro, quizás están en los recónditos de la infancia" (Díaz, 2022).

En el año 2016, David Díaz Loyola emprendió un importante proyecto junto a otros exdocentes del Conservatorio "La Merced": la fundación del "Colegio de Artes Bolívar", cuya sede se

encuentra en el corazón de la ciudad de Ambato. Esta institución se ha posicionado como una de las más destacadas en la localidad, brindando una educación musical de calidad y de manera gratuita. En la actualidad, el maestro Díaz desempeña la labor de docente de piano y teoría musical en esta prestigiosa institución.

Díaz Loyola ha ganado concursos de composición, entre ellos: "Lleva tu música a Brasil" con la "Orquesta Joven del Ecuador" (Quito) en 2017. Además, en el mismo año, obtuvo el tercer lugar en el concurso de composición de música cuencana "José Castellví Queralt" organizado por la "Orquesta Sinfónica de Cuenca", donde su obra "¡A Cuenca!" fue interpretada por dicha orquesta.

2. Catálogo de obras

El catálogo de obras del compositor David Díaz Loyola ha sido elaborado con el objetivo de difundir su producción musical hasta la fecha actual. A continuación, se presenta una clasificación de las obras en diferentes repertorios: Instrumento solista, cameral, sinfónico, pedagógico, vocal y repertorio para oboe. Esta organización permite una mejor comprensión y acceso a las composiciones del compositor, abarcando una amplia variedad de géneros y formatos musicales.

Tabla 2 Repertorio para instrumento solista

Op.	Nro.	Título	Género o Forma Musical	Formato
1	01	<i>Bolívar</i>	Polonesa	Piano solo
1	02	<i>Manuelita Sáenz</i>	Rondo /Programática	Piano solo
2	01	<i>Pasillo en Bm</i>	Pasillo	Violín y piano
3	01	<i>Más allá de las montañas</i>	Yaraví	Violonchelo y piano
3	02	<i>Krisdevals</i>	Canción	Violonchelo y piano
4	01	<i>Sonatina Andina</i>	Sonatina	Oboe y piano
5	01	<i>Ecuadorianías</i>	Suite pequeña	Trompeta y piano
5	02	<i>Anémona 1.0</i>	Canción	Trombón y piano
12	01	<i>Estudio en CM</i>	Estudio	Piano solo
12	02	<i>Estudio en Cm</i>	Estudio	Piano solo
13	01	<i>Fantasia Orquídea Azul</i>	Fantasia	Piano solo
15	01	<i>Recuerdos</i>	Pasillo	Violín solo y orquesta
16	01	<i>San Juanito</i>	San Juanito	Piano solo
16	02	<i>Yumbo</i>	Yumbo	Piano solo
21	01	<i>Fantasia en Fm</i>	Fantasia	Oboe y orquesta

25	01	<i>Sonatina Oriental</i>	Sonatina	Flauta y piano
25	02	<i>Sonatina Litoral</i>	Sonatina	Clarinete y piano
26	01	<i>Anémona 1.0</i>	Piezas musicales	Trombón y piano
26	02	<i>Anémona 2.0</i>	Piezas musicales	Trombón y piano
26	03	<i>Anémona 3.0</i>	Piezas musicales	Trombón y piano
24	06	<i>Pasillo en Dm</i>	Pasillo	Piano solo
33	02	<i>Estudio Nro.3</i>	Estudio	Piano solo
34	01	<i>Pasillo en EbM, Nro.7</i>	Pasillo	Piano solo
34	02	<i>Pasillo en Ebm, Nro.8</i>	Pasillo	Piano solo
34	03	<i>Pasillo en EM, Nro.9</i>	Pasillo	Piano solo
34	04	<i>Pasillo en EM, Nro.10</i>	Pasillo	Piano solo
36	01	<i>Sisanina</i>	Sanjuanito	Piano solo
36	02	<i>Urkunina</i>	Yumbo	Piano solo
37	01	<i>Fenix I</i>	Forma ternaria	Piano solo

Dentro del catálogo de obras para instrumentos solistas del compositor David Díaz Loyola, se han realizado estrenos de las siguientes obras:

Tabla 3 Obras para instrumentos solistas estrenadas

Título	Intérprete	Lugar de estreno	Ciudad/ País	Datos relevantes
<i>Introducción y Yumbo</i>	Vanessa Barrera	Conservatorio “La Merced” Shenandoah University	Ambato Estados Unidos	Orquesta Sinfónica de Estudio Pianista: Hidemi Minagawa
<i>Introducción y Yumbo</i>	Santiago Zumbana	Salón de la Ciudad	Ambato	Orquesta Sinfónica <i>Lopus Corax</i>
<i>Introducción y Yumbo</i>	Xavier Mora Sánchez	Teatro “Pumapungo”	Cuenca	Orquesta Sinfónica de Cuenca
<i>Sonatina Andina</i>	María Belén Pérez	Museo “Edmundo Martínez Mera” Catedral Vieja	Ambato Cuenca	Pianistas: David Díaz Loyola/ Darío Bueno
<i>Fantasia en Fm</i>	María Belén Pérez	Conservatorio “La Merced”	Ambato	Orquesta Sinfónica de Estudio
<i>Divertimento “El Tiempo”</i>	María Belén Pérez	Teatro “Lalama”	Ambato	Orquesta de Estudio del Colegio de Artes Bolívar

<i>Bolívar</i>	David Díaz Loyola	Conservatorio “La Merced”	Ambato	Orquesta Sinfónica de Estudio
<i>Bolívar</i>	David Manzaba	Conservatorio “La Merced”	Ambato	Orquesta Sinfónica de Estudio
<i>Manuelita Sáenz</i>	David Díaz Loyola	Conservatorio “La Merced”	Ambato	Orquesta Sinfónica de Estudio
<i>Canticum Mare</i>	Carlos Ruiz	Conservatorio “La Merced”	Ambato	Orquesta Sinfónica de Estudio
<i>Sonatina Oriental</i>	Diana Espinoza	Salón de la ciudad Museo de Arte Moderno	Ambato Cuenca	Pianistas: David Díaz Loyola Fermín Salaberrí
<i>Sonatina Litoral</i>	Diana Gallegos	Casa de la Música Salón de la ciudad	Quito Ambato	Pianista: Chinatsu Maeda
<i>Sonatina Litoral</i>	Paulo Morocho	Knoxville Tennessee	Estados Unidos	Pianista: Ekaterina. Tangarova
<i>Diablo Huma</i>	Santiago Zumbana	Conservatorio “La Merced”	Ambato	Orquesta Sinfónica de Estudio
<i>Pasillo en Bm</i>	Santiago Zumbana – Diego Barrionuevo	Salón de la Ciudad	Ambato	Violín y viola solista
<i>Recuerdos</i>	Mauricio Fernando Jiménez	Centro Cultural “Eugenia Mera”	Ambato	Orquesta de Cámara Ciudad de Ambato
<i>“Elegía” a un músico caído</i>	Patricio Böttcher	Argentina	Argentina	Pianista: Isaac Cevallos
<i>Fantasia en Do Menor</i>	Jorge Luis Rodríguez	Conservatorio “La Merced”	Ambato	Orquesta Sinfónica de Estudio
<i>Leyenda</i>	Azalia Veintimilla	Teatro “Lalama”	Ambato	Orquesta de Estudio del “Colegio de Artes Bolívar”
<i>Más allá de las montañas</i>	Andrea Abril	Salón de la ciudad	Ambato	Pianista: David Díaz Loyola
<i>Más allá de las montañas</i>	Adriana Fernández	Fundación Zaldumbide Rosales	Quito	Festival Quito Cellos Pianista: Daniel Brito

Tabla 4 Repertorio para formato camerístico

Op.	Nro.	Título	Género o Forma Musical	Formato
06	01	<i>Aqua</i>	Fantasia	Orquesta de cámara
06	02	<i>Centaurus</i>	Suite	Quinteto de brass
17	01	<i>Pasillo en Cm</i>	Pasillo	Quinteto de cuerdas
17	02	<i>Albazo</i>	Albazo	Quinteto de Cuerdas
18	03	<i>S 1.4</i>	Construcción politonal	Cuarteto de Cuerdas
29	01	<i>Wolf 359</i>	Suite	Cuarteto de Vientos Madera
39	02	<i>Ecuadorianías No.2</i>	Suite	Flauta, Clarinete y Quinteto de Cuerdas
40		<i>Recuerdos Ecuatorianos</i>	Introducción y albazo	Quena (Flauta), Violín y Violonchelo

Tabla 5 Repertorio Sinfónico

Op.	Nro.	Título	Género Musical	Formato
19	01	<i>Suite Sinfónica Ecuatoriana Nro.1</i>	Suite	Orquesta Sinfónica y Coro Polifónico
19	02	<i>Interludio Los Hijos del Volcán</i>	Interludio	Orquesta Sinfónica
23	02	<i>Preludio Sinfónico CRY</i>	Preludio	Orquesta Sinfónica
35	01	<i>1994</i>	Canción	Orquesta Sinfónica

Tabla 6 Repertorio Pedagógico

Op.	N.º	Título	Género Musical	Formato
8	01	<i>El Mundo de los niños</i>	Canción	Voz y Piano
8	02	<i>Juntos hasta el fin</i>	Canción	Voz y Piano
8	03	<i>Shalala</i>	Canción	Voz y Piano
9	01	<i>Amiga</i>	Canción	Voz y Piano
9	02	<i>Hasta siempre y por siempre</i>	Canción	Voz y Piano
9	03	<i>Donde tu estés</i>	Canción	Voz y Piano
10	01	<i>Eternidad</i>	Canción	Voz y Piano
10	02	<i>Mi Imaginación</i>	Canción	Voz y Piano
27	01	<i>Divertimento Nro. 1 "El tiempo"</i>	Divertimento	Orquesta Pedagógica
27	02	<i>Divertimento Nro. 2 "La alegría"</i>	Divertimento	Orquesta Pedagógica
27	03	<i>Divertimento Nro. 3 "El valor"</i>	Divertimento	Orquesta Pedagógica

31	01	<i>Vals en A</i>	Vals	Orquesta Pedagógica
31	02	<i>La Ronda de los Flautistas</i>	Rondó	Orquesta Pedagógica
35	02	<i>Leyenda</i>	Pieza musical	Orquesta Pedagógica

Tabla 7 Repertorio Vocal

OP.	N.º	Título	Género Musical	Letra	Formato
11	01	<i>Amada</i>	Canción	David Díaz Loyola	Tenor y Orquesta Sinfónica
11	02	<i>Hilo</i>	Canción	David Díaz Loyola	para Soprano, Tenor y Orquesta Sinfónica
14	01	<i>Viento</i>	Canción	David Díaz Loyola	Soprano y Piano
20	01	<i>Azul</i>	Canción	David Díaz Loyola	Soprano y Orquesta Sinfónica
23	01	<i>Salmus</i>	Canción	David Díaz Loyola	Coro SATB
28	01	<i>¡A Cuenca!</i>	Canción	David Díaz Loyola	Tenor y Orquesta Sinfónica
37	02	<i>Cuadros Sonoros sobre un poema.</i>		Sonia Manzano	Quinteto de Cuerdas y Voz
33	01	<i>Marcha al Colegio de Artes Bolívar</i>	Marcha	David Díaz Loyola	Voz y piano

Dentro del catálogo de obras del compositor David Díaz Loyola, se destacan dos obras escritas para oboe como instrumento solista: *Fantasía en Fm* para oboe y orquesta y *Sonatina Andina* para oboe y piano. Siendo esta última relevante en el contexto de la presente tesis.

Además, se encuentra la obra titulada *Divertimento El Tiempo*, la cual ha sido catalogada dentro del repertorio pedagógico. Esta obra, por su naturaleza y características, está diseñada para ser utilizada como material educativo y de aprendizaje en el ámbito de la enseñanza musical.

Estas obras representan una parte significativa del catálogo del compositor, y su inclusión en repertorios específicos como el solista y el pedagógico demuestra la versatilidad y la diversidad de su producción musical.

Tabla 8 Repertorio para oboe como instrumento solista

Obra	Op. y Nro.	Formato	Datos relevantes
<i>Fantasia en Fm</i>	Op.1 N°21	Oboe y orquesta	Fecha de estreno: 21 de junio de 2013 Lugar: Iglesia "Medalla Milagrosa" Ciudad: Ambato Solista: María Belén Pérez junto a la Orquesta Sinfónica de Estudio
<i>Sonatina Andina</i>	Op.1 N°4	Oboe y piano	Fecha de estreno: 29 de octubre de 2015 Lugar: Museo "Edmundo Martínez Mera" Ciudad: Ambato Intérpretes: María Pérez oboe y David Díaz Loyola piano
<i>Divertimento "El Tiempo"</i>	Op.1 N°27	Oboe y orquesta	Fecha de estreno: 2017 Lugar: Teatro Lalama Ciudad: Ambato Solista: María Belén Pérez junto a la Orquesta Sinfónica de Estudio del Colegio de Artes "Bolívar" Obra pedagógica.

3. Estilo compositivo

El estilo compositivo de David Díaz Loyola se caracteriza por ser una construcción de imágenes sonoras, pensamientos e historias que han construido su vida y universo musical (Díaz, 2022). Durante sus primeros pasos como compositor, David Díaz Loyola se dedicó a crear obras en pequeños formatos siguiendo las estructuras establecidas por la música occidental. Estas composiciones surgieron como encargos de sus alumnas del Liceo "Eugenia Mera", donde ejercía como docente. A través de estas colaboraciones, pudo componer varias canciones y rondas que se adaptaron a las necesidades y habilidades de los jóvenes estudiantes, permitiéndole explorar la creación musical en un contexto pedagógico y desarrollar un enfoque creativo.

En sus inicios como compositor, su objetivo principal era buscar la melodía más hermosa, el motivo generador o la cadencia perfecta. Con el paso del tiempo, esta percepción fue transformándose y comenzó a componer lo que la vida le inspiraba, ya sea a través de armonías, ritmos o melodías. Una característica importante de su estilo es su voluntad de romper con estructuras preestablecidas, explorando nuevos recursos instrumentales, géneros musicales y formatos. Combina tonalidades y utiliza frases asimétricas para crear diversos ambientes sonoros, con el objetivo de retratar sus vivencias a través de los sonidos.

El estilo compositivo de Díaz Loyola se puede ubicar dentro de un neo-nacionalismo, según sus propias declaraciones en entrevistas y los análisis previos de sus obras. Su vida creativa se basa en objetivos personales y en satisfacer necesidades para evitar encasillarse en un solo género musical. Busca ampliar todas sus posibilidades a través de la experimentación, con el propósito de contribuir con sus obras a todas las generaciones de instrumentistas del país.

Capítulo II

Géneros musicales en el Ecuador y la interpretación musical

1. Géneros Musicales en Ecuador

La música ecuatoriana comprende una variedad de expresiones musicales que se originaron en la República del Ecuador. Esto incluye muchos estilos de música tradicional y popular que han evolucionado a lo largo de la historia en lo que ahora es el territorio de Ecuador.

Según Pablo Guerrero (2012), en Ecuador los géneros de música popular se caracterizan por su asociación con el ritmo. Esta convención se remonta al siglo XX, cuando los géneros populares estaban claramente establecidos y reconocidos con sus propias características distintivas. Aunque el ritmo es solo uno de los elementos que conforman un género musical, su importancia radica en su capacidad de diferenciar e identificar un género específico en el contexto de la música ecuatoriana. El contorno rítmico de una pieza musical es característico y permite reconocer y distinguir diferentes géneros musicales.

No obstante, el autor mencionado sugiere diferenciar estos términos y utilizarlos de manera adecuada, ya que en diversas culturas las obras musicales no se definen únicamente por el ritmo, sino por el contexto y ciertos contornos melódicos. Por ejemplo, en las canciones mágicas de los Shuar, conocidas como "*anent*"¹ y en los "arrullos" afroecuatorianos, la rítmica es libre y se encuentra supeditada a la melodía del canto, ya que son melodías solas (monodías). Incluso cuando hay acompañamiento, este varía de una pieza a otra, sin que existan características rítmicas reiterativas entre ellas (Guerrero, 2012).

Por otro lado, los géneros musicales evolucionan históricamente y se desarrollan en un contexto comunitario. Con el tiempo, los miembros de una comunidad contribuyen a la creación de peculiaridades culturales y sonoras, así como a los mecanismos necesarios para transmitirlos de generación en generación. En tiempos ancestrales, las culturas que habitaban el territorio ecuatoriano dieron origen a géneros como el costillar y el alza. En contraste, géneros más recientes como el fox incaico surgieron en los primeros años del siglo XX (Guerrero, 2012).

Siguiendo la propuesta de Guerrero, en la presente investigación se empleará el término "género" para distinguir los movimientos de la obra *Sonatina Andina*. Esta composición está

¹ Canciones mágicas de los Shuar. Hace referencia a plegarias que sirven a los miembros de la nacionalidad Shuar para comunicarse con el mundo divino.

estructurada en tres movimientos que corresponden a tres géneros musicales de la región sierra del Ecuador: 1) Sanjuanito, 2) Fox incaico y 3) Pasillo.

1.1 Sanjuanito

Según Guerrero (2004), san juan, sanjuán, sanjuanito o San Juanito hacen referencia a un baile y música de los indígenas y mestizos del Ecuador. Existen diversas teorías sobre su origen, algunas sugieren que se originó en el Ecuador prehispánico, específicamente en la zona que hoy corresponde a la provincia de Imbabura. El historiador Gabriel García Cevallos y el compositor Pedro Pablo Traversari Salazar comparten la idea de que el sanjuanito surgió en San Juan de Ilumán, en el cantón Otavalo.

Los etnomusicólogos franceses Raúl y Margarita d'Harcourt, en su obra "*La Musique des Incas et ses survivances*" (1925), sostienen que esta danza es un *waynito*. Los *waynitos*, que a menudo se ejecutan en Ecuador en honor a San Juan, toman el nombre de este santo. A esta tesis se suma la opinión del compositor Gerardo Guevara, quien afirma que el sanjuán es una adaptación del huayno de Perú y Bolivia, traído por los incas y adaptado por los pobladores nativos (Guerrero, 2004-2005).

En cuanto al origen del término "sanjuanito", Fernando Palacios relata en su artículo *Diablo Humas y Sanjuanes de Cayambe* que durante la colonia española, el sanjuanito experimentó más cambios. Respecto al origen del nombre, se considera que pudo haber sido impuesto por los colonos para conmemorar a San Juan Bautista, una celebración que se realizaba en España a finales de junio, al igual que la fiesta del Sol de Cayambe, hoy conocida como la fiesta de San Pedro (Palacios, 2012).

Según Segundo Luis Moreno (citado en Palacios, 2012), el género musical sanjuanito ha experimentado cambios en su forma, ritmo y melodía a lo largo de diferentes períodos históricos. La melodía del sanjuanito probablemente siempre fue pentáfona, ya que si los primeros pobladores de América provenían de Asia, como se cree, la escala pentáfona era común en muchos pueblos orientales, aunque generalmente en modo mayor. Fue en los Andes ecuatorianos donde adoptó el modo menor.

En cuanto a la estructura formal, el sanjuanito se desarrolló inicialmente en un solo periodo y luego adquirió la forma típica de una danza europea con dos periodos. La amplitud de la melodía también se fue expandiendo, ya que a los cinco grados de la escala pentáfona menor se añadieron gradualmente el segundo y el sexto grado, completando así la escala heptáfona occidental. Es importante destacar que los sanjuanitos interpretados en Cayambe utilizan

estos dos últimos grados como notas de paso, pero no como núcleos armónicos, manteniendo su carácter pentáfono (Palacios, 2012).

El sanjuanito es considerado una danza nacional en Ecuador, se baila y se escucha en todo el país. A diferencia del pasillo, es un género alegre y bailable que se interpreta durante las festividades de la cultura mestiza e indígena. Existen numerosas creaciones de sanjuanitos que se han popularizado a nivel nacional, como *Pobre Corazón* y *Carabuela* de Guillermo Garzón Ubidia, *Corazón Equivocado* de Jacinto Calle Coronel, *Amores hallarás* de Víctor Manuel Salgado, *Chamizas* de Víctor de Veintimilla, *Palomita cuculí* de Francisco Paredes Herrera y *Chagrita caprichosa* de Benjamín Aguilera, por citar algunas. El compositor Luis Humberto Salgado (1903-1977) contribuyó a la creación de obras de este género con su *Sanjuanito Futurista* para piano, escrita en 1944, la cual se destaca como uno de los primeros trabajos dodecafónicos en Latinoamérica.

El sanjuanito se caracteriza por su ritmo alegre y rápido, y se ejecuta utilizando instrumentos tradicionales como la guitarra, el charango, el bombo y la quena. El baile asociado al sanjuanito es también muy dinámico, con movimientos rápidos y ágiles por parte de los bailarines, quienes suelen utilizar pañuelos o sombreros como accesorios.

El sanjuanito, según la concepción de Luis Humberto Salgado, es una danza de forma binaria simple en compás de 2/4 y movimiento *allegro moderato*. Esta danza consta de una breve introducción o interludio que divide sus dos partes (A-B) y se ejecuta con *ritornellos*² (Mullo, 2009). Debido a su naturaleza definida como ritmo de danza, presenta una estructura cuadrada y simétrica, donde las frases y los períodos se repiten cada dos, cuatro u ocho compases, generalmente.

Ilustración 2 Ritmo de Sanjuanito



Nota: Transcrito de la Enciclopedia de la Música del Ecuador Tomo II.

² Es la repetición de una sección o fragmento de una obra

Ilustración 3 Variaciones del ritmo Sanjuanito



Nota: Transcrito de la Enciclopedia de la Música del Ecuador Tomo II.

La música andina es una de las más representativas de la cultura latinoamericana, y en ella se encuentra una gran variedad de géneros y ritmos que han evolucionado a lo largo del tiempo. La *Sonatina Andina* es una obra musical que busca fusionar los elementos clásicos y folklóricos en una pieza única y original.

Presenta un sanjuanito como su primer movimiento, escrito en un compás de 2/4 con un tempo *Moderato* ♩ = 90. El ritmo de sanjuanito está presente a lo largo del movimiento, tanto en su forma tradicional como en sus diferentes variaciones y es expuesto por parte del piano en la armonía, como también en la melodía por parte del oboe en varias secciones.

Ilustración 4 Ritmo Sanjuanito en el primer movimiento de la *Sonatina Andina*

Moderato ♩ = 90 Variación del ritmo Sanjuanito

The image shows a musical score for Oboe and Piano in 2/4 time. The tempo is marked *Moderato* with a quarter note equal to 90 beats per minute. The score is titled 'Variación del ritmo Sanjuanito'. The Oboe part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. Both parts are marked *mf*. Red boxes highlight the Sanjuanito rhythm in both parts. The Oboe part shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Piano part shows a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The label 'Ritmo Sanjuanito' is centered below the Piano staff.

Ritmo Sanjuanito

1.2 Fox incaico

El género musical fox incaico pertenece a la tradición popular mestiza y constituye un claro ejemplo de la influencia extranjera en la música ecuatoriana. Se ha sugerido que su nombre proviene del término norteamericano *Fox Trot* (Trote del zorro), el cual se basa en un tipo de *ragtime*³ con cierta similitud al jazz y que data de la primera década del siglo XX (Guerrero, 2001-2002).

El fox incaico tuvo sus inicios con la introducción del gramófono⁴ y la distribución discográfica de piezas musicales norteamericanas en Ecuador. Las primeras composiciones en este estilo estaban más cercanas a las danzas extranjeras del fox norteamericano. Sin embargo, a lo largo del siglo XX, estos elementos musicales se fusionaron con escalas y modalidades pentatónicas, dando lugar al fox trot incaico, que posteriormente adoptaría la denominación de fox incaico XX (Guerrero, 2001-2002).

En el contexto ecuatoriano, se produce un sincretismo musical cuando compositores locales incorporan elementos de este género norteamericano y los combinan con la escala pentafónica y aspectos propios del género Yaraví. Entre los compositores que han utilizado este nuevo género se destacan Sixto María Durán (1875-1947), Ángel Honorio Jiménez (1907-1965), Luis Humberto Salgado (1903-1977), entre otros.

Este género ha alcanzado popularidad en Ecuador a través de obras como *La bocina* del compositor Rudecindo Inga Vélez, *Collar de lágrimas* de Segundo Bautista y *Canción de los Andes* de Constantino Mendoza con letra de Carlos Alemán, por mencionar algunas. En términos de notación musical, se utiliza el compás de 2/2 o 4/4 para representar el fox incaico.

Ilustración 5 Ritmo del Fox Incaico



Nota: Transcrito de la Enciclopedia de la Música del Ecuador Tomo I.

³ Es un género musical estadounidense que se popularizó a finales del siglo XIX derivado de la marcha, caracterizado por una melodía sincopada y un ritmo acentuado en los tiempos impares.

⁴ Fue el primer sistema de grabación y reproducción de sonido que utilizó un disco plano.

El segundo movimiento de la *Sonatina Andina* corresponde a un fox incaico escrito en 4/4 con una agógica *Andante* $\text{♩}=90$. En este movimiento el ritmo es presentado solo por parte del piano mientras que el oboe realiza la melodía con un carácter solemne y muy expresivo.

Ilustración 6 Ritmo del Fox Incaico en el segundo movimiento de la *Sonatina Andina*

Ritmo de Fox Incaico

1.3 Pasillo

El pasillo es un género musical popular y académico, que tiene su origen en América Latina según la concepción de Oswaldo Rivera. Se caracteriza por estar escrito en compás de 3/4 y poseer una melodía con características propias de la música popular mestiza, a menudo enfocándose en temas sociales y experiencias amorosas. Si bien en sus inicios el pasillo también se bailaba, ha evolucionado hacia una forma más cantable. A medida que se extendió, adquirió particularidades propias de cada pueblo y fue evolucionando con aires clásicos, románticos y resonantes actitudes humanas (Rivera, 2009).

Se dice que el pasillo surgió del vals europeo en el segundo tercio del siglo XX, y su nombre se traduce como "baile de pasos cortos". A partir del pasillo de baile se desarrolló una versión cantada conocida como "pasillo canción", que perdura hasta la actualidad en nuestro país (Guerrero, 2004-2005).

Según la musicóloga Ketty Wong, el pasillo en Ecuador es considerado un emblema musical y ella define al pasillo de la siguiente manera:

“Un poema musicalizado con textos influenciados por la poesía modernista, una corriente literaria que se caracteriza por la consonancia y delicadeza de sus versos. Su ritmo ternario tiene una rítmica distintiva que se deriva del vals europeo”. (Wong, 2004, p.6).

El acompañamiento típico del pasillo se compone de una guitarra y un requinto, aunque a lo largo del siglo XX también han sido populares versiones instrumentales para piano, órgano, estudiantinas, bandas militares y orquestas sinfónicas. El pasillo es considerado el género musical ecuatoriano por excelencia y es una expresión clave de la identidad musical del país. Tiene una importancia relevante no solo en el ámbito musical, sino también en la memoria histórica de la población, ya que las serenatas, los conciertos, los medios de comunicación y todos los lugares donde se escuchaban pasillos forman parte de la historia de Ecuador.

Este género ha alcanzado popularidad en Ecuador a través de obras como: *El alma en los labios* con letra de Medardo Ángel Silva y música del compositor Francisco Paredes, *Ángel de luz* de la compositora riobambeña Benigna Dávalos, *El aguacate* del compositor César Guerrero Tamayo, *Pasional* del compositor Enrique Espín Yepes, *Pequeña ciudadana* del compositor Segundo Cueva Celi, por mencionar algunas.

En términos de notación musical, se utiliza el compás de 3/4 para representar el pasillo. En cuanto a su estructura, el pasillo sigue una forma A-B-A y presenta diversas posibilidades. La introducción, si está presente, consta de 4, 8 o 12 compases, generalmente en tonalidad menor. En la primera parte del pasillo se presenta el tema en tonalidad menor, mientras que en la segunda parte se produce una modulación a tonalidad mayor.

Ilustración 7 Ritmo de Pasillo



Nota: Transcrito de la Enciclopedia de la Música del Ecuador Tomo II.

Ilustración 8 Fórmulas rítmicas con que se acompaña el pasillo



Nota: Transcrito de la Enciclopedia de la Música del Ecuador Tomo II.

El tercer y último movimiento de la *Sonatina Andina* es un pasillo escrito en un compás de 3/4, con un tempo rápido de *Presto* $\text{♩} = 160$. En esta sección, el ritmo es introducido únicamente por el piano, utilizando varias de las fórmulas rítmicas previamente expuestas. Por otro lado, el oboe interpreta la melodía de manera ágil, utilizando arpeggios y recursos escalísticos ligeros.

Ilustración 9 Fórmulas rítmicas con que se acompaña el pasillo



Ilustración 10 Variación del ritmo pasillo utilizada en el movimiento



2. La interpretación musical

La interpretación musical es el proceso de tomar una pieza musical y convertirla en una representación artística. Esto se logra mediante la fusión de elementos como la expresión, la dinámica, el sentimiento y el estilo musical, con el fin de darle vida y significado a la obra musical. Es una forma de comunicación entre el intérprete y el oyente, ya que el intérprete puede mostrar sus sentimientos y emociones a través de la música. Esto permite que el oyente tenga una experiencia única y enriquecedora cada vez que escucha una interpretación musical.

La interpretación musical ha evolucionado significativamente desde el Renacimiento hasta la actualidad, con cambios en la forma en que los músicos abordan la notación musical y se relacionan con la música. A continuación, se presenta un resumen de algunos de los cambios más significativos en cada período:

Renacimiento y Barroco. - La interpretación musical estaba influenciada por la teoría musical y la polifonía. Los músicos tenían que interpretar la música de acuerdo a su conocimiento de la teoría musical y su propia creatividad. Los instrumentos de la época tenían una afinación diferente a la de hoy en día, lo que afectaba la forma en que se interpretaba la música.

Clasicismo. - Durante la época clásica, la interpretación musical se volvió más estandarizada. Los compositores comenzaron a escribir música con una notación más precisa y los músicos interpretaban la música tal y como estaba escrita. Los instrumentos también evolucionaron, lo que permitió una mayor precisión en la afinación y en la interpretación de la música.

Romanticismo. - Durante la época romántica, la interpretación musical se volvió más expresiva y emocional. Los músicos comenzaron a utilizar un mayor rango dinámico y a hacer uso de

técnicas de expresión como el *rubato*⁵ (ajuste del tempo para resaltar la expresividad) y la agógica (modificación del tempo para resaltar la expresividad). Los pianos evolucionaron para permitiendo una mayor variedad de dinámicas y matices.

Siglo XX.- La interpretación musical se ha vuelto cada vez más experimental. Los músicos han comenzado a explorar nuevas técnicas de interpretación, como el uso de instrumentos electrónicos y la improvisación. Los compositores también han escrito música que desafía las convenciones de la notación musical, lo que ha llevado a los músicos a tener que improvisar nuevas formas de interpretación.

La interpretación musical ha evolucionado significativamente a lo largo de los siglos, con cambios en la forma en que los músicos abordan la notación musical y se relacionan con la música. Desde la época del renacimiento hasta la actualidad, han habido cambios en la precisión de la notación, la afinación de los instrumentos, la expresividad y la experimentación.

La interpretación musical como un proceso se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos, en el cual, el instrumentista especializado descifra un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales. El origen de la interpretación musical puede remontarse a la Edad Media o al Renacimiento y no se la consideraba como una especialidad debido a que era propia del compositor (Orlandini, 2012).

Según el autor citado, con el paso del tiempo, fue necesario contar con músicos especialistas en "interpretar" la música, sin haberla compuesto. Esto se debía a que el conocimiento era tan extenso que los intérpretes abusaban de la escritura y realizaban "aportes" que causaban molestias en los compositores quienes consideraban que esto era una práctica abusiva que alteraba su música sin justificación (Orlandini, 2012).

Durante el siglo XVIII, la música se consideraba un arte "puro" que debía ser interpretada exactamente como el compositor lo había escrito, sin ninguna mejora o modificación por parte del intérprete. Por lo tanto, cualquier anotación añadida por el intérprete se percibió una intrusión en la intención original del compositor y se vio como una falta de respeto hacia su obra.

En el siglo XVIII, la música estaba destinada principalmente a ser interpretada en la corte o en la iglesia, donde la música era vista como una forma de mostrar el talento y la habilidad

⁵ Es un término musical que se utiliza para hacer referencia a la ligera aceleración o desaceleración del tempo de una pieza a discreción del solista o del director de orquesta con una finalidad expresiva.

del músico. En este contexto, se esperaba que el músico fuera capaz de interpretar la música de manera virtuosa y técnica, sin agregar ninguna interpretación personal.

En el siglo XIX, los intérpretes comenzaron paulatinamente a respetar, cada vez más, el texto musical y a realizar aportes sin tanta libertad, para no tergiversar lo que el compositor quiso expresar en su obra. Además, dice “Otro aspecto que hace del intérprete un músico necesario, es el haberse instalado además, hace ya muchos años, la necesidad colectiva de escuchar obras del pasado, en manos o en voces de intérpretes del presente” (Orlandini, 2012).

Orlandini sostiene que la interpretación musical debe ser una expresión auténtica de las emociones y la intención del compositor, combinada con una técnica sólida y una preparación adecuada. Es una forma de comunicación que va más allá de la simple ejecución de las notas escritas en la partitura. La interpretación musical es un proceso creativo que implica la elección de tempos, dinámicas, articulaciones y otros elementos interpretativos por parte del músico, y que estos elementos deben estar en consonancia con el estilo de la música y la intención del compositor.

Orlandini también sostiene que la interpretación musical debe ser fiel a la partitura y al estilo de la época en que se escribió la música, pero también debe ser capaz de transmitir la emoción y el significado de la música al oyente. Según él, la interpretación musical debe ser una expresión de la personalidad y la visión del músico, pero siempre en función de la obra musical.

Eduardo Rodríguez (2019), considera que la interpretación musical ha estado presente desde el origen de la música misma. Es a partir del tratado de Martín Agrícola, “*Musicu Instrumentalis Deudch*” de 1545, que una serie de compositores-ejecutantes han dejado establecidas indicaciones exactas acerca de cómo debe interpretarse su música de una manera muy específica. (Rodríguez, 2019)

Sin embargo, la interpretación musical no se considera exacta y única porque depende del nivel de conocimiento y la manera de concebirla de cada intérprete. Cada músico tendrá su propia versión de una determinada obra musical, pero siempre se debe tomar en cuenta lo siguiente: “La interpretación puede ser sinónimo de intentar determinar y realizar las intenciones del compositor” (Walls, 2006, p. 36).

Podemos concluir diciendo que la interpretación musical es una de las partes más importantes de la música. Además, representa la habilidad del músico para tomar una obra musical y hacerla propia a través de su interpretación. Esto no solo significa que el músico debe tener

una comprensión profunda de la obra, sino que también debe tener la habilidad de expresar la intención del compositor a través de su interpretación. Esto requiere una gran cantidad de habilidades musicales, como la comprensión de la estructura, la técnica instrumental, la dinámica y la expresión.

Además, la interpretación musical requiere una profunda conexión emocional entre el intérprete y la obra. Esto significa que el intérprete debe estar preparado para entender y transmitir las emociones del compositor a través de su interpretación. Esto no solo ayuda al intérprete a conectar con la obra, sino que también permite al oyente sentir el mensaje que el compositor está tratando de transmitir.

La interpretación musical es una habilidad que los músicos deben desarrollar a lo largo de su carrera. Esto requiere de una gran cantidad de práctica y dedicación, así como una comprensión profunda de la música en general. Esto permite a los músicos conectarse con la obra de manera profunda y transmitir su mensaje de forma clara y precisa. La interpretación musical es un arte que implica una actividad intelectual, emocional y física, la cual permite a un instrumentista ejecutar diferentes obras musicales, conjugando el conocimiento del lenguaje musical, el dominio técnico y sonoro de su instrumento con su sensibilidad y nivel de expresión.

3. El análisis musical como recurso para la interpretación

John Rink es un musicólogo británico especializado en el análisis y la interpretación musical. En su libro titulado *La interpretación musical (2006)*, aborda la relación entre el análisis musical y la interpretación, sosteniendo que el análisis es un recurso fundamental para la interpretación musical. Según Rink, el análisis musical es esencial para una interpretación musical rigurosa y significativa. El análisis puede ayudar a los músicos a comprender mejor la estructura, el estilo, la armonía y otros elementos de una obra musical. Además, el análisis puede revelar detalles de atención que pueden ser pasados por alto o malinterpretados si no se prestan suficiente. En particular, Rink destaca la importancia del análisis en la interpretación de la música del período clásico y romántico, en la que los compositores a menudo establecían patrones y relaciones estructurales que eran esenciales para la comprensión de la obra. Según Rink, la comprensión de estos patrones puede ayudar a los músicos a tomar decisiones interpretativas más informadas y precisas.

Por supuesto, Rink también reconoce que el análisis musical no es el único factor que influye en la interpretación musical, y que la interpretación también involucra elementos subjetivos y creativos que van más allá del análisis. No obstante, sostiene que el análisis es un recurso valioso que puede enriquecer y mejorar la interpretación musical.

El proceso analítico forma parte de los pasos fundamentales previos a la interpretación musical de una obra por parte del instrumentista, divide a aquella relación entre el análisis y la interpretación en dos categorías:

1. **Análisis previo a una interpretación determinada**

Se trata de un análisis minucioso o de carácter pragmático en el que se identifica cada uno de los elementos que forman la estructura general de una obra y la función que cumplen en la misma. Estos elementos pueden pertenecer a diferentes campos analíticos; el autor considera que este análisis es de carácter preceptivo con respecto a la interpretación.

2. **Análisis de la interpretación misma**

Este tipo de análisis se trabaja cuando ya se ha interpretado la obra, tratando de identificar factores que puedan mejorar sus futuras interpretaciones y así lograr un desarrollo continuo; para el autor este análisis tiene un carácter descriptivo. (Rink, 2006).

Es muy importante realizar un análisis del texto de la obra para lograr comprender aspectos relevantes de la misma como: la dirección y sentido que se debe dar a las frases de acuerdo al contexto musical, reconocer el carácter que se presenta en cada movimiento, realizar los diferentes contrastes entre los diferentes colores que se crean con la armonía, colocar respiraciones para que las frases no pierdan su sentido, etc. Mediante un análisis más profundo de cada aspecto de la obra lograremos realizar una interpretación más cercana a la idea del compositor, en la cual también tendrá lugar una investigación histórica que aporte a este proceso.

El análisis constituye sin duda, una piedra angular en el estudio de la música, debido fundamentalmente a las aportaciones que se pueden realizar desde las distintas dimensiones o perspectivas musicales: morfología, sintaxis, estructura formal, estilo y estética. Todas esas aportaciones que nos brinda el análisis de una obra musical, al ser abordada desde sus diferentes perspectivas, son las que, en definitiva, permiten al músico o aprendiz llegar a una comprensión holística de los hechos musicales que acontecen en ella (Lorenzo de Reizábal, 2004, p.6).

El análisis musical es un recurso importante en la interpretación musical, ya que permite al intérprete comprender mejor la estructura y los elementos técnicos y estilísticos de una obra musical. El análisis puede ayudar al intérprete a tomar decisiones informadas sobre la interpretación de una pieza, incluyendo la elección de tempo, dinámica, articulación y expresión.

Al analizar una obra musical, el intérprete puede identificar la estructura formal de la pieza, como su forma musical (por ejemplo, sonata, rondó, fuga, etc.), el número de secciones y sus características. También puede identificar las características armónicas de la obra, como los acordes y las progresiones armónicas, y las características melódicas, como los motivos y las frases.

Además, el análisis musical puede ayudar al intérprete a comprender el estilo de la obra y el período en el que fue escrito. Por ejemplo, el análisis puede revelar características estilísticas propias de la música barroca, clásica, romántica o contemporánea. Esta comprensión del estilo puede guiar las decisiones de interpretación del intérprete, permitiéndole adaptar su técnica y estilo de ejecución a las características de la obra.

En resumen, el análisis musical es un valioso recurso para el intérprete, ya que puede ayudar a mejorar su comprensión de la estructura y las características de una obra musical, así como su capacidad para tomar decisiones informadas sobre la interpretación de la pieza. Para lograr una correcta interpretación musical es necesario tener un conocimiento amplio de la obra por medio del análisis musical, en el cual se puede contemplar un análisis formal-estructural, interpretativo, armónico, técnico-instrumental o fraseológico; lo cual al tenerlo claramente definido nos permitirá realizar una interpretación más consciente y acertada de acuerdo a las intenciones del compositor.

Capítulo III

Análisis musical y propuesta interpretativa de la *Sonatina Andina*

Este capítulo final cuenta con el análisis musical de la obra, en el que se indican aspectos generales de cada movimiento, además de cuadros explicativos que detallan su estructura y divisiones internas. De la misma manera el capítulo consta de la propuesta interpretativa y recomendaciones en pasajes específicos que pretenden ofrecer una alternativa de interpretación de la obra.

1. Herramientas Analíticas para el acercamiento a la obra

Para la realización del análisis de la obra se emplea la propuesta metodológica de las autoras Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal, basada en los principios presentados por las autoras los cuales se centran en lo siguiente:

Análisis de estructuras formales simples

Que tiene como objetivo comprender los mecanismos compositivos que dan unidad y coherencia a una obra musical, establecer ciertos criterios de proporcionalidad y dirección musical a través del estudio de la organización de los diversos elementos que intervienen en la música (Lorenzo de Reizabal & Lorenzo de Reizabal, 2004).

Ilustración 11 Cuadro resumen del Análisis de las Formas Simples

CUADRO RESUMEN DEL ANÁLISIS DE LAS FORMAS SIMPLES

I. ESTUDIO DE LA ESTRUCTURA	
OBSERVACIÓN DE LOS PROCESOS TONALES	MODULACIONES CADENCIAS
NÚMERO DE SECCIONES	ESTRUCTURA BINARIA
	ESTRUCTURA TERNARIA
	ESTRUCTURA REEXPOSITIVA
	ESTRUCTURA MIXTA O AFÍN
CARÁCTER COMPLEMENTARIO / CONTRASTANTE	
LONGITUD DE LAS SECCIONES	SIMETRÍA
	ASIMETRÍA
ESQUEMA GENERAL	
RECONOCIMIENTO DE ELEMENTOS ESTRUCTURALES	PUENTE / NEXO O SOLDADURA
	INTRODUCCIÓN
	CODA
DEFINICIÓN DE FUNCIONES	EXPOSICIÓN TEMÁTICA
	DESARROLLO
	RECAPITULACIÓN / REEXPOSICIÓN

Nota: Tomado de Análisis Musical: Claves para entender e interpretar la música (Lorenzo de Reizábal, 2004).

Análisis fraseológico

El objetivo de este análisis es reconocer los procesos de sintaxis musical que tienen lugar en una obra, desarrollar criterios interpretativos razonados en base a los datos obtenidos del análisis y aplicarlos al momento de interpretar (Lorenzo de Reizabal & Lorenzo de Reizabal, 2004)

Ilustración 12 Análisis de parámetros fraseológicos

I. ANÁLISIS DE PARÁMETROS FRASEOLÓGICOS			
ORGANIZACIÓN INTERNA DE LA FRASE	DELIMITAR LA EXTENSIÓN DE LA FRASE		
	ESTUDIO DE LA SINTAXIS	SEMIFRASES	TIPOS RÍTMICOS DE COMIENZO Y FINAL
		PERÍODOS	
		SUBPERÍODOS	
MOTIVOS E INCISOS			
ESQUEMA GRÁFICO DE LAS DIVISIONES DE LA FRASE			
TIPOLOGÍA	SEGÚN LA ESTRUCTURA	BINARIA	SIMÉTRICA
		TERNARIA	ASIMÉTRICA
		CUATERNARIA	
	SEGÚN LOS PROCESOS CADENCIALES		CONCLUSIVA
			SUSPENSIVA
SEGÚN LA ORGANIZACIÓN RÍTMICO-MELÓDICA		AFIRMATIVA	
		NEGATIVA	
OTROS ELEMENTOS ESTRUCTURLES	INTRODUCCIÓN		
	CODA		
	SOLDADURA		
	DISEÑOS		
II. ANÁLISIS DE ASPECTOS INTERPRETATIVOS			
ESTUDIO DE PUNTOS CULMINANTES DE LA FRASE		RÍTMICO	
		MELÓDICO	
		ARMÓNICO	
ANÁLISIS DEL FRASEO		DINÁMICA / AGÓGICA	
		TEMPO	
		EXPRESIVIDAD	
		DIRECCIONALIDAD	
		OTROS	

Nota. Tomado de Análisis Musical: Claves para entender e interpretar la música (Lorenzo de Reizábal, 2004).

Análisis armónico

Tiene como objetivo conocer y reconocer los procesos cadenciales de la composición musical, para de esta forma lograr una mejor comprensión de la obra y conseguir relacionar

los procesos armónicos con el carácter interpretativo de los mismos y aplicarlos al momento de la ejecución (Lorenzo de Reizabal & Lorenzo de Reizabal, 2004).

Ilustración 13 Cuadro resumen del análisis armónico

I. ANÁLISIS DE PARÁMETROS MORFOSINTÁCTICOS				
ESTUDIO DE LOS ACORDES (CONTEXTO TONAL-MODAL)	POR TERCERAS	TIPOLOGÍA	TRÍADAS / CUATRIADAS / QUINTÍADAS CIFRADO DISPOSICIONES ABIERTAS / CERRADAS RESOLUCIONES ESCOLÁSTICAS EXCEPCIONALES	
		CADENCIAS	TIPOLOGÍA (ESQUEMA ARMÓNICO) FUNCIONES CONTEXTUALES	
		ESTABLECIMIENTO DE LA TONALIDAD PRINCIPAL		
		MODULACIONES (si las hay)	ESTABLECIMIENTO DE NUEVAS TONALIDADES	
			TIPOS	DIATÓNICA (INTROTONAL / EXTRATONAL) CROMÁTICA ENARMÓNICA
	PROGRESIONES	ESQUEMA TONAL GENERAL DE LA OBRA		
		SERIES DE SEXTAS		
		ARMÓNICAS	UNITÓNICAS MODULANTES	
	POR SEGUNDAS Y CUARTAS	SERIES DE SÉPTIMAS, NOVENAS, OTRAS		
		ESTADO FUNDAMENTAL O INVERSIONES		
DISPOSICIÓN ABIERTA / CERRADA				
ARMONÍA ACORDAL O DESDOBLADA				
ESTUDIO DE LAS DENSIDADES SONORAS				
NOTAS DE ADORNO	CONOCIMIENTO Y TIPOLOGÍA			
RITMO ARMÓNICO	GENERAL	LARGO O LENTO	CORTO O RÁPIDO	
	CAMBIOS DE RITMO ARMÓNICO	ACCELERANDO ARMÓNICO		
		RITARDANDO ARMÓNICO		
II. ANÁLISIS DE ASPECTOS INTERPRETATIVOS				
ESTUDIO RÍTMICO-ARMÓNICO Y SUS IMPLICACIONES		TEMPO		
		CARÁCTER		
		FRASEO		
		DINÁMICA		

Nota. Tomado de Análisis Musical: Claves para entender e interpretar la música (Lorenzo de Reizabal, 2004).

Cabe mencionar que el proceso de análisis no es netamente rígido, sino que será adaptado según las características de cada movimiento.

2. Sonatina Andina para oboe y piano

La *Sonatina Andina* es parte de una serie de tres sonatinas compuestas para instrumentos de viento madera con acompañamiento de piano. Se trata de una descripción del Ecuador por medio de sonoridades de acuerdo a una construcción mental del compositor (Díaz, 2022). Estas tres sonatinas son las siguientes en orden cronológico:

Tabla 9 Tres Sonatinas compuestas por David Díaz Loyola

Obra	Instrumentación	Características de la obra
<i>Sonatina Andina</i> 2015	Oboe y piano	Obra objetiva: Estructuras rítmicas y armónicas claras. Movimientos: Sanjuanito, Fox incaico y Pasillo en C.

<i>Sonatina Oriental</i> 2016	Flauta travesa y piano	Obra subjetiva: De acuerdo a la imaginación del compositor. Movimientos: Preludio (Amanecer), Danzante, Yumbo.
<i>Sonatina Litoral</i> 2017	Clarinete y piano	Obra conceptual: Hechos psicológicos, reacciones físicas de una persona al ver la muerte de cerca. Movimientos: Preludio, El Arrullo y Presto final.

La *Sonatina Andina* es una obra de carácter nacionalista que retrata el ambiente andino ecuatoriano utilizando ritmos propios de la serranía. Su estreno se dio a cabo el 29 de octubre de 2015 en el museo “Edmundo Martínez Mera” en la ciudad de Ambato, con la participación de la oboísta autora del presente trabajo de investigación María Belén Pérez y el acompañamiento pianístico del maestro David Díaz Loyola compositor de la misma. “Nace con la motivación de parte de la Dirección de Cultura Municipal para incluir repertorio inédito en los recitales, lo cual se cumplió con esta obra en particular” (Díaz, 2016).

La obra se encuentra publicada en el libro de Díaz Loyola “*Obras Musicales II*” (2016), se estructura en movimientos independientes que representan tres géneros musicales ecuatorianos: “*Sanjuanito*” de carácter alegre, escrito en sistema modal, “*Fox Incaico*” con un carácter solemne escrito en F#m y finalmente “*Pasillo*” escrito en C con un carácter vivaz y ligero.

3. Análisis Musical

3.1 Formal y fraseológico

- Primer movimiento: Sanjuanito

El primer movimiento de la *Sonatina Andina* corresponde al género musical sanjuanito con una estructura formal ABA´. Para este apartado nos centraremos en el estudio de las frases que componen el movimiento como elementos estructurales básicos del lenguaje musical.

Para el presente análisis se usarán las siguientes terminologías:

Tabla 10 Terminología usada para el primer movimiento Sanjuanito

Secciones	Forma general de la obra en partes grandes
Períodos	Unión de las frases
Frases	Idea musical completa
Semifrases	Principales divisiones de la frase

Nota. Fuente propia

Sección A (c.1-38)

Se subdivide a su vez en tres períodos denominadas a1+a2+a1´ de estructura irregular o asimétrica lo cual es propio en el estilo de composición de David Díaz. En esta sección se encuentran los dos temas principales del movimiento que al final son re-expuestos, pero en diferente orden.

Periodo a1 (c.1-10)

Se presenta la introducción del movimiento en la se expone el tema principal, consta de diez compases distribuidos en dos frases de 4 + 6, la misma aparece en tres ocasiones (c. 1-10, 28-38, 82-93) a lo largo del movimiento con algunas variaciones en el último compás. El tema principal se caracteriza por desarrollar el ritmo del Sanjuanito de una manera activa y ágil.

Ilustración 14 Tema Principal



Período a2 (c.11-28)

Expone el segundo tema del movimiento en sus ocho primeros compases y aparece en dos ocasiones a lo largo del mismo de manera idéntica (c.11-28, 64-81). Este período se estructura en dos frases distribuidas en 8+10. El segundo tema se diferencia del primero por su carácter solemne, además del cambio de registro⁶ instrumental, además que presenta un desarrollo.

Ilustración 15 Tema secundario

The musical score is presented in three systems. The first system, labeled 'Segundo tema', begins at measure 11 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The second system continues the theme, showing more complex rhythmic patterns and triplets. The third system, labeled 'Desarrollo', starts at measure 26 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a more active and rhythmic development of the theme, with a blue bracket indicating a section of the score. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Para concluir con el Período A se reexpone en la sección a1 por lo que se omite su análisis.

Sección B (c.39-63)

Esta sección se compone de tres frases con estructuras irregulares, denominadas b1, b2 y b3. Su propósito es desarrollar los motivos rítmicos previamente presentados de una forma activa y escalística, apareciendo sólo una vez. La frase b1 (c.39-46) abarca ocho compases en una distribución de 4+4. Por su parte, la frase b2 (c.47-52) consta de seis compases con una distribución en 4+4. Finalmente, la frase b3 (c.53-63) se compone de once compases distribuidos en 4+7.

⁶ Se refiere a cada una de las divisiones de la tesitura del instrumento.

Ilustración 16 Sección B



Para finalizar el movimiento se reexponen los periodos a2 y a1´ en ese orden por lo que se omite su análisis. Es importante destacar que, en el estilo compositivo de Díaz, una vez que se demostraron claramente estas estructuras, se procede a repetirlas, siguiendo una práctica común en la música popular donde existen estructuras definidas que no se pueden variar a voluntad.

Tabla 11 Análisis formal y fraseológico del movimiento Sanjuanito

Sanjuanito								
Forma	A (1-38)			B (39-63)			A´ (Reexposición) (64-93)	
Periodos	a1 (Tema principal)	a2 (Segundo tema)	a1´	b1	b2	b3	a2 (Segundo tema)	a1´ (Tema principal)
Frases	Binaria Simétrica 4+6	Binaria Asimétrica 8+10	Binaria Asimétrica 4+6	Binaria Simétrica 4+4	Binaria Asimétrica 2+4.	Binaria Asimétrica 4+7.	Binaria Simétrica 8+10.	Binaria Asimétrica 4+8
Nro. de Compases	1-10	11-28	29-38	39-46	47-52	53-63.	64-81	82-93
Compases por sección.	38			25			30	

- **Segundo movimiento: Fox Incaico**

El segundo movimiento de la Sonatina Andina es una pieza musical fascinante y desafiante para cualquier oboísta. Con su estructura AB, tonalidad en F#m y ritmo cuaternario 4/4, esta obra demuestra la riqueza y diversidad de la música andina y del Fox Incaico en particular.

Sección A (c.1-30)

La sección A de este movimiento consta de una introducción, seguida por tres frases de estructura regular. Estas tres frases, denominadas a1, a2 y a1', abarcan treinta compases en total. En esta sección se destaca el tema principal que es de carácter melódico, muy lírico, que es presentado de manera cautivadora por el oboe.

Introducción (c.1-4)

La introducción abarca los compases 1 a 4, es expuesta por el piano desempeñando un papel fundamental al establecer la base rítmica del fox incaico. Esta parte inicial adquiere especial relevancia ya que permite distinguir claramente el ritmo que caracteriza al movimiento en su cadencia inicial.

Ilustración 17 Introducción

Andante ♩ = 90

Ritmo Fox Incaico

Frase a1 (c. 5-12)

En esta frase, se presenta el tema principal del movimiento de manera sencilla y directa, en la tonalidad fundamental de F#m. La estructura de la frase es simétrica, dividida en dos semifrases de 4+4 compases cada una. Las figuraciones y el uso del registro en esta frase son simples pero efectivos para establecer el tema melódico.

Frase a2 (c. 13-20)

En esta ocasión, el tema principal se desarrolla con un registro más amplio, lo que permite al oboísta explorar las diferentes posibilidades sonoras del instrumento. Al igual que a1, la estructura de la frase es simétrica y está dividida en dos semifrases de 4+4 compases cada una.

Ilustración 18 Tema principal

Andante ♩ = 90

4

mp

11

a2

18

Frase a1' (c.21-30)

En esta parte de la obra, el tema principal se desarrolla con figuras más activas, sin perder la estructura armónica inicial. La frase a1' se divide en dos semifrases de 5+5, lo que le da una estructura fraseológica clara y bien definida.

Ilustración 19 Frase a1'

p

25

Sección B (c.31-60)

Es importante destacar que la sección B del segundo movimiento de la Sonatina Andina es una parte crucial de la pieza, ya que presenta el segundo tema del movimiento. La sección está compuesta por la introducción, seguida de dos frases denominadas b1 y b2, finalizando con la sección final.

La introducción (c.31-34) es una reexposición de la introducción presentada por el piano al inicio del movimiento, pero esta vez con una variación temática. En esta sección, el oboe toma el protagonismo y reafirma los enlaces armónicos con una melodía descendente de carácter trágico.

Ilustración 20 Sección B: Introducción

31

mf Melodía descendente

mf

Frase b1 (c.35-44)

Presenta un contraste con la sección anterior al cambiar el movimiento rítmico de la melodía a uno más escalístico, y con elaboraciones ornamentales que le confieren un carácter improvisatorio. Esta frase se divide en dos semifrases de 5+5 compases cada una.

Ilustración 21 Frase b1

Frase b2 (c.45-60)

Presenta el segundo tema del movimiento con un carácter trágico que se destaca por la tonalidad fundamental. La frase está estructurada en tres semifrases simétricas de 4+4+4 y se desarrolla con una melodía expresiva y emotiva. La sección final de cuatro compases cierra el movimiento de manera efectiva.

Ilustración 22 Frase b2

Tabla 12 Análisis formal y fraseológico. Fox incaico

Fox Incaico							
Forma General	Sección A (1-30)				Sección B (31-60)		
Frases	Introducción	a1 Tema Principal	a2	a1´	Introducción	b1	b2 Tema secundario
Tipo de frase	Binaria Simétrica	Binaria Simétrica 4+4	Binaria Simétrica 4+4	Binaria Simétrica 5+5	Binaria Simétrica	Binaria Simétrica 5+5	Binaria Simétrica 4+4+4 Sección Final
Nº de Compases	1-4	5-12	13-20	21-30	31-34	35-44	45-56/ 57-60
Compases por sección	30				30		

- **Tercer movimiento: Pasillo**

El tercer movimiento de la Sonatina Andina corresponde al género musical Pasillo y se caracteriza por su ritmo alegre y activo. El movimiento está estructurado en forma AB, con una tonalidad de C en un compás ternario de $\frac{3}{4}$.

Sección A (c.1-43)

Constituida por la introducción de diez compases y tres frases de estructura irregular denominadas a1, a1´ y a2. En esta sección se expone el tema principal del movimiento.

Introducción (c.1-10)

Es expuesta por el piano y el oboe a lo largo de diez compases distribuidos en 5+5. En los primeros cinco compases, se emplea un acompañamiento rítmico con variaciones del ritmo Pasillo, mientras que en los cinco siguientes, se realiza un acompañamiento arpegiado.

Ilustración 23 Introducción

Frase a1 (c.12-20)

Desarrolla el tema principal del movimiento de manera ágil y activa. Esta frase es asimétrica y se encuentra distribuida en dos semifrases de 4+5 compases.

Frase a1' (c.21 al 29)

Esta frase desarrolla del tema principal, utilizando el mismo motivo rítmico. Es asimétrica y se la ha distribuido en dos semifrases de 4+5 compases.

Ilustración 24 Tema principal

Frase a2 (c.30-37)

Esta frase utiliza el mismo motivo rítmico de las frases anteriores para desarrollar el tema principal. La estructura de la frase es simétrica y se encuentra dividida en dos semifrases de 4+4 compases.

Ilustración 25 Frase a2

Musical notation for Frase a2, measures 30-37. The notation is written on a single treble clef staff. Measure 30 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and an eighth note B4. Measure 31 contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 32 has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 33 consists of a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. Measure 34 begins with a quarter note A3, followed by an eighth note G3, an eighth note F3, and an eighth note E3. Measure 35 has a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. Measure 36 features a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F2. Measure 37 ends with a quarter note E2 and a quarter rest. A dynamic marking of *ff* is placed below the final measure.

Puente (c.38-43)

Es una sección destacada del movimiento, ya que presenta un cambio tanto en el ritmo melódico como armónico a lo largo de seis compases. Esta sección se utiliza como una herramienta de transición que, a través de un proceso de modulación, nos permite regresar a la tonalidad original del movimiento, generando un cambio en el ambiente musical de la obra.

Ilustración 26 Puente

Musical notation for Puente, measures 38-43. The notation is written on three staves: a treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 38 starts with a quarter note G#4, followed by a quarter note A#4, and a quarter note B4. Measure 39 has a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 40 consists of a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 41 features a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. Measure 42 has a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. Measure 43 ends with a quarter note E3 and a quarter rest.

Sección B (c.44-64)

Esta sección expone el segundo tema del movimiento, que proporciona un contraste con el tema principal. Consiste en dos frases asimétricas con un carácter más melódico y utiliza un nuevo motivo rítmico en ambas frases.

Frase b1 (c.44-54)

Se expone el segundo tema del movimiento con un carácter más melódico en la tonalidad fundamental con un nuevo motivo rítmico en las dos frases. Su estructura es asimétrica con una distribución de 7+4.

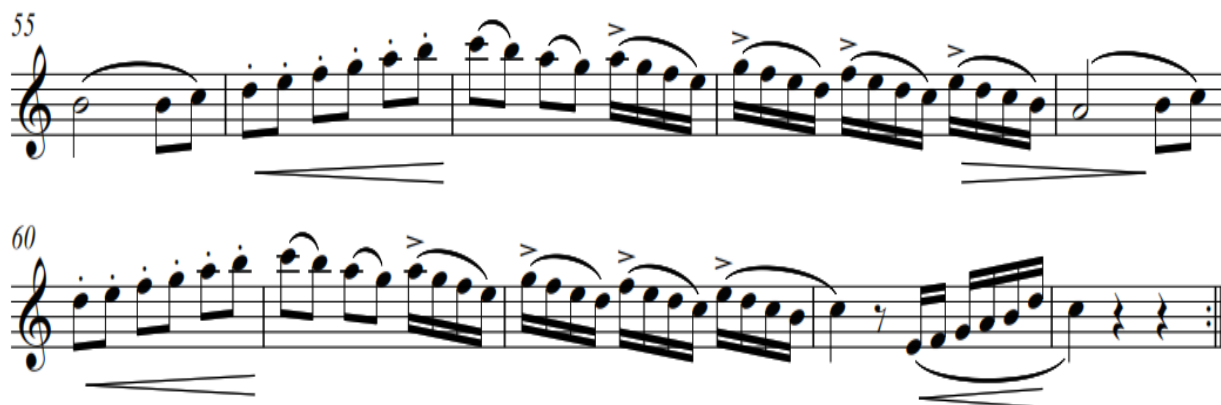
Ilustración 27 Frase b1

The musical notation for 'Frase b1' is presented in two staves. The first staff, labeled '44', contains measures 44 through 50. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some phrases beamed together. The second staff, labeled '51', contains measures 51 through 54, continuing the melodic line with similar rhythmic patterns and ending with a final note and a fermata.

Frase b2 (c.55-64)

La frase final del movimiento se expone con un carácter enérgico, utilizando una progresión de notas ascendentes para crear tensión. Esta frase se desarrolla a lo largo de diez compases y se divide en dos semifrases simétricas de 5+5. Esta sección concluye de manera satisfactoria en la tónica del movimiento, dando una sensación de cierre y finalización.

Ilustración 28 Frase b2



El movimiento cuenta con una repetición a manera de *Da capo*². En este movimiento, la repetición se realiza después de la frase final enérgica, lo que refuerza la sensación de cierre y conclusión del mismo.

Tabla 13 Análisis formal y fraseológico. Pasillo

Pasillo						
Forma General	Sección A (1-43)				Sección B (44-64)	
Frases	Introducción	a1 Tema Principal	a1'	a2	b1 Tema Secundario	b2
Tipo de frase	Simétrica	Binaria Asimétrica 4+5	Binaria Asimétrica 4+5	Binaria Simétrica 4+4 Puente	Binaria Asimétrica 7+4	Binaria Simétrica 5+5
Nº de Compases	1-10	11-20	21-29	30-37/ 38-43	44-54	55-64
Período	43				21	

3.2 Análisis Armónico

El movimiento se desarrolla en un sistema modal de A, donde predominan los modos locrio y eólico tanto en la melodía como en la armonía. Además, se puede apreciar la inclusión del modo dórico, lo cual enriquece el entorno armónico de forma transitoria. A lo largo del movimiento, los acordes se caracterizan por la presencia de segundas y cuartas añadidas, mientras que la melodía se destaca por el uso de escalas pentafónicas y modales en su estructura, generando cambios de ambiente perceptibles.

Sección A

Período a1

El modo de A locrio, aunque en un momento breve se percibe una ambigüedad con el modo eólico (c.4). El oboe introduce el tema principal, combinando pentafonías de Am con la escala de A locrio. El acompañamiento del piano incluye diversas sonoridades añadidas que el compositor utiliza de manera repetitiva, logrando crear diferentes ambientes sonoros a lo largo de la obra.

Ilustración 29 Tema Principal: Cadencias modales y sonoridades añadidas

Cadencia Locria Cadencia eólica Cadencia Locria

Amadd2 Bbadd2 Amadd2 Gsus4 Amadd2 Eb4add Gm2add Eb4add Gm2add

Período a2

Frase 1 (c.11-18)

En esta sección se destaca la introducción del segundo tema del movimiento, el cual posee un carácter diferente al anterior. En esta ocasión, las sonoridades de Bb y Eb son reemplazadas por el sistema pentáfono de A, otorgando un nuevo matiz sonoro. En el compás trece (c.13), se produce una breve transición al sistema dórico mediante un intercambio modal, lo cual constituye una característica distintiva de esta frase y solo se presenta dos veces en el movimiento.

Ilustración 30 Segundo Tema: Intercambio modal y pentafonía de A

Intercambio Modal Pentafonía de A

Frase 2 (c. 19-28)

En esta parte, se presenta una melodía que se mantiene en la pentafonía de A, con un carácter improvisatorio. Sin embargo, la armonía cambia al modo eólico de A, creando un contraste interesante entre la melodía y la armonía. Este contraste contribuye a enriquecer el entorno sonoro del movimiento.

Ilustración 31 Melodía pentafónica y armonía modal

Melodía en Pentafonía de A

Sistema de A eólico

Sistema de A eólico

Para concluir esta sección, el compositor reintroduce el período a1 con una pequeña variación en el compás 38. En la última cadencia del período, se utiliza una progresión armónica eólica que brinda un cierre adecuado a la sección.

Ilustración 32 Variación del período a1

Cadencia eólica

Am9 G9(add11), Am9

Sección B

Frase b1 (c.39-46)

En esta frase, se establece la armonía en el sexto grado (F6) del sistema de A eólico, utilizando notas blancas ligadas como un pedal armónico. Aquí, se produce un cambio considerable en el ritmo armónico por primera vez, que se mantiene durante tres compases, alternando luego entre notas blancas y negras antes de finalizar en corcheas que retoman el ritmo característico del sanjuanito. La melodía de esta sección utiliza la escala pentáfona de A.

Ilustración 33 Cambio del ritmo armónico

Pedal armónico

F6

Am

Cambio del ritmo armónico

F7

Frase b2 (c.47-52)

La siguiente frase, continúa en el tercer grado del modo eólico de A (Cadd4). En este fragmento, la armonía continúa mostrando variaciones en el ritmo armónico a través de diversas progresiones que pertenecen al mismo modo. Es interesante notar cómo estas variaciones en la armonía brindan una sensación de movimiento y evolución dentro de la sección. Además, el oboe puede aprovechar estos cambios armónicos para resaltar ciertos pasajes escalísticos, agregando expresividad a la interpretación.

Ilustración 34 Cambios en el ritmo armónico

47

Cambio del ritmo armónico

Cadd4 Aadd4 Cadd4 Aadd4 Cadd4 Em4add Cadd4 Aadd4

47

Frase b3 (c.53-63)

En la última frase de la sección B, el compositor vuelve al modo de A locrio, retomando la sonoridad característica utilizada previamente en la sección A. En esta ocasión, el compositor continúa su técnica de emplear sonoridades añadidas e intercambios modales (c.55), lo que crea cambios de coloratura y aporta variedad al entorno armónico.

Ilustración 35 Intercambios modales. Cambios de coloratura.

Intercambio Modal

Sistema Locrio

Am Gm Am Gm G° Gm Am B C Cm Gm Cm Gm

Bb Am Bb Am Am7 Aadd2

Para finalizar esta sección, el compositor retoma los períodos a2 de manera exacta y a1 con una pequeña variación de dos compases adicionales, creando así un efecto de eco. Esta técnica se utiliza para resaltar y reafirmar las estructuras formales establecidas anteriormente. Es importante destacar que en el estilo compositivo de Díaz, una vez que se demostraron claramente estas estructuras, se procede a repetirlas, siguiendo una práctica común en la música popular donde existen estructuras definidas que no se pueden variar a voluntad. De esta manera, se cierra el período B con una reafirmación del uso de la pentafonía y el modo locrio como elementos importantes en el desarrollo del movimiento.

- **Segundo Movimiento: Fox Incaico**

Este movimiento se desarrolla en un sistema tonal funcional, con un enfoque en la alternancia de los sistemas menores naturales y melódicos dentro de la tonalidad de F#m.

Sección A

Introducción (c.1-4)

La obra comienza con una breve introducción interpretada por el piano durante cuatro compases. Inicia en el cuarto grado mayor de la escala de F#m melódica, presentando de manera cadencial la tonalidad del movimiento en F#m. Desde el inicio de este movimiento,

se puede apreciar el uso característico de acordes con sonoridades añadidas, una técnica preferida por el compositor para crear texturas y colores armónicos distintivos.

Ilustración 36 Introducción

Andante ♩ = 90

Oboe

Piano

mf *mp* *p*

Sonoridades añadidas

Sonoridades añadidas

Semicadencia

Badd4 F#m C#m C# F#madd4 C#7 F#m add4 C#7 F#madd4

Sistema menor melódico | Sistema menor natural

Frase a1 (c. 5-12)

Inicia el tema principal del movimiento propuesto por el oboe, estableciendo la tonalidad de F#m conjuntamente con el piano. En este movimiento es muy característico el uso del cuarto grado mayor (B) de la escala menor melódica (c.7), que fue el utilizado en la introducción; este acorde va apareciendo en varias ocasiones dentro de los procesos cadenciales de las semifrases en todo el movimiento.

Ilustración 37 Análisis armónico del Fox Incaico

**Cadencia Perfecta
IV-V-i**

The musical score illustrates a perfect cadence (IV-V-i) in B major. The key signature consists of two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems. The first system shows measures 5 through 11, with a melodic line in the upper voice and a piano accompaniment. The second system shows measures 12 through 20. A blue box highlights the cadence from measure 12 to 15, with chords B, C#7, and F#m labeled above the notes. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mp* and *p*.

Frase a2 (c.12-20)

Continuando con el movimiento, se produce una tonalización de Bm en el compás 13, utilizando el quinto grado secundario de Bm (F#7) para realizar una inflexión modulatoria. Esta modulación dura solamente dos compases (c.14-15), generando un cambio en el ritmo armónico al duplicar el acorde. Esta técnica de composición se emplea con el propósito de generar suspenso, sorpresa o estabilidad, según el contexto musical. En este caso, brinda un momento de tensión que agrega interés y variedad al movimiento. La frase finaliza con una semicadencia en el quinto grado, necesitará una sensación de cierre temporal y preparar el terreno para el desarrollo posterior del movimiento.

Ilustración 38 Análisis armónico del Fox Incaico

The musical score for 'Fox Incaico' is presented in two systems. The first system covers measures 12 to 16, and the second system covers measures 17 to 20. The key signature is F#m. The piano accompaniment is annotated with several harmonic concepts: 'Tonicalización' (measures 13-14), 'Inflexión modulatoria' (measures 15-16), and 'Cambio en el ritmo armónico' (measures 15-16). The second system includes an annotation for 'Semicadencia' (measures 19-20). Chord symbols are indicated below the piano part: F#m, F#7, Bm, F#m, Bm, C#7, F#m, F#m, C#7.

Frase a1´ (c.21-30)

En esta sección, se mantiene el planteamiento armónico previo dentro de la tonalidad de F#m. Se conserva la idea de cambio en el ritmo armónico al prolongar el acorde de F#m durante dos compases, marcando así el final de la sección A. Sin embargo, lo que difiere en esta sección es el movimiento melódico. Es interesante notar cómo el cambio en el movimiento melódico aporta variedad y dinamismo a la interpretación. Este contraste entre la continuidad armónica y la variación melódica contribuye a la estructura general del movimiento y proporciona un elemento de sorpresa y evolución en la composición.

Ilustración 39 Análisis armónico del Fox Incaico

21

p

Cambio en el ritmo armónico

F#m **B** **C#7** **F#m**

26

Cambio en el ritmo armónico

B **C#7** **F#m** **C#7** **F#m**

Sección B (c.31-60)

La sección comienza con una reexposición de la introducción (c.31-34), donde el oboe se une al piano con una melodía añadida que reafirma la transición cadencial. Esta segunda presentación de la introducción refuerza la cohesión estructural del movimiento.

Frase b1 (c.35-44)

Esta frase se la ha definido como una exploración armónica, ya que se alternan diferentes acordes en los enlaces armónicos, creando inflexiones modulatorias similares a las de la sección A. Un momento destacado ocurre en los compases 40 al 43, donde se enfatiza la sonoridad de la cadencia napolitana a través de la progresión de los grados:

II (acorde napolitano) - i.

Ilustración 40 Análisis armónico del Fox Incaico

The image shows a musical score for 'Fox Incaico'. It consists of two staves: a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score starts at measure 40. The violin part begins with a forte (*f*) dynamic. The piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A red box highlights measures 45-56. In this section, the piano part changes to piano (*p*) dynamics. The violin part features a triplet and a sextuplet. Below the piano staff, four chords are labeled in red: **A**, **G7**, **Acorde Napolitano**, and **F#m**. The **Acorde Napolitano** label is positioned under measures 54-56.

Frase b2 (c.45-56)

Inicia con la presentación del segundo tema del movimiento, manteniendo el planteamiento armónico inicial de la sección A, pero utilizando el cuarto grado menor (Bm) en lugar del mayor. En esta sección final del movimiento, se destaca una vez más la sonoridad napolitana en el compás 54. La sección B se repite de manera exacta, reafirmando la estructura del movimiento.

La conclusión del movimiento se encuentra en una sección final (c.57-60) de cuatro compases a manera de recitativo, donde se establece una cadencia perfecta i-V7-i. Esta sección finaliza la obra de manera satisfactoria, requiere un cierre contundente y resuelve la tensión musical a lo largo del movimiento. El compositor usa estas técnicas armónicas y cadenciales que contribuyen a la forma y al impacto emocional de la composición, añadiendo un sentido de completitud y satisfacción a la interpretación musical.

Ilustración 41 Análisis armónico del Fox Incaico

50

Acorde Napolitano

G7

F#m Bm F#m

55

F#m F#m C#7 F#m

- Tercer movimiento: Pasillo

Sección A

Introducción (c.1-10)

El tercer movimiento inicia con una introducción en la que el piano toma la iniciativa, seguido de forma activa por el oboe. En esta introducción, se utilizan cadencias con sonoridades añadidas, siguiendo la misma estética utilizada en los movimientos anteriores. Es importante destacar que, aunque se mantiene la esencia del ritmo de pasillo en el piano, se presentan variaciones rítmicas con respecto al ritmo tradicional. Durante esta sección, se exploran enlaces armónicos característicos del sistema de C mayor, enriqueciendo así el entorno armónico y sonoro del movimiento.

Ilustración 42 Introducción del pasillo

Oboe *Presto* ♩ = 160

Piano *mf* *Presto* ♩ = 160

Variación del ritmo pasillo

f

Fadd2 Cadd6 Gadd2 Fadd2 G7 Cadd2 G7 Cadd2

IV I V-IV-V I-V I

La siguiente sección de la introducción (c.6-10) continúa con progresiones armónicas propias de la tonalidad, las cuales culminan en el quinto grado (G7). Durante cuatro compases, se produce un cambio notable en el ritmo armónico, presentando un arpegiado que crea una textura homofónica. La permanencia en el quinto grado genera tensión en la frase, añadiendo un elemento de intriga y expectativa musical.

Es interesante destacar la unificación de estructuras en este punto, ya que el primer movimiento también cuenta con una introducción de diez compases. Esta conexión entre los movimientos a través de estructuras similares refuerza la cohesión y la relación temática entre las diferentes secciones de la obra.

Ilustración 43 Introducción. Análisis armónico

Cambio en el ritmo armónico

p

F G Dm G7 G9

IV- V- ii V

Frase a1 (c. 12-20)

La frase a1 inicia con la exposición del tema principal a cargo del oboe en la tonalidad fundamental. Al mismo tiempo, el piano introduce una variación rítmica del pasillo, presentando un bajo alterno con un acorde híbrido, específicamente un acorde Cadd6/Ab en el compás 13. Esta variación aporta un matiz interesante al pasillo tradicional, añadiendo una calidad armónica distintiva al movimiento.

En el compás quince (c.15), se destaca un intercambio modal procedente de Cm natural. Este cambio modal agrega una textura y coloración diferentes al entorno armónico del movimiento, creando momentos de tensión y enriqueciendo la sonoridad general de la obra. En esta sección el compositor combina elementos tradicionales con innovaciones armónicas para crear un lenguaje musical único y cautivador.

Ilustración 44 Análisis armónico del Pasillo

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The score is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The harmonic analysis labels are as follows:

- Cadd6**: Located below the first measure of the bass staff.
- Acorde híbrido**: Located above the second measure of the treble staff, enclosed in a red box.
- Cadd6**: Located below the second measure of the bass staff, enclosed in a red box.
- Bajo en Ab**: Located below the second measure of the bass staff, enclosed in a red box.
- Cadd2**: Located below the third measure of the bass staff.
- Gm (intercambio modal)**: Located below the fourth measure of the bass staff, enclosed in a red box.

La frase a1 continúa con una interesante dualidad en la sonoridad, destacando la presencia de las sonoridades de Bb y Ab. La sección se mantiene en un acorde de Gm7 con un bajo en Ab, lo que genera una sonoridad profunda y envolvente. A medida que la frase avanza, se aprecia un intercambio modal entre las sonoridades de C mayor y C menor natural. Este intercambio modal añade un matiz emocional y una sensación de contraste a la sección, enriqueciendo aún más el entorno armónico y sonoro del movimiento.

Ilustración 45 Análisis armónico del Pasillo

16

Cadd6 **Bajo en Ab** **Cadd2**

Frase a1´ (c.21-29)

En esta frase, se reexpone el tema principal del movimiento con variaciones melódicas, manteniendo el intercambio modal previamente expuesto. En el compás 29, se destaca una cadencia frigia que no permite conectar sonoridades del Cm natural, usando un acorde común en ese sistema tonal, con el sistema de A frigio. Esta cadencia frigia genera una sensación de tensión y, a su vez, establece una modulación hacia la tonalidad de Am. Este cambio tonal proporciona una nueva perspectiva y una evolución en el desarrollo del movimiento.

Ilustración 46 Sección A. Frase a1´. Pasillo

The musical score shows a melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb). The piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A red box highlights measures 28 and 29, which are labeled 'Cadencia de Am Frigio'. The chords are labeled as Gm7, Bbmaj7, and Am.

Frase a2 (c.30-37)

En esta sección, el movimiento ha modulado a la tonalidad de Am y se mantiene en ella tres compases, generando un nuevo contexto armónico. El cambio en el ritmo armónico aporta un matiz fresco y dinámico a la interpretación.

Es importante destacar el compás 33, donde se produce un cambio significativo en la sonoridad mediante la incorporación de la sexta alterada (F#). Esto resulta en una breve incursión en la sonoridad dórica, añadiendo un matiz modal y enriqueciendo la expresividad de la frase.

Posteriormente, se produce nuevamente un cambio en el ritmo armónico al mantener el quinto grado de A (E13) durante cuatro compases. Esta progresión armónica aporta estabilidad y continuidad a la sección, creando un ambiente sonoro sólido y atractivo.

Estos cambios sutiles en la sonoridad y el ritmo me brindan la oportunidad de expresar diferentes matices y colores en la interpretación, enriqueciendo la experiencia musical tanto para el intérprete como para el público.

Ilustración 47 Sonoridad dórica

The image displays a musical score for two systems. The first system starts at measure 30. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes. A red vertical box highlights a specific measure in both staves. Below the bass staff, the chord 'Am' is written in red. To the right of the red box, the chord 'E13' is written in red. The text 'Cambio en el ritmo armónico' is written above the second staff. Below the red box, the text 'Sonoridad dórica' is written in black. The second system starts at measure 36. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of 'ff'. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of 'f'.

Puente (38-43)

El puente nos lleva hacia la siguiente sección, se produce otro cambio significativo en la sonoridad. A partir del compás 38, se utiliza la escala melódica de A, lo cual añade un matiz distintivo y una sensación de variación tonal.

En esta sección, podemos apreciar una interesante interacción entre el piano y el oboe. Por primera vez, el piano presenta acordes en blancas, aportando una base armónica sólida y rítmica. Mientras tanto, el oboe toma el papel principal y nos brinda una melodía que acompaña la modulación a C. Esta interacción entre ambos instrumentos crea un contraste atractivo y enriquece la textura musical. Además, durante estos compases, podemos identificar la presencia de una cadencia lidia (c.41-42).

Ilustración 48 *Puente del Pasillo*



Sección B (c.44-64)

Frase b1 (c.44-54)

En esta frase, se retoma la tonalidad fundamental de C y se introduce una modulación ii-VI en el compás 44. Esta progresión armónica es frecuentemente utilizada en la música tonal y ayuda a establecer un sentido de dirección y resolución. A continuación, se desarrollan enlaces armónicos IVI, reafirmando la tonalidad de C en la primera semifrase.

En la siguiente semifrase, aunque el movimiento melódico sigue el mismo patrón, se produce un cambio armónico interesante. En lugar de estabilizar en los acordes de la tonalidad de C, se exploran los grados vi-II, creando un intercambio modal de la escala menor melódica de Am.

Ilustración 49 Sección B: Frase b1. Análisis armónico. Pasillo

44

p

50

p

Am Dm G C G7 C G7 C

G7 Am D7 Am D7

Intercambio modal
Am melódica

Frase b2 (c.55-64)

La siguiente frase, presenta un interesante cambio armónico y modulación dentro del contexto tonal de la obra. Inicia con un séptimo grado disminuido, proveniente de la escala menor armónica de Am, que genera una sonoridad tensa y llamativa. Este acorde disminuido se utiliza como medio para realizar la modulación hacia una nueva tonalidad.

En el compás 59, encontramos un acorde pivote, que actúa como un punto de transición armónica entre la tonalidad anterior y la tonalidad nueva. Este acorde es común tanto a la tonalidad de Am como a la tonalidad fundamental de C. En este caso, la presencia del G7 en el acorde pivote nos confirma que se ha regresado a la tonalidad fundamental de C.

Ilustración 50 Sección B: Frase b2. Análisis armónico. Pasillo

Acorde Pivote
I/6



4. Propuesta interpretativa

La propuesta interpretativa de la *Sonatina Andina* implica tener en cuenta diversas características tanto técnicas como expresivas para lograr una interpretación fiel al estilo y carácter de la obra.

En primer lugar, es importante considerar el registro del oboe. Para ello se debe tener en cuenta que a medida que el registro del oboe se agudiza, va perdiendo su capacidad de penetración (Adler, 2006).

El registro del oboe es una consideración importante debido a que es un instrumento de viento madera que se destaca por su versatilidad en términos de expresión musical. El registro del oboe abarca desde el Si bemol grave (escrito como Re4) hasta notas agudas como el La6. Esto le proporciona al oboe una extensión de aproximadamente dos octavas completas. Cada registro del instrumento tiene sus propias características tímbricas y desafíos técnicos.

En el registro grave, el oboe produce un sonido denso, fuerte y profundo. Es importante para el oboísta mantener una buena técnica respiratoria y un soporte de aire constante para producir un sonido pleno y resonante en estas notas graves.

A medida que el registro del oboe se eleva, el instrumento adquiere un sonido más brillante y penetrante. Las notas en el registro medio y alto requieren una mayor precisión en el control de los dedos y una correcta emisión del aire para lograr una afinación precisa y un sonido claro. Es en este registro donde el oboe puede brillar con su característico timbre y capacidad expresiva.

Es importante mencionar que, a medida que el oboe se acerca a sus notas más altas, la proyección del sonido puede disminuir ligeramente. Esto significa que el oboísta debe tener en cuenta esta característica y adaptar su técnica de proyección para asegurarse de que su sonido sea audible y se destaque en el contexto musical.

El oboe es un instrumento con una gran flexibilidad tonal y expresiva, y un oboísta profesional debe tener un dominio completo de su registro para poder aprovechar al máximo todas las posibilidades musicales que ofrece. Esto implica trabajar en el control del sonido en cada registro, la emisión del aire, la afinación, así como la técnica de digitación y la coordinación de los dedos.

Ilustración 51 Características tímbricas de cada registro del oboe



4.1 Primer Movimiento: Sanjuanito

Dado que el sanjuanito es un género musical alegre, es fundamental mantener un ritmo incisivo. El oboísta debe enfatizar el ritmo característico del sanjuanito, utilizando articulaciones claras y precisas, como *staccatos* cortos y marcados. Con respecto a las ornamentaciones los adornos deben ejecutarse rápidos y virtuosos. Es crucial desarrollar una técnica ágil y precisa para ejecutar estos adornos con claridad y fluidez.

En el contexto dinámico es esencial dominar la capacidad de cambiar de dinámicas rápidamente y expresar los contrastes sonoros de manera efectiva. Es importante resaltar las

sonoridades modales presentes en la obra, realizando su carácter distintivo. Las dinámicas internas de las frases dependen del movimiento melódico.

En cuanto al tema principal, se sugiere iniciar con una dinámica *mezzoforte* (mf) para asegurar una presencia sólida desde el comienzo del movimiento. La melodía debe transmitir alegría y vitalidad. Es importante evitar golpear la segunda corchea de cada par del motivo rítmico, ya que al ser una nota más aguda que la anterior requiere un mayor apoyo, pero esto no debe sacrificar la fluidez del fraseo.

Ilustración 52 Propuesta interpretativa Sanjuanito

The illustration shows a musical score for 'Sanjuanito' in 2/4 time. It begins with a dynamic marking of *mf*. The score is annotated with several performance instructions: 'No golpear' (Do not hit) with blue circles around notes; 'Ágil' (Agile) in a blue box with a red circle around a note; 'Bordaduras' (Decorations) with blue arrows pointing to a rhythmic pattern; and 'Ritmo Sanjuanito' (Sanjuanito Rhythm) in two blue boxes with red circles around notes. A blue wedge indicates a dynamic change.

El segundo tema del movimiento, que se caracteriza por su cambio de carácter hacia un estilo más lírico a manera de recitativo, requiere una interpretación cuidadosa para capturar su expresividad y delicadeza. En esta sección, se produce una desaceleración rítmica y un cambio dinámico, lo que crea un ambiente más íntimo y reflexivo

La melodía se presenta inicialmente por parte del oboe en un matiz *mezzopiano* (mp), lo que sugiere un sonido suave y moderado. Esta melodía posee un sentido de elevación, lo que significa que el intérprete puede tomar su tiempo al presentarla, logrando que las notas se desarrollen y respiren adecuadamente.

Este tema tiene una dirección ascendente hacia la nota D (c.13), en la que se escucha un intercambio modal al sistema dórico (A) en el primer tiempo del compás. Además, en este compás se integra el piano, mostrándonos nuevamente el motivo rítmico del Sanjuanito que representa un instrumento percutivo andino cuando utiliza octavas en el bajo. Se sugiere que la dinámica vaya de acuerdo al movimiento melódico y se cierre la misma por semifrasas.

Con respecto a las figuraciones de blancas escritas, se recomienda interpretarlas utilizando *vibrato* para evitar que se sientan estáticas, aportando así un mayor sentido de expresividad y calidez a la interpretación.

Ilustración 53 Propuesta interpretativa Sanjuanito

The image shows a musical score for 'Tema 2 Pentafonía de A' in A major. It consists of two staves: a treble clef staff for the oboe and a bass clef staff for the piano. The score includes several performance annotations:

- mp** (mezzo-piano) dynamic marking in the oboe staff.
- Carácter de elevación** (character of elevation) written below the first measure of the oboe staff.
- Vibrato** markings in the oboe staff, with blue arrows pointing to specific notes.
- abrir más** (open more) written above the oboe staff.
- Ágil** (Agile) written above the oboe staff, with a blue arrow pointing to a triplet of eighth notes.
- Semifrase abierta** (open phrase) written above the oboe staff.
- Vibrato** marking in the piano staff.
- p** (piano) dynamic marking in the piano staff.
- Ritmo Sanjuanito** (Sanjuanito rhythm) written below the piano staff.
- A dórico** (A Dorian mode) written below the piano staff.
- A red box highlights the first measure of the oboe staff.
- A blue box highlights the piano accompaniment in the first measure.
- A blue circle highlights the triplet of eighth notes in the oboe staff.
- The text 'más importante' (more important) is written above the triplet with a blue arrow pointing to it.

En la frase 2, se plantea una improvisación escrita en la cual el oboe se ve acompañado por el piano, quien realiza variaciones rítmicas del sanjuanito, aportando una riqueza y variedad rítmica al conjunto. Durante esta sección, es fundamental prestar atención a las ligaduras, ya que juegan un papel crucial en la interpretación.

Las ligaduras son indicaciones de que las notas deben ser ejecutadas de manera *legata*, es decir, uniendo las notas de manera suave y sin interrupciones. Para lograr una correcta ejecución de las ligaduras, es importante evitar cambios involuntarios en la intensidad o el color del sonido.

Ilustración 54 Propuesta interpretativa Sanjuanito

The image shows a musical score for 'Propuesta interpretativa Sanjuanito' in A major. It consists of two staves, both in treble clef. The score includes:

- Measure numbers 19 and 27.
- Complex rhythmic patterns with many beamed notes.
- Triplet markings (3) under several groups of notes.
- Slurs (ligaduras) connecting groups of notes across measures.

Para desarrollar el pasaje anterior, nos basaremos en la escala de A pentáfona que es la que se utiliza en la melodía de toda esta sección. A partir del ejercicio propuesto, podemos crear más variaciones ascendentes y descendentes, teniendo en cuenta evitar golpear las notas de manera involuntaria, especialmente cuando se realizan movimientos simultáneos de varios dedos.

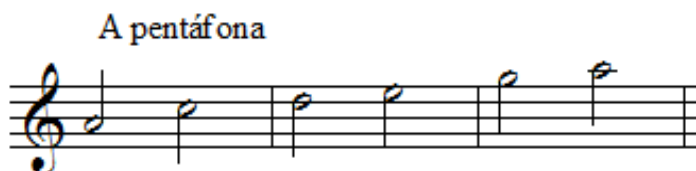
Al abordar estas variaciones, es importante tener en cuenta los siguientes aspectos técnicos para lograr una ejecución precisa y fluida:

Coordinación de los dedos: Es fundamental mantener una adecuada coordinación entre los dedos al realizar movimientos simultáneos. Practicar lentamente y prestar atención a la posición de los dedos ayudará a desarrollar una coordinación precisa y evitar tocar notas no deseadas o generar un sonido poco claro.

Control de la articulación: Para evitar golpear involuntariamente las notas, es esencial controlar la articulación y garantizar que cada nota esté separada y definida. Esto implica utilizar el aire y la lengua de manera precisa y consciente al tocar cada nota.

Ritmo y fluidez: Mantener un ritmo constante y fluido es esencial para ejecutar estas variaciones de manera efectiva. Esto implica mantener una pulsación constante y precisa, asegurándose de que las notas estén bien conectadas y sin interrupciones abruptas.

Ilustración 55 Escala de A pentáfona.



Un ejercicio para conseguir un ligado homogéneo es el siguiente:

Ilustración 56 Ejercicio para un ligado homogéneo

Nota: Fuente. Ejercicio basado en el libro "El aprendizaje de los instrumentos de Viento Madera" del autor Juan Mari Ruiz (2017).

Cuando se desee tocar un pasaje ligado es importante vigilar que los dedos se muevan con ligereza y presionen las llaves del instrumento sin hacer ruido, especialmente cuando se mueven muchos dedos a la vez; esto ayudará a que no existan golpes involuntarios en el fraseo. Los dedos deben mantenerse lo más cerca posible de las llaves para que sea más ágil el paso de una nota a otra. Mientras todo esto ocurre en los dedos, la columna de aire constante proporciona el apoyo necesario para mantener el fraseo (Ruiz, 2017).

El movimiento presenta varias secciones que presentan dificultades técnicas, especialmente en términos de velocidad y digitación. En este momento, nos enfocaremos en los tresillos en los compases 25 y 27. Para abordarlos de manera efectiva, se ha utilizado una estrategia en contraste con alterar la notación inicial de cada tresillo, reforzando así las notas principales para lograr un sonido nítido. Luego, de manera gradual, se han realizado cambios en las figuras y se han incorporado todas las notas del motivo original. Este ejercicio nos permite trabajar nuestra memoria musical y nuestra habilidad de digitación desde diferentes perspectivas, fortaleciendo así nuestra destreza en la ejecución de estas secciones desafiantes.

Ilustración 57 Dificultad técnica. Propuesta interpretativa del Sanjuanito



Ilustración 58 Ejercicio para resolver los tresillos. Propuesta Interpretativa del Sanjuanito



Los siguientes aspectos interpretativos a trabajar son los de la sección B. En esta, no se encuentran indicaciones de dinámica escrita, por lo tanto, se sugiere comenzar en un matiz *mezzoforte*. La melodía se caracteriza por mantener un perfil heterogéneo y se desarrolla de manera escalística, utilizando como referencia la escala de A eólico con tresillos y corcheas. El oboísta desempeña un papel solista en esta sección mientras que el piano realiza pedales cambiando el ritmo armónico. Se puede apreciar la sonoridad del modo eólico tanto en el acompañamiento como en la melodía, lo que le aporta un carácter particular a la sección. Además, se presenta un breve fragmento imitativo, donde el oboe introduce un motivo rítmico y el piano responde imitando dicho motivo. Es importante que ambos instrumentistas interpreten este motivo de manera ligera y concisa, manteniendo una perfecta coordinación entre ellos y mucha precisión cuando se expone el motivo de tresillos.

Ilustración 59 Propuesta interpretativa del Sanjuanito

Melodía en A eólico

Cambio en el ritmo armónico **Cambio en el ritmo armónico**

Con respecto a la resistencia, es de vital importancia desarrollar una estrategia de respiración adecuada, ya que a lo largo del movimiento solo se encuentran escritos cuatro silencios. El intérprete debe realizar un análisis detallado de la partitura para identificar los momentos propicios para respirar y liberar el aire de manera rápida y eficiente, sin que esto afecte la construcción de la idea musical. Es recomendable anticipar las respiraciones y planificarlas en los lugares estratégicos, como en los finales de frases o en momentos de pausa. Esto permitirá al oboísta mantener una resistencia adecuada y asegurar la continuidad fluida de la interpretación sin interrupciones indeseadas.

Es importante practicar una respiración consciente y controlada, realizando ejercicios de específicos para fortalecer los músculos respiratorios y mejorar la capacidad pulmonar. De esta manera, el intérprete podrá mantener un nivel óptimo de resistencia durante todo el movimiento y ofrecer una interpretación sólida y convincente.

4.2 Segundo movimiento: Fox incaico

El segundo movimiento de la Sonatina Andina, se enmarca en un registro que se extiende entre Re₄ como nota más grave y alcanza el Do₆ como nota más aguda; en general predomina el registro más cálido del instrumento. La indicación de tempo Andante $\text{♩} = 90$ establece la velocidad adecuada para el movimiento.

Se puede apreciar en la introducción del piano, que comienza en matiz mezzoforte y realiza un crescendo en los compases (3-4). El crescendo permite al piano desarrollar una mayor

densidad sonora, especialmente acentuada por el uso de clústers⁷, mientras que la síncopa en el quinto grado añade un toque de semicadencia que enriquece el ritmo del fox incaico. A lo largo de esta sección, el oboe presenta los temas de manera solemne y en matiz *mezzopiano*, creando una atmósfera emotiva y expresiva.

Ilustración 60 Introducción presentada por el piano. Propuesta interpretativa

The image shows a musical score for Oboe and Piano. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 90 beats per minute. The time signature is 4/4. The key signature has two sharps (F# and C#). The Oboe part is written on a single staff with a treble clef and contains mostly rests. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) and features complex chords and arpeggios. The dynamic marking is 'mf' (mezzo-forte). The score is divided into four measures.

A continuación, se detallarán recursos interpretativos que nos ayudarán a resolver varios pasajes del movimiento. Estos ejercicios y recursos interpretativos son herramientas que pueden ayudar a desarrollar varios aspectos necesarios dentro de la interpretación musical, pero es importante adaptarlos a las propias necesidades y capacidades técnicas del instrumentista.

La melodía del segundo movimiento de la *Sonatina Andina* se caracteriza por su heterogeneidad y la presencia predominante de saltos interválicos de cuartas y quintas ascendentes y descendentes. Especialmente las quintas se utilizan para concluir las semifrases, creando así una sensación de serenidad en contraste con la densidad sonora del acompañamiento del piano. Es importante lograr flexibilidad en la interpretación de estos intervalos para que se conecten de manera fluida, sin interrupciones que corten la continuidad de la idea musical.

⁷ Un cluster es un término utilizado en música para referir a la combinación de varias notas contiguas o adictivas tocadas simultáneamente en un acorde. Estas notas no suelen estar muy cercanas en la escala cromática y generan una sonoridad disonante y densa.

Ilustración 61 Saltos interválicos. Propuesta interpretativa

La *flexibilidad* es un recurso interpretativo fundamental para resolver los pasajes del movimiento de manera fluida y sin interrupciones bruscas. La flexibilidad se refiere a la habilidad de cambiar de una nota a otra de manera suave y sin alterar la homogeneidad y el color del sonido (Ruiz, 2017). Para lograr una flexibilidad adecuada, es recomendable realizar ejercicios de intervalos ascendentes y descendentes, teniendo en cuenta que cada intervalo presenta sus propias dificultades en términos de registro y digitación.

Es importante practicar los intervalos en una velocidad controlable, prestando especial atención a los intervalos descendentes, que suelen ser más desafiantes. Es crucial mantener la continuidad en el flujo de aire para evitar cortes en el sonido. Además, se debe verificar la homogeneidad de cada intervalo, asegurándose de que todas las notas se conecten de manera fluida.

Se sugiere comenzar practicando a una velocidad lenta y primero en notas sueltas. Seguidamente utilizar ligaduras para trabajar los intervalos, evitando golpear las notas de forma voluntaria. Conforme se gana dominio en velocidades más lentas, se puede ir incrementando progresivamente la velocidad. Como ejercicio recomendado, se propone trabajar en la tonalidad de F#m melódica, utilizando intervalos de 4tas y 5tas, y explorando diferentes rangos de registro.

Ilustración 62 Ejercicio de flexibilidad



Control del sonido. - Es un aspecto crucial en este movimiento, especialmente debido a su carácter lento. Para mantener un sonido estable y de calidad, es recomendable dedicar tiempo al estudio de notas largas en la tonalidad del movimiento. Durante este estudio, se debe establecer una duración específica para cada nota, lo cual permite evaluar el nivel de resistencia y control del sonido alcanzado, progresando gradualmente según el registro.

El objetivo principal de este estudio es mantener constantes el color, la homogeneidad, la estabilidad, la amplitud y la afinación mientras se mantienen las notas en cuanto a altura e intensidad. Es esencial evitar forzar la emisión tratando de sostener las notas durante más tiempo del necesario.

Existen diversas formas de abordar el estudio de las notas largas o tenidas; a continuación, se propone una manera de trabajarlas. Este ejemplo puede adaptarse para abarcar el rango de notas requeridas en el movimiento, tanto ascendente como descendente.

Ilustración 63 Ejercicio de control de sonido.



Del ejercicio anterior, además de trabajar la resistencia y el control del sonido, también se pueden abordar los movimientos dinámicos. Se sugiere comenzar con un matiz cómodo y, de manera progresiva, aumentar la intensidad hasta llegar a un *forte*. Posteriormente, se realizará una disminución gradual hasta llegar a un matiz en el que se pueda controlar el

sonido. Este ejercicio puede realizarse de manera inversa, comenzando con un matiz más fuerte y disminuyendo progresivamente.

Trabajar los movimientos dinámicos en este contexto es fundamental para explorar la variedad expresiva y resaltar la estructura musical del movimiento. Al practicar el control de la intensidad, se busca mantener un equilibrio entre la energía y el control técnico, asegurando que la dinámica se ajuste a las intenciones interpretativas ya las indicaciones de la partitura.

Cabe mencionar que es importante prestar atención al cambio de dinámica de manera gradual y fluida, evitando transiciones abruptas que puedan afectar la coherencia musical. Asimismo, se recomienda trabajar en diferentes secciones del movimiento, identificando los momentos de mayor intensidad y aquellos en los que se requiere mayor delicadeza y sutileza.

Ilustración 64 Ejercicio de dinámicas

The illustration shows a musical staff for Oboe in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features three measures of music, each containing a single half note. The notes are G4, A4, and B4. The first measure has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) below the staff. The second measure has a dynamic marking of *f* (forte) below the staff. The third measure has a dynamic marking of *mp* below the staff. Above the staff, a slur connects the first two notes, and another slur connects the second and third notes. Below the staff, there are two sets of dynamic markings: the first set shows *f* (forte) under the first measure and *p* (piano) under the second measure, with a wedge indicating a crescendo from the first to the second measure; the second set shows *f* (forte) under the second measure and *f* (forte) under the third measure, with a wedge indicating a crescendo from the second to the third measure.

Vibrato. Es un recurso expresivo utilizado por los instrumentos de viento, a excepción del clarinete, que consiste en realizar ligeras fluctuaciones en la emisión del sonido (Ruiz, 2017). En el contexto de este movimiento, el *vibrato* puede emplearse para enfatizar un pasaje o brindar una mayor sensación de intensidad, siempre en consonancia con el fraseo y el estilo musical. Es importante destacar que este recurso no debe comprometer la continuidad ni la estabilidad del sonido, sino que debe ser un complemento para la sonoridad general.

En el segundo tema del movimiento, donde no se encuentra una indicación dinámica específica, se sugiere comenzar en *mezzoforte* e ir aumentando gradualmente hasta llegar a la nota clímax en el compás 51. Es en esta nota, especialmente en la nota B, donde se recomienda aplicar el *vibrato* debido a la intensidad de la frase y la duración de la figura. El *vibrato* debe realizarse de manera progresiva y estar en coherencia con la dinámica establecida, asegurándose de no interrumpir la ligadura hacia la siguiente nota.

Es fundamental tener en cuenta que el uso del *vibrato* debe ser una decisión artística consciente y equilibrada. Debe ser aplicado de manera controlada y en función de la expresividad musical deseada, impidiendo los excesos que puedan distorsionar la

interpretación. El *vibrato*, cuando se utiliza de manera adecuada, puede realzar la belleza y la emotividad de la melodía, añadiendo matices y sutilezas al sonido del oboe.

Ilustración 65 Propuesta interpretativa



Una forma efectiva de trabajar en el control del *vibrato* es a través de ejercicios de *vibrato medido*. Este enfoque consiste en realizar un número determinado de oscilaciones o golpes de aire por segundo, manteniendo una técnica precisa y sin realizar cambios en la embocadura. El objetivo es lograr que el *vibrato* suene natural y esté integrado de manera orgánica en la interpretación musical.

Para trabajar este aspecto, se puede emplear el siguiente ejercicio usando notas largas:

Con el metrónomo a 60 en compás de 4/4 se debe a realizar oscilaciones cada blanca, negra, corchea, tresillo, semicorcheas, etc. Lo importante es que no se apriete la embocadura, la garganta debe mantenerse relajada, las oscilaciones deben ser ágiles y la columna de aire debe ser constante.

Ilustración 66 Propuesta interpretativa

Una vez se haya dominado la técnica, se puede trabajar la amplitud del *vibrato*, haciéndolo unas veces más marcado y otras veces más suave, o ir variando progresivamente la velocidad, empezando lento y terminando rápido y viceversa, pero siempre manteniendo el control (Ruiz, 2017).

4.3 Tercer movimiento Pasillo

El tercer movimiento de la *Sonatina Andina*, titulado Pasillo, se caracteriza por su registro que abarca desde Mi⁴ hasta Do⁶, con predominio del registro cálido del oboe. La indicación tiempo nos indica un Presto $\text{♩} = 160$ siendo este rápido y enérgico.

La obra comienza con una introducción presentada por el piano y el oboe de manera interactiva. Así pues, el piano inicia el movimiento con una variación del ritmo pasillo de manera presente y activa, posteriormente de manera arpegiada; mientras que el oboe presenta la melodía de forma ligera y cantabile, aportando un impulso para la presentación del tema principal. Al llegar al compás ocho, donde no se especifica una dinámica en particular, se sugiere iniciar en un matiz *mezzoforte* para poder progresar en intensidad en los compases subsiguientes.

Para generar un cambio de ambiente entre la introducción y el tema principal, se sugiere que los intérpretes se tomen un poco más de tiempo al finalizar la introducción (c. 11-12), creando

una breve pausa antes de continuar con el tema principal. Esto ayudará a dar énfasis y resaltar el contraste entre ambas secciones.

Ilustración 67 Propuesta interpretativa. Pasillo

The image shows a musical score for a piece titled 'Pasillo'. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The melody starts at measure 7 with a fermata. It features a dynamic marking of *mf*. A red rectangular box highlights a four-measure rest in the melody, labeled 'Pausa' above it. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

En el compás cuatro existe un cambio en la organización rítmica (hemiola) con un salto interválico de 7ma en ligadura, también encontramos esto al inicio del tema principal (c.11-12) el cual tiene un salto interválico de 6ta; estos intervalos grandes requieren mayor cuidado debido a que se encuentran ligados y deben ser homogéneos entre sí. Para trabajar esto se debe asegurar la nota más grave y mantener en ella la dirección del aire sin interrupciones, conjuntamente con el apoyo diafragmático. Para ello se pueden trabajar los ejercicios citados en el movimiento anterior con respecto a la flexibilidad.

En el compás cuatro, se presenta un cambio en la organización rítmica conocida como hemiola, junto con un salto interválico de séptima en ligadura. Del mismo modo, al inicio del tema principal en los compases 11-12, se presenta un salto interválico de sexta en ligadura. Estos saltos interválicos requieren especial atención, ya que los intervalos grandes deben ser ejecutados de manera homogénea y sin interrupciones. Para lograrlo, es importante asegurar la nota más grave y mantener una dirección constante del aire, apoyándose en el diafragma. Para trabajar en la flexibilidad y abordar estos intervalos con mayor facilidad, se pueden utilizar los ejercicios expuestos previamente en el movimiento anterior. Estos ejercicios se centran en trabajar los intervalos ascendentes y descendentes, prestando atención a la continuidad del envío de aire y la homogeneidad de los intervalos.

Ilustración 68 Saltos interválicos. Propuesta interpretativa. Pasillo



En el desarrollo de este movimiento, es importante destacar el papel fundamental de la articulación, que se refiere a las diversas formas en que se pueden pronunciar las notas dentro de una frase musical. La articulación desempeña un papel crucial en la distinción de palabras y sílabas dentro de la música (Ruiz, 2017).

Uno de los aspectos de la articulación es la técnica de notas picadas. Esta técnica se logra al retirar la lengua de la caña o de los labios, interrumpiendo momentáneamente el flujo de aire y permitiendo que se produzca el sonido cuando la lengua se retira. El objetivo es que la lengua interrumpa por un instante el flujo de aire en cada nota sin afectar su dirección. La clave para lograr un buen picado radica en contar con un sólido apoyo diafragmático y una columna de aire estable (Ruiz, 2017).

Ilustración 69 Notas picadas



Recomendaciones para el movimiento:

Para este movimiento se recomienda utilizar el picado con la letra “T” y practicarlo con el método teórico- práctico de *Sigismondo Singer* el cual con arpeggios muestra varias maneras de estudiar articulaciones.

Para abordar un pasaje utilizando notas picadas, se sugiere comenzar interpretándolo de manera ligada. De esta manera, se podrá comprender mejor cómo el flujo de aire asegura las notas y facilitará el trabajo de la lengua. En el contexto de las notas picadas, se suelen distinguir dos tipos que se generan mediante diferentes posiciones de la lengua:

El picado con la letra "T" se produce al colocar la lengua de manera frontal sobre la caña. Al retirarla y permitir el paso del aire, se logra un ataque definido y preciso.

Por otro lado, el picado con la letra "D" se obtiene al rozar la caña con la lengua desde abajo. En este caso, se obtiene un picado más suave, recomendado para melodías delicadas (Ruiz, 2017).

Para este movimiento en particular, se sugiere utilizar el picado con la letra "T" y practicarlo utilizando el método teórico-práctico desarrollado por Sigismondo Singer. Este método incorpora arpeggios que permiten explorar diversas formas de estudiar las articulaciones.

Ilustración 70 Método Singer para estudio de articulaciones. Propuesta interpretativa.

Pasillo



El movimiento expone pasajes escalísticos ascendentes y descendentes en varias secciones que requieren agilidad y prolijidad. Es importante realizar un estudio metódico y constante de estas escalas, comenzando a una velocidad cómoda y aumentando progresivamente el tiempo a medida que se adquiera mayor confianza y dominio sobre ellas. Así pues, es vital prestar atención además en la calidad del sonido, mantener una emisión controlada y uniforme en cada nota de la escala.

El método para oboe de Salviani volumen II ofrece ejercicios específicos que ayudan a desarrollar la técnica y la destreza necesaria para ejecutar escalas de manera eficiente. El estudio de las escalas progresivas del método antes mencionado contribuirá a desarrollar la agilidad, la prolijidad y la fluidez requeridas para abordar exitosamente los pasajes escalísticos presentes en este movimiento.

Ilustración 71 Pasaje escalístico. Propuesta interpretativa. Pasillo



Ilustración 72 Método Salviani. Escalas progresivas



Se recomienda abordar el estudio de los pasajes escalísticos a una velocidad lenta al principio, con el objetivo de consolidar las digitaciones correctas y asegurar una afinación precisa en cada nota. Es importante que cada nota esté ubicada en el pulso adecuado y se mantenga una afinación precisa. A medida que se gana confianza y habilidad, se puede aumentar progresivamente la velocidad para lograr la agilidad requerida en el movimiento.

En cuanto a las dinámicas, una vez que se ha alcanzado el tempo deseado con una afinación adecuada, se puede comenzar a incorporar las propuestas dinámicas en el pasaje. Esto permitirá añadir expresividad y matices adecuados a la interpretación musical.

En relación a la frase extensa de la sección final del movimiento, donde no hay un lugar natural para realizar una respiración, se puede utilizar un recurso técnico de romper la ligadura (c.59) para tomar una respiración ágil y luego continuar con la ejecución, asegurando así una conclusión adecuada del movimiento.

Ilustración 73 Sección final. Propuesta interpretativa. Pasillo

The image shows two staves of musical notation for a piece titled 'Pasillo'. The first staff begins at measure 53 and contains a series of eighth-note patterns with slurs and accents. The second staff begins at measure 59 and continues the pattern, ending with a double bar line. A red 'X' is drawn over the first measure of the second staff, indicating a specific interpretative point or correction.

Conclusiones

La *Sonatina Andina* se destaca como una obra que se enmarca dentro de la música ecuatoriana al incorporar ritmos característicos de tres géneros musicales del Ecuador: Sanjuanito, Fox Incaico y Pasillo. Estos ritmos presentan variaciones con respecto a su estructura tradicional, lo cual representa el aporte del compositor al integrar ritmos tradicionales ecuatorianos con estructuras formales de la música occidental.

El proceso de investigación, que incluyó la recopilación de datos biográficos y la comunicación directa con el compositor, nos ha proporcionado un mayor conocimiento sobre su estilo compositivo. Esto nos ha permitido identificar las estructuras y sonoridades particulares de la obra, enriqueciendo así nuestra interpretación. Además, hemos aportado una guía de estudio que aborda los aspectos técnicos del instrumento necesario para la interpretación de la obra.

Es importante destacar que el área de música ecuatoriana escrita para oboe tiene una difusión limitada en el país. Por ello, es fundamental conocer e interpretar un mayor número de obras para este formato. La *Sonatina Andina* ha sido interpretada en vivo solo en dos ocasiones en las ciudades de Ambato y Cuenca, por la oboísta responsable de este trabajo de titulación, y se espera que su interpretación durante la presentación del concierto de grado contribuya a su difusión.

Los recursos técnicos presentados en la propuesta interpretativa se basan en el análisis musical desarrollado en el tercer capítulo. Tanto el análisis como la propuesta interpretativa no pretende establecer una verdad inquebrantable, sino que refleja el conocimiento y la visión actual de la autora de este trabajo, basado en su experiencia como instrumentista.

En el último capítulo, se describieron varios principios interpretativos y técnicos para abordar la interpretación de la *Sonatina Andina*. Estos incluyen:

Caracterización de los ritmos tradicionales: Se resaltó la importancia de comprender y familiarizarse con los ritmos tradicionales ecuatorianos presentes en la obra, como el sanjuanito, fox Incaico y pasillo. Esto implica estudiar sus características rítmicas y melódicas para poder interpretarlos con autenticidad.

Expresividad y articulación: Se hizo resaltar en la necesidad de utilizar una variedad de articulaciones y matices para transmitir la expresividad y la intención musical de la obra. Se sugirió trabajar en la ejecución de notas picadas y diferentes articulaciones (como el picado con la letra "T" y "D"), así como practicar el *legato* y el *staccato* controlado.

Agilidad y prolijidad en pasajes escalísticos: Debido a los pasajes ascendentes y descendentes que requieren rapidez y precisión, se requerirá el estudio de escalas progresivas del método de Salviani para desarrollar la agilidad necesaria en la ejecución.

Respiración estratégica: Para abordar la sección final del movimiento, que presenta una frase extensa sin oportunidad para respirar, se sugiere utilizar la ruptura de la ligadura en el compás cincuenta y nueve (c.59) como recurso técnico para tomar una respiración rápida y permitir la conclusión del movimiento de manera fluida.

En cuanto a los fundamentos básicos del análisis, se resaltó su importancia para la interpretación y proposición de una obra. El análisis musical proporciona una comprensión profunda de la estructura, los elementos temáticos, los recursos compositivos y la intención del compositor. A través del análisis, los intérpretes adquirieron conocimiento sobre las relaciones entre las diferentes secciones, las dinámicas, las articulaciones y los cambios de carácter en la obra.

El análisis musical de la obra nos ha permitido desentrañar los esquemas y recursos compositivos utilizados por el compositor. Esta comprensión nos ha proporcionado las herramientas necesarias para concebir una idea amplia de la obra y de sus diferentes secciones, lo cual ha sido fundamental para lograr una interpretación fundamental en un sustento teórico que se acerca a las intenciones del compositor.

El análisis también brinda una base teórica sólida que permite tomar decisiones interpretativas fundamentales y proporciona una guía para la expresión musical adecuada. Al comprender la estructura y el estilo de la obra, los intérpretes pueden transmitir con mayor fidelidad las intenciones del compositor y ofrecer una interpretación coherente y convincente.

A partir de esta interpretación plasmada en este trabajo de titulación, se aspira a que futuros intérpretes también aporten sus ideas, lo cual contribuirá a que la obra sea conocida, valorada e interpretada por un mayor número de oboístas, tanto en Ecuador como en el mundo.

Recomendaciones

Basándonos en los resultados y obtenidos en este trabajo investigativo, se plantean las siguientes recomendaciones para futuras investigaciones y proyectos en relación a la interpretación y difusión de la música ecuatoriana para oboe:

Explorar y abordar un repertorio más amplio: Aunque este trabajo se centró en la Sonatina Andina, existen otras obras de compositores ecuatorianos que merecen ser estudiadas e interpretadas. Se recomienda investigar y seleccionar obras representativas de diferentes épocas y estilos de la música ecuatoriana para oboe, ampliando así el conocimiento y la difusión de este repertorio.

Realizar proyectos de grabación en audio y video: La grabación audiovisual dedicada a la música ecuatoriana para oboe sería una excelente manera de difundir este repertorio y darlo a conocer a un público más amplio. Estos proyectos de grabación podrían incluir una variedad de obras de diferentes compositores ecuatorianos, permitiendo así la creación de un registro sonoro que preserve y promueva esta música.

Investigar y documentar la música tradicional ecuatoriana adaptada para oboe: Además de las obras originales compuestas para oboe, existe un vasto repertorio de música tradicional ecuatoriana que podría ser adaptada e interpretada en este instrumento. Se sugiere investigar y documentar las técnicas de adaptación de melodías y ritmos tradicionales al oboe, necesitará así recursos para la interpretación de este tipo de música.

Fomentar la colaboración entre oboístas, compositores y estudiosos de la música ecuatoriana: Es importante promover la colaboración entre oboístas, compositores y expertos en música ecuatoriana. Establecer espacios de diálogo y trabajo conjunto puede enriquecer la interpretación y difusión de este repertorio, así como fomentar la creación de nuevas obras que exploren aún más las posibilidades del oboe en el contexto de la música ecuatoriana.

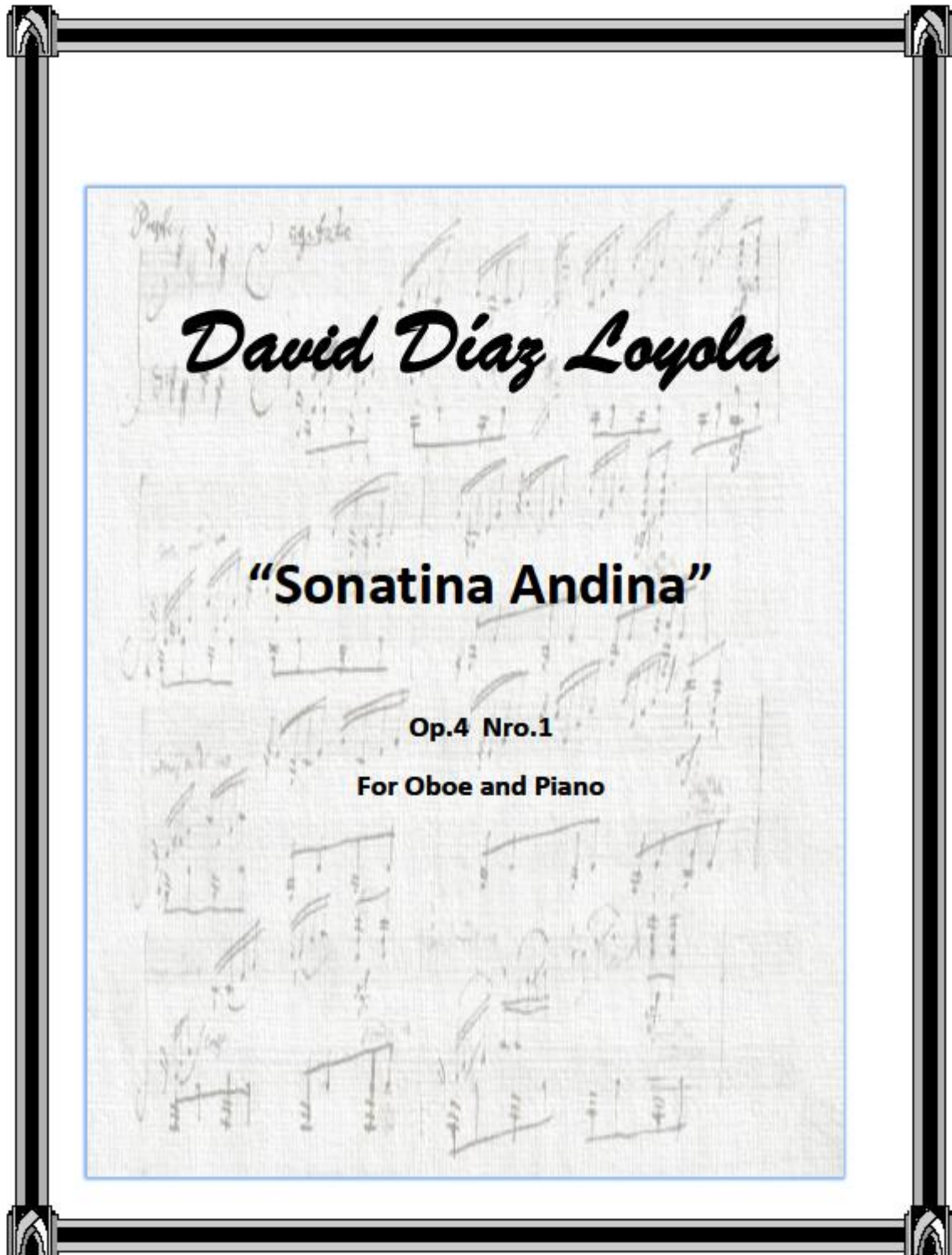
Estas recomendaciones buscan ampliar el conocimiento y la difusión de la música ecuatoriana para oboe, así como promover la colaboración y el intercambio de ideas en este campo. Se espera que futuros investigadores, intérpretes y entusiastas de la música continúen explorando estas áreas y contribuyan al enriquecimiento y valoración de este valioso repertorio musical.

Se sugiere que las instituciones académicas musicales del país incorporen en sus programas de formación el estudio e interpretación de obras de compositores ecuatorianos.

Esto permitirá fomentar la difusión de estas obras y darles vida al ser presentadas en escena. Al incluir el repertorio de compositores ecuatorianos en los currículos de estudio, se contribuye a valorar y promover la música nacional, brindando a los estudiantes la oportunidad de familiarizarse con la diversidad y riqueza de la música ecuatoriana.

Referencias

- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Idea Books.
- Díaz, D. (2015). Repositorio de la Universidad de Cuenca. Obtenido de *La música de la comunidad Salasaka como elemento generador de material compositivo de una suite sinfónica ecuatoriana*: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/22412>
- Díaz, D. (2016). *Obras Musicales II*. Ambato: ZONA AUREA.
- Díaz, D. (28 de Enero de 2022). *Entrevista al compositor de la obra Sonatina Andina para oboe y piano*. (M. B. Pérez, Entrevistador)
- Guerrero, P. (2001-2002). *Enciclopedia de la música del Ecuador Tomo I*. Quito: Conmusica.
- Guerrero, P. (2004-2005). *Enciclopedia de la Música del Ecuador Tomo II*. Quito: Conmusica.
- Guerrero, P. (2012). *Nuevos apuntes sobre los géneros ecuatorianos*. El Diablo Ocioso, 8-10.
- López- Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: Conaculta- Fonca.
- Lorenzo de Reizabal, M., & Lorenzo de Reizabal, A. (2004). *Análisis musical*. Barcelona: Boileau.
- Orlandini, L. (2012). *La interpretación musical*. Revista Musical Chilena .
- Palacios, F. (2012). *Diablo- humas y Sanjuanés en Cayambe*. El Diablo Ocioso, 29-35.
- Rink, J. (2006). *La interpretación musical: Análisis y (¿o?) interpretación*. Alianza
- Rivera, O. (2009). *Literatura en el Pasillo Ecuatoriano*. Quito: Sur Editores.
- Rodríguez, E. (2019). *La interpretación musical, problemas y caminos*.
- Ruiz, J. M. (2017). *Aprendizaje de los instrumentos de Viento Madera*. Redbook Ediciones.
- Walls, P. (2006). *La interpretación musical: La interpretación histórica y el intérprete moderno*. Alianza
- Wong, K. (2004). *La "nacionalización y "rocolización" del pasillo ecuatoriano*. Ecuador Debate, 6.



Sonatina Andina 1.- Sanjuanito

David Diaz Loyola
Op. 4 Nro. 1
Octubre 2015

Moderato $\text{♩} = 90$

Oboe *mf*

Piano *mf*

8 *mp*

17

25 *mf*

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

Copyright © dddd12015
dddardk0001@yahoo.es

2

32

39

47

55

3

64

mp

p

Musical score for measures 64-73. The upper staff (treble clef) begins with a melody marked *mp*. The lower staff (bass clef) provides accompaniment, starting with a *p* dynamic. Measure 73 features a triplet in the upper staff.

74

Musical score for measures 74-80. The upper staff (treble clef) contains a complex melodic line with multiple triplets. The lower staff (bass clef) features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

81

mf

mf

Musical score for measures 81-87. The upper staff (treble clef) has a melody marked *mf*. The lower staff (bass clef) has an accompaniment also marked *mf*. The key signature changes to one flat (B-flat) in measure 85.

88

rit.

rit.

Musical score for measures 88-93. The upper staff (treble clef) has a melody marked *rit.*. The lower staff (bass clef) has an accompaniment also marked *rit.*. The key signature remains one flat (B-flat).

2. Fox Incaico

Andante $\text{♩} = 90$

Oboe

Piano

mf

mp

p

6

12

17

p

p

Copyright © dddd12015
 ddddark@yahoo.es

2

22

27

33

37

3

41

3 6 *p*

46

51

56

3.- Pasillo en CM

Presto ♩ = 160

Oboe

f

Presto ♩ = 160

Piano

mf

7

mf

p

13

p

18

Copyright © dddd12015
 ddddark0001@yahoo.es

2

23

28

33

40

3

47

p

52

58

62

Registry QUI-048253

Oboe

Sonatina Andina 1.- Sanjuanito

David Díaz Loyola
Op. 4 Nro. 1
Octubre 2015

Moderato ♩ = 90

mf

9 *mp*

19

27 *mf*

35

44

53

64 *mp*

74

82 *mf*

88 *rit.*

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

Copyright © dddd12015
dddark0001@yahoo.es

Oboe

2. Fox Incaico

Andante $\text{♩} = 90$

mp

p

mf *p* *mf*

f

p

p

p

p

Copyright © dddd12015
 ddddark@yahoo.es

Oboe

3.- Pasillo en CM

Presto $\text{♩} = 160$

f

6

11 *mf*

18

26

32 *ff*

40 *p*

48

56

61

Registry QUI-048253

Copyright © dddd12015
 ddddark0001@yahoo.es