

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

### **Análisis formal y armónico de la obra “Diablo Huma” Opus 22 N. 1 del compositor David Diaz Loyola para el recital de grado violín**


Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales. Área de Ejecución Instrumental Violín

**Autor:**

Santiago Maximiliano Zumbana Quinapanta

**Director:**

Jaime Patricio Mora Yanza

ORCID:  0009-0005-6055-5256

**Cuenca, Ecuador**

2023-04-04

## Resumen

La presente investigación tiene como objetivo dar a conocer el trabajo compositivo de David Díaz Loyola, y la realización del análisis formal de su obra “Diablo Huma”, mismo que servirá de sustento teórico para la propuesta interpretativa a ejecutar en el recital de grado. Como antecedentes serán expuestos: su catálogo de obras, con un aproximado de 100 obras musicales compuestas hasta la fecha (febrero del 2021), cuatro libros impresos bajo el nombre de “Obras Musicales” y recuento de varios estrenos realizados en ciudades de gran movimiento cultural en el Ecuador. Finalmente se anexarán las respectivas partituras con el consentimiento del compositor, así como también se establecerán conclusiones y recomendaciones, producto del análisis de la obra y de las respectivas entrevistas realizadas al compositor.

*Palabras clave:* violín, orquesta, análisis musical, catálogo de obras, Ambato



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

**Repositorio Institucional:** <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

### Abstract

The purpose of the research is to disseminate the compositional work of David Díaz Loyola, and the formal analysis of his work "Diablo Huma", which will serve as a theoretical basis for the interpretative proposal that will be performed in the degree recital. As background information the following works will be presented: his catalog of pieces, with approximately 100 musical works composed up to the date (February 2021), four books published under the name of "Obras Musicales" and an account of several premieres performed in cities of a great cultural movement in Ecuador. Finally, the respective scores will be attached with the composer's consent, as well as conclusions and recommendations, product of the analysis of the work and the respective interviews with the composer.

*Keywords:* violin, orchestra, musical analysis, catalog of works, Ambato



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

**Institutional Repository:** <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

## Índice de contenido

Abstract.....	3
Índice .....	4
Introducción .....	12
<b>Capítulo 1 .....</b>	<b>13</b>
El nacionalismo en América Latina .....	13
1.1 Generalidades.....	13
1.2 Compositores nacionalistas de Latinoamérica .....	15
1.3 Nacionalismo en Ecuador .....	17
Inicios .....	17
1.3.2 Sobre las primeras generaciones de compositores nacionalistas.....	19
1.3.2 Generaciones de compositores nacionalistas .....	20
Primera generación.....	20
Segunda generación .....	21
Tercera generación.....	21
Cuarta generación .....	21
Quinta generación.....	22
1.4 David Díaz Loyola y sus obras nacionalistas.....	22
<b>Capítulo 2 .....</b>	<b>23</b>
Biografía del compositor .....	23
2.1 David Díaz Loyola.....	23
2.2 Catálogo de obras (2021).....	29
2.2.1 Obras para instrumento solista.....	29
2.2.2 Repertorio pedagógico .....	37
2.2.3 Repertorio vocal.....	38
2.2.4 Repertorio Sinfónico.....	40
2.2.5 Repertorio cameral.....	41

<b>Capítulo 3</b> .....	<b>43</b>
Protocolo de análisis .....	43
3.1 Análisis de la obra “Diablo Huma” .....	44
3.1.1 Forma .....	47
3.1.2 Armonía .....	48
3.1.3 Estructura interna.....	61
Conclusiones .....	86
Recomendaciones .....	87
Referencias.....	88
Anexos.....	89

**Índice de figuras**

Ilustración 1; David Díaz foto archivo del compositor .....	31
Ilustración 2; David y su madre María Teresa Loyola.....	32
Ilustración 3; Conjunto de cámara “Ciudad de Ambato” .....	34
Ilustración 4; Orquesta Sinfónica de estudio del Conservatorio la Merced .....	36
Ilustración 5; Diablo Huma extensión sonora .....	53
Ilustración 6; Diablo Huma .....	54
Ilustración 2; David y su madre María Teresa Loyola.....	55
Ilustración 3; Conjunto de cámara “Ciudad de Ambato” .....	57
Ilustración 4; Orquesta Sinfónica de estudio del Conservatorio la Merced .....	58
Ilustración 5; Diablo Huma extensión sonora .....	59
Ilustración 6; Diablo Huma .....	60
Ilustración 7; Diablo Huma, segunda sección.....	61
Ilustración 8; Diablo Huma armonía .....	62
Ilustración 9; Diablo Huma armonía .....	63
Ilustración 10; Diablo Huma armonía .....	63
Ilustración 11; Diablo Huma armonía .....	64
Ilustración 12; Diablo Huma armonía .....	65
Ilustración 13; Diablo Huma armonía .....	66
Ilustración 14; Diablo Huma armonía .....	67
Ilustración 15; Diablo Huma armonía .....	68
Ilustración 16; Diablo Huma armonía .....	70
Ilustración 17; Diablo Huma armonía .....	72
Ilustración 18; Diablo Huma armonía .....	73
Ilustración 19; Diablo Huma armonía .....	74
Ilustración 20; Diablo Huma armonía .....	76
Ilustración 21; Diablo Huma armonía .....	78

Ilustración 22; Diablo Huma armonía .....	79
Ilustración 23; Diablo Huma armonía .....	81
Ilustración 24; Diablo Huma armonía .....	81
Ilustración 25; Estructura Interna .....	82
Ilustración 26; Estructura Interna .....	83
Ilustración 27; Estructura Interna .....	85
Ilustración 28; Estructura Interna .....	86
Ilustración 29; Estructura Interna .....	88
Ilustración 30; Estructura Interna .....	88
Ilustración 31; Estructura Interna .....	89
Ilustración 32; Estructura Interna .....	89
Ilustración 33; Estructura Interna .....	90
Ilustración 34; Estructura Interna .....	91
Ilustración 35; Estructura Interna .....	92
Ilustración 36; Estructura Interna .....	92
Ilustración 37; Estructura Interna .....	92
Ilustración 38; Estructura Interna .....	93
Ilustración 39; Estructura Interna .....	94
Ilustración 40; Estructura Interna .....	95
Ilustración 41; Estructura Interna .....	96
Ilustración 42; Estructura Interna .....	97
Ilustración 43; Estructura Interna .....	98
Ilustración 44; Estructura Interna .....	99
Ilustración 45; Estructura Interna .....	100
Ilustración 46; Estructura Interna .....	100

Ilustración 47; Estructura Interna .....	101
Ilustración 48; Estructura Interna .....	101



**Índice de tablas**

Tabla 1; Compositores nacionalistas Latinoamericanos.....	23
Tabla 2: Primera generación de compositores nacionalistas.....	27
Tabla 3; Segunda generación de compositores nacionalistas.....	28
Tabla 4; Tercera generación de compositores nacionalistas.....	28
Tabla 5; Cuarta generación de compositores nacionalistas.....	28
Tabla 6: Quinta generación de compositores nacionalistas.....	29
Tabla 7; Catálogo de obras para instrumento solista.....	43
Tabla 8; Lista de estrenos realizados.....	45
Tabla 9; Catálogo de obras pedagógicas.....	47
Tabla 10: Catálogo de obras vocales.....	48
Tabla 11; Catálogo de obras sinfónicas.....	48
Tabla 12; Catálogo de repertorio cameral.....	49
Tabla 13; Estructura Diablo Huma.....	50

## Índice de diagramas

Diagrama 1; Estructura interna .....	68
Diagrama 2; Estructura interna .....	71
Diagrama 3; Estructura interna .....	75
Diagrama 4; Estructura interna .....	84
Diagrama 5; Estructura interna .....	87
Diagrama 6; Estructura interna .....	91
Diagrama 7; Estructura interna .....	94

## **Agradecimiento**

Al concluir este trabajo, deseo expresar mi sincero agradecimiento a todos los maestros que han aportado con su sabiduría a mi formación como músico profesional, al compositor David Díaz Loyola por su admirable labor musical y apoyo para la realización de este trabajo.

Santiago Zumbana

## Introducción

La música en las ramas de la interpretación tanto como de la composición conviven ambas estrechadas la mano, ya que ambos se complementan y se benefician, no existiría la música como hoy la conocemos sin estos dos actores, es por aquello que como intérpretes tenemos un rol muy importante dentro de este círculo, ya que somos las personas encargadas de darle vida a través de un estudio crítico y profundo a las creaciones de los compositores tanto de épocas pasadas como de la actual. En Ecuador se cuenta con grandes compositores todavía vigentes, sin embargo todavía es necesaria la difusión de toda la producción musical existente y el acercamiento a nuevos intérpretes, es por ello que el presente trabajo pretende aportar una solución a esta problemática, razón por la cual se considera a David Díaz de gran importancia en el afán de rescatar y preservar la producción musical ecuatoriana, mediante la presentación de un catálogo completo de las obras del compositor, mismo que será tratado históricamente y dividido en 5 partes, de la siguiente manera:

- Repertorio Pedagógico
- Repertorio Vocal
- Repertorio para Instrumento Solista
- Repertorio Sinfónico
- Repertorio Cameral

Así también al contar con poca información referente al compositor, nace la necesidad de recopilar información a través de entrevistas, con el fin de redactar de manera cronológica su vida y obra como material de apoyo a intérpretes y público en general.

Por último, se someterá a su segunda obra para violín solista “Diablo Huma” a un exhaustivo análisis musical armónico, rítmico y estructural.

## Capítulo I

### El nacionalismo en América Latina

#### 1.1 Generalidades

Según el diccionario de la Real Academia Española, nacionalismo es el “*sentimiento fervoroso de pertenencia a una nación y de identificación con su realidad y con su historia*”, El nacionalismo cultural se refiere al conjunto de prácticas y estrategias destinadas a la creación de emblemas los cuales crean la nación y sirven para distinguirse de las otras y sobre todo sirven en la socialización de los ciudadanos para inculcar el sentimiento nacional. Este nacionalismo cultural es un proceso constante, es una creación persistente en la que se apoya el plan nacionalista. Las artes y las diferentes expresiones de la cultura conforman los pilares primordiales del nacionalismo. (Caicedo, 2018)

Los recursos subjetivos de la identidad son los que hacen viable que los individuos que se sumen a una identidad colectiva no compartan obligatoriamente una cultura común, ninguna psicología común. Lo que comparten solamente son emblemas, símbolos que sirven para marcar su diferencia cultural. Por lo tanto, la identidad colectiva se sustenta.

Para Patricia Caicedo musicóloga colombo-española, lo que la musicología ha estado tratando de hacer al clasificar los diferentes momentos del nacionalismo musical en América Latina es evidenciar el tránsito que en la música se ha dado de una identidad objetiva a una subjetiva. En la música de América Latina, se observa una progresiva subjetivación de la identidad musical. Se observa en la música la transición que se inicia en una etapa en la que se denominaba la música como nacionalista de acuerdo con criterios objetivos rígidos provenientes de grupos sociales concretos (las élites) a una etapa en la que la identidad es una identidad imaginada. (Caicedo, 2018)

Una persona halla su identidad una vez que encuentra un grupo de valores con los cuales se pueden identificar y que ofrecen un sentido y una orientación plena al devenir de su realidad. De la misma forma, una cultura encuentra su identidad y su máximo grado una vez que realiza un grupo de valores que la tipifican y su madurez se apoya en llevar este grupo de valores hasta su más grande expresión. Para América Latina, la búsqueda de la identidad ha sido un proceso dramático y doloroso, debido a la multiplicidad de discursos que hacen que no sea posible identificarse con un solo conjunto de valores. La diversidad y pluridimensionalidad que constituyen su mayor riqueza, son al mismo tiempo las que la desgarran en su inútil intento de encontrar una identidad única.

La imagen del mundo latinoamericano caracterizado por la heterogeneidad étnica y cultural, el sincretismo y la difusión de lenguajes culturales, se estructura en la idea de la “otredad”<sup>1</sup> y de la posibilidad de que coexistan identidades múltiples.

Es quizá por esta razón que América Latina ha sido considerada por muchos como una “anomalía” en la historia del nacionalismo. Si se trata de estudiar este movimiento de acuerdo con los modelos tradicionales europeos encontraremos muy difícil analizar esta región debido a que carece de las tradicionales distinciones lingüísticas y étnicas asociadas con las identidades nacionales en Europa y Asia y además ha carecido de los procesos de consolidación del estado. Los identificadores convencionales de nacionalismo están todos presentes, pero de maneras complicadas. (Caicedo, 2018)

El término dado por García Canclini, de *hibridación* resulta de gran utilidad cuando nos referimos a la identidad latinoamericana. Este término sugiere la mezcla de diferentes influencias, construcciones planeadas y construcciones generadas sin intencionalidad, sugiere lo extranjero mezclado con lo local, lo nacional y lo global, lo moderno con lo tradicional, lo rural con lo urbano. Al mismo tiempo encierra los conflictos de inclusión-exclusión que resultan de las luchas de poder que constantemente tienen lugar. Según García Canclini<sup>2</sup> (1990), el concepto de hibridación integra una red de conceptos que incluyen contradicción, mestizaje, sincretismos, fusión, transculturación y criollización. Algunos de estos términos habitualmente se vinculan a disciplinas concretas, como es el caso de sincretismo para lo religioso, hibridación en la biología, mestizaje para describir desarrollos antropológicos, fusión para lo musical. (Canclini, 1990)

“El nacionalismo como un estilo musical definible aparece en Latinoamérica en las últimas décadas del siglo pasado, gracias al influjo de similares propuestas europeas y al apareamiento y consolidación de géneros musicales folclóricos y populares, urbanos y rurales, que se constituyen en fuente de identidad nacional.” (Bueno, 2008)

---

<sup>1</sup> La idea de la otredad es crucial para la sociología y el estudio de las identidades sociales, este concepto existe gracias a que somos seres sociales, necesitamos de la presencia y cooperación de otras personas para sobrevivir. Cuando se forma un grupo para este propósito tenemos una sociedad, las personas dentro de esta unidad se definen como “nosotros”, y los “otros” son quienes no comparten identidad o pertenencia con este grupo.

<sup>2</sup> Néstor García Canclini es un antropólogo y crítico cultural nacido en La Plata, Argentina en 1939. Estudió filosofía y se doctoró en 1975 en la Universidad Nacional de La Plata y, tres años después, con una beca otorgada por el CONICET, se doctoró en la Universidad de París.

## 1.2 Compositores nacionalistas de Latinoamérica

No es propósito de la presente tesis analizar a fondo el desarrollo de cada país de Latinoamérica en el contexto del nacionalismo, pero se considera importante el conocimiento de los principales compositores y sus obras con las que ayudaron a elevar el discurso nacionalista en el continente.

De tal manera, se propone mirar una pequeña cronología desde 1843 hasta 1936 de obras importantes del nacionalismo musical latinoamericano basado en el artículo del musicólogo Peruano Aurelio Tello, (Tello, 2004) y añadiendo a la lista nombres de criterio personal, relevantes del pentagrama ecuatoriano para referencias en la cronología.

Año	Compositor	País	Género	Título de la Obra
1843	Henry Price	Colombia	Pasillo	Vals al estilo del país (un estilizado pasillo)
1855	Federico Guzmán	Chile	Zamacueca	Zamacueca para Piano
1860	Tomás León	México	Vals	Jarabe Nacional
1869	Brasílio Itiberê da Cunha	Brasil	Modinha	A sertaneja
1870	Dalmiro Costa	Uruguay	Habanera	La Pecadora
1875	Ignacio Cervantes	Cuba		veintiuna Danzas cubanas
1880	Francisco Hargreaves	Argentina	Suite	Aires Nacionales
1885	Francisca Hedwiges Gonzaga	Brasil	Opereta	A corte na roça
1881	José María Ponce de León	Colombia	Sinfónico	Sinfonía sobre temas colombianos
1887	Alberto Nepomuceno	Brasil	Batuque	Danca de Negros
1890	Alberto Williams	Argentina	Folclore	El rancho abandonado
1890	Alberto Levy	Brasil	Tango	Tango Brasileiro

1897	José Castro	Perú	musicología	Sistema pentafónico en la música indígena y pre colonia
1901	José María Valle Riestra	Perú	Ópera	Ollanta
1902	Remigio Acevedo Gajardo	Chile	Ópera	Caupolicán
1908	Doménico Brescia	Ecuador	Sinfónico	Sinfonía Ecuatoriana
1910	Eduardo Fabini	Uruguay	Sinfónico	Campo
1912	Manuel M. Ponce	México	Canción	Canciones Mexicanas
1914	Francisco González Gamarra	Perú		Paisajes Musicales
1917	Heitor Villa-Lobos	Brasil	Poema Sinfónico y Ballet	Uirapurú, Saci-Pererê y Amazonas
1917	Jesús Castillo	Guatemala	Ópera	Quiché-Vinak
1921	Carlos Chávez	México	Ballet	El fuego nuevo
1922	Francisco Mignone	Brasil	Ritmos populares	Congadapara
1923	Francisco Mignone	Brasil	Ritmos populares	Lendas sertanejas para piano
1923	Segundo Luis Moreno	Ecuador	Musicología	La música en la provincia de Imbabura
1924	Eduardo Fabini	Uruguay		Isla de los Ceibos
1926	Amadeo Roldán	Cuba	Folclore	Tres pequeños poemas



				(Oriental, Pregón y Fiesta negra)
1930	Heitor Villa-Lobos	Brasil	Modinha	Bachianas brasileiras
1931	Silvestre Revueltas	México	Sinfónico	Cuauhnahuac
1933	Luis Humberto Salgado	Ecuador	Ballet	Inti Raymi: Fiesta del Sol
1933	Luis Humberto Salgado	Ecuador	Suite	suite sinfónica Atahualpa o el ocaso de un imperio
1934	Juan José Castro	Argentina	Sinfonía	Sinfonía argentina
1935	Carlos Chávez	México	Sinfonía	Sinfonía India
1936	Luis Guianneo	Argentina	Cuarteto	Cuarteto criollo nº 1 para cuerdas

*Tabla 1; Compositores nacionalistas Latinoamericanos*

Cabe indicar que en la presente lista no se menciona a todos los compositores como las obras escritas, ya que en el siglo XX precisamente nació una basta cantidad de compositores en el continente que empezaron a interesarse y valorar el lenguaje propio de su país.

### 1.3 Nacionalismo en Ecuador

#### Inicios

El 28 de febrero de 1870, se publicó el Decreto Ejecutivo creando el Conservatorio Nacional de Música en Quito, que comenzó a funcionar el 3 de marzo bajo la dirección de Don Antonio Neumane. El 25 de noviembre de 1886, se fundó en Quito, el Teatro Nacional Sucre. El ideal común de estas entidades: Asociación Musical Filarmónica, Conservatorio, Teatro Sucre, era “la invención y la originalidad para tomar un carácter nacional”. El 26 de noviembre de 1865, se escribió la letra del Himno Nacional. El 23 de octubre de 1869, Neumane entregó la música. El 10 de agosto de 1870, se estrenó en Quito el Himno Nacional del Ecuador. Los objetivos de la ideología nacionalista fueron: “el logro de la autonomía, unidad e identidad de la nación”.

En Ecuador, hasta 1930 se trató de consolidar un Estado unitario centralizado. En el ámbito musical, durante la presidencia del Doctor Isidro Ayora (1926-1931), se dictó una circular a los comandantes de zona, en la que se ordenaba a las bandas del ejército que “den preferencia a la música nacional en retretas y otras presentaciones solemnes”. En Quito, el 22 de mayo de 1932, se fundó la Sociedad Ecuatoriana de Música Nacional. Uno de sus objetivos fue propiciar la difusión de la “música culta” compuesta por compositores ecuatorianos. El 12 de noviembre de 1938, se fundó en Guayaquil, el Sindicato Nacional de Músicos del Guayas, el gremio vigente, más antiguo del Ecuador.

Luego de la guerra con el Perú (1941), en el aspecto musical prevaleció un sentimiento patriótico - “nacionalista”. No fue una coincidencia que en esa época: Segundo Luis Moreno, organice los Festivales de Danzas Indígenas (1943, 1944); Luis Humberto Salgado compuso su primera Sinfonía Andina (1945-1949), en la que propuso el siguiente esquema (Sinfonía Andino – ecuatoriana): 1. Allegro Moderato (sanjuanito). 2. Larghetto (yaraví). 3. Allegretto Semplice (danzante – scherzo). (Final) Allegro vivo (Albazo, aire típico, o Alza); para afianzar el sentimiento “nacional”, el 29 de septiembre de 1948 el Congreso realizó la Primera Oficialización del Himno Nacional del Ecuador.

Mario Godoy Aguirre en su libro *La Nación, el nacionalismo y la música nacional* menciona: “Cuando se habla de la música nacional, en general hay ambigüedad, imprecisiones, visiones parciales, y desacuerdo entre músicos y musicólogos. De la idea de cultura equiparada a ethnos, se desprende la idea de culturas nacionales, surge el fetiche de la identidad, y la convicción que esa identidad nos emparenta a ejecutantes y a contertulios”. El subjetivo título de música nacional del Ecuador, atribuido a varios géneros, movimientos, estilos musicales, intérpretes, compositores, instrumentos musicales, etc.; o la tan mentada corriente llamada nacionalismo musical, no son gestos inocentes, son construcciones ideológicas etnocentristas y reduccionistas, que tratan de explicar la realidad social y proponen reformas o cambios; ellas están llenas de contradicciones, lucen revestidas de un pseudo ropaje sistemático, compacto y coherente. El nacionalismo “definen al portador ideal e idealizado de esa cultura”. La música, como producto cultural, está vinculada a un entramado cultural: cambios semánticos, formales, funcionales, agentes sociales, significaciones, valores, usos, etc. La llamada música nacional del Ecuador, generalmente omite a las músicas de los afroecuatorianos y de las 13 nacionalidades indígenas. En pleno siglo XXI, cada grupo social, reclama ser el genuino representante de la “música nacional”. El compositor y escritor quiteño Juan Pablo Muñoz Sanz, en su ensayo: “Nacionalismo y americanismo musical” (1937), entre otras cosas dijo:

Nuestra música más o menos popular, actualmente, no es la del indio ni la del negro y, casi, ni la del criollo: es un formidable confusionismo cosmopolita (...)

Misión nuestra es la de que surja aquel nacionalismo artístico que no excluye, antes confirma el amor por lo universal y eterno y que la nacionalidad artística se alce con la pujanza de un heroísmo que se basta con la voluntad de triunfar y la recompensa de su propia recuperación.

### **1.3.1 Sobre las primeras generaciones de compositores nacionalistas.**

En la Enciclopedia de la música ecuatoriana se menciona que: “El Nacionalismo en la música académica coincide en el Ecuador con la época del liberalismo alfarista, en la cual se refunda el Conservatorio Nacional de Música. Encontramos dos vertientes nacionalistas en aquellos tiempos, una de ellas se fue configurando en las aulas del Conservatorio con un gran motivador, el italiano Domingo Brescia, personaje determinante dentro de esa tendencia, pues fue quien marcó un sendero compositivo en dos de sus discípulos, Francisco Salgado y segundo Luis Moreno”. (Gutiérrez, 2002)

La otra vertiente está representada por dos figuras un tanto independientes, Sixto María Duran Cárdenas, quien hizo sus estudios de modo particular (y no en el conservatorio), y Pedro Traversari, que los efectuó en el extranjero. Todos ellos formarían parte de los compositores nacionalistas pioneros. Se sumaría luego, una segunda generación compuesta, tanto conceptualmente como musicalmente, por corrientes nacionalistas que asociaron las propuestas hechas por la generación pionera (Expresar a través de la técnica musical europea la dualidad indígena hispánica), hasta el serialismo schonbergiano<sup>3</sup>, y las propuestas nacionalistas religiosas. En esta generación se distinguen principalmente José Ignacio Canelos Morales, quien tomó clases con Segundo Luis Moreno, Juan Pablo Muñoz Sanz alumno de Sixto María Duran, Belisario Peña Ponce formado en Europa y Luis Humberto Salgado Torres, educado en gran parte por su padre, y el que dentro de técnicas europeas (atonalismo, dodecafonismo, ultra modernismo) fue quien llegó más lejos en sus alcances compositivos. Después aumentarían las filas nacionalistas con Ricardo Becerra, Ángel Honorio Jiménez, Inés Jijón, Néstor Cueva, Corsino Duran, Clodoveo Gonzales y agrandando las rutas y planteamientos Enrique Espín Yépez y Gerardo Guevara, entre otros. (Gutiérrez, 2002)

---

<sup>3</sup> Música Serial: Aquella en la que el orden predeterminado de la escala dodecafónica se aplica a los restantes parámetros musicales: alturas, registros de octava, duraciones, intensidades, timbres.

El romanticismo tuvo mucho que ver para el desarrollo de una teoría nacionalista. Juan León Mera y Juan Agustín Guerrero son los primeros en reconocer los valores de la música popular e indígena. Y el compositor italiano Domingo Brescia influyó notablemente en el sentido nacional de la creación, por ellos Segundo Luis Moreno empezó la recopilación de materiales musicales indígenas y seguidamente la elaboración de postulados nacionalistas, estos criterios fueron reforzados por el compositor peruano Alomía Robles, quien dictó unas charlas en 1916. (Gutiérrez, 2002)

Esta primera generación de músicos académicos buscó expresiones nacionalistas a través de métodos folkloristas bastante convencionales, ya sea utilizando melodías vernáculas/populares o creando sus propios temas de manera estilizada, sus técnicas de composición se caracterizaban por la armonización de danzas autóctonas y mestizas.

### 1.3.2 Generaciones de compositores nacionalistas

Según el musicólogo Diego Grijalva<sup>4</sup>, el nacionalismo ecuatoriano está dividido en cuatro generaciones, de la siguiente manera:

#### Primera generación

Pedro Pablo Traversari Salazar	Quito	1874 – 1956
Sixto María Duran	Quito	1875 – 1947
Salvador Bustamante Celi	Loja	1876 – 1935
Francisco Salgado	Cayambe	1880 - 1970
Segundo Luis Moreno	Cotacachi	1882 – 1972

*Tabla 2;Primera generación de compositores nacionalistas*

---

<sup>4</sup> Diego Grijalva, oriundo de Ibarra, es un pianista, director de coro y orquesta. Realizó sus estudios en Quito en el instituto de Interamericano de música Sacra, y en 1975 gracias a una beca viajó a Moscú donde se licenció en la Academia Gnesin como director coral y educación musical. De 1979 a 1982 realizó estudios de Dirección de Orquesta y Coro en el conservatorio Tchaikovsky de Moscú, en el conservatorio Rimsky – Korsakov de St. Petersburgo obtuvo su maestría en Bellas Artes como Director de Orquesta y Ópera. En el año 2000 para obtener su Ph. D, en el Instituto de Investigación Científica para el conocimiento de las Artes, Moscú, Rusia, presentó su tesis “Luis Humberto Salgado: el compositor en el contexto de la cultura nacional”.

## Segunda generación

José Ignacio Canelos	Ibarra	1898 – 1957
Juan Pablo Muñoz Sanz	Quito	1898 – 1964
Belisario Peña Ponce	Quito	1902 – 1939
Segundo Cueva Celi	Loja	1901 – 1969
Luis Humberto Salgado	Cayambe	1903 – 1977
Corsino Duran Carrión	Santa Isabel	1911 - 1975

*Tabla 3; Segunda Generación de Compositores nacionalistas*

## Tercera generación

Ángel Honorio Jiménez	Guanujo	1907 – 1965
Inés Jijón Rojas	Quito	1909 – 1995
Néstor Cueva Negrete	Machachi	1910 – 1981
Corsino Durán Carrión	Santa Isabel	1911 - 1975

*Tabla 4; Tercera Generación de compositores nacionalistas*

## Cuarta generación

Carlos Bonilla Chávez	Quito	1923 – 2010
Enrique Espín Yépez	Quito	1926 – 1997
Gerardo Guevara	Quito	1930 -
Carlos Cobo Andrade	Cotacachi	1937-
Mesías Manguashca	Quito	1938

*Tabla 5; Cuarta Generación de compositores nacionalistas*

Es pertinente hablar de una quinta generación que incluye a aquellos autores orientados hacia la diversidad estilística. Son compositores de cualidades creativas altamente tecnificadas que

se han desarrollado tanto en la tendencia nacionalista como en las técnicas contemporáneas vanguardistas de la segunda mitad del siglo XX como lo son:

### Quinta generación

Juan Campoverde	Cuenca	1964
Arturo Rodas	Quito	1951
Diego Luzuriaga	Loja	1955
Jannet Alvarado	Cuenca	1963

*Tabla 6; Quinta Generación de compositores nacionalistas*

### 1.4 David Diaz Loyola y sus obras nacionalistas

Es menester después de haber navegado por las semillas del nacionalismo en nuestro continente ver como también Díaz fue influenciado a través de la música de sus predecesores ecuatorianos. Encontramos como en una de las etapas de mayor creatividad compone obras como: Introducción y Yumbo, obra en la que el ritmo yumbo es su motor creativo, Diablo Huma, obra programática en la que describe la vida andina y como la misma puede verse afectada y cambiar por la fuerza de un volcán y quizá una de las obras más importantes en su repertorio sinfónico sea la Suite Sinfónica Ecuatoriana N.1, escrita en 5 movimientos (Introducción, Danzante, Caporales, Rimarishkada, Danza final) misma que es un aporte significativo al pentagrama musical ecuatoriano por ser una obra de grandes dimensiones y compuesta como un homenaje al pueblo Salasaka de la provincia de Tungurahua, donde rescata varios de sus relatos, creencias, ritmos y bailes propios de su comunidad.

Díaz en la introducción de su tesis “La música de la comunidad de Salasaka como elemento generador de material compositivo para la elaboración de una suite sinfónica ecuatoriana” publicada en 2015, expresa su sentir sobre su trabajo como compositor nacionalista en la cual menciona:

Considero que los compositores debemos encontrar elementos ancestrales y étnicos, mediante la investigación objetiva de los hechos folclóricos de la nación, para de esta manera obtener materiales sonoros, musicales, rítmicos, tímbricos y conceptuales (mitos, leyendas, relatos ancestrales entre otros), con los cuales elaborar nuestras propuestas compositivas; de esta manera lograremos un vínculo con nuestro pasado histórico y fundamentaremos una corriente nacionalista contemporánea que sea digna representante de nuestro país el Ecuador. (Loyola, 2015)

## Capítulo II

### Biografía del compositor

#### 2.1 David Diaz Loyola



*Ilustración 1; David Diaz,  
Foto archivo del compositor*

David Diaz Loyola es el hijo único de la unión de María Teresa Loyola y José Amable Díaz, nació el 1 de mayo de 1974 por azares de la vida el mismo día de nacimiento de su madre, la cual también previendo el futuro de su hijo decide ir a la clínica “Santa Cecilia<sup>5</sup>” en la ciudad de Quito para dar a luz, Su vida entonces estaría marcada desde su nacimiento por la música. David vivió y creció en el centro de Ambato rodeado de lo artístico y lo artesano ya que en la parte artística tanto su madre como su padre fueron pianistas, y en lo artesano porque en su casa tenían una panadería con horno de leña. Dos cosas que afirma el compositor van de la mano, ya que para llegar a ser una artista se debe tener la tenacidad de un artesano. Los

primeros pasos en la música los dio junto a su padre a los 7 años, el cual le instruyó en lectura musical y piano y sus estudios escolares los realizó en la escuela liceo Juan Montalvo.



*Ilustración 2; David y  
su madre María Teresa Loyola.  
Foto archivo del compositor*

David Diaz desde antes de cumplir 15 años de edad ya había dado recitales públicos en el salón de la ciudad, es después del último de estos conciertos que decide ingresar al Conservatorio de Música La Merced, con el objetivo de contar con una preparación académica que le permita una mayor solvencia en presentaciones artísticas futuras. Es ahí donde estudia con los maestros: Patricio Acosta, Olger Guerrero, Jorge Álvarez, Jhony Almendariz y Floresmilo Viteri, un año con cada uno de ellos, con cierta ventaja al venir de un proceso de 8 años de estudio con su padre, en donde ya interpretaba obras como *La marcha turca de Mozart*, *Polonesa de Chopin etc.* Los estudios secundarios los realiza en

el colegio Bolívar, con la especialización de Químico Biólogo, es en estos años donde

---

<sup>5</sup> Santa Cecilia es considerada la Patrona de los Músicos.



reafirma su pasión por la música académica como su profesión de vida, y además toma al rock como una fuerte influencia musical debido al auge del género durante esta época

Díaz menciona: *“yo personalmente hasta las seis de la tarde escuchaba música clásica, a partir de las seis de la tarde hacia la noche escuchaba rock” “finalmente ahora a los cuarenta y siete años con esta forma de vida ya escucho rock y música clásica todo el día”*. El compositor recuerda con nostalgia y emoción las famosas *humoradas* que se hacían en la época de los 80, donde los jóvenes realizaban fiestas en la tarde y para oscurecer el cuarto el dueño de casa cubría las ventanas con papel periódico y jugaban con las luces prendiendo y apagando, porque en la ciudad a partir de las diez de la noche existía una especie de toque de queda, donde a esa hora sonaba una alarma y no podía estar en las calles ningún menor de edad.

Durante los años 1992 a 1995 imparte clases de música en la escuela Eugenio Mera, primero por incentivo de su madre quien le llevo para que le ayude y después por vocación, encontró allí el gusto por la enseñanza y descubriría su segunda pasión, la composición, mucho antes ya había creado canciones las cuales hasta el momento no habían sido presentadas y es en dicha escuela donde las presenta con sus alumnas, encantando a toda la escuela, lo cual lo incentivó a seguir componiendo, recuerda también que fue ahí donde se le pidió por primera vez que componga una canción, “fueron unas niñas que me pidieron que haga una canción para ellas, la cual hable de su amistad y ese fue mi primer encargo y yo lo hice”, la obra que escribió la tituló “Juntos hasta el fin”, la cual se encuentra en su tercer libro “obras vocales”.

Fue durante éste periodo que escribió varias composiciones en su mayoría ligadas muy a lo vocal y siendo pequeñas formas como canciones, rondas, divertimentos; las cuales dejaron varias interrogantes en su proceso creativo, ya que afirma que crear una primera canción es muy difícil, lidiar con las primeras emociones y sobre todo reconstruirse todos los días para no caer en los mismo intervalos o la misma armonía, es decir no repetir lo ya hecho, lo cual es lo más difícil ya que cada compositor debe encontrar su propia voz y a la vez crear siempre algo nuevo con su propio sello de identidad.

Curiosamente, también recuerda que su primera composición fue en sol menor, pero se había dado cuenta de que no ocupó ninguna alteración propia de la escala menor armónica o melódica, y se preguntó por qué otros compositores escriben con varias alteraciones en su discurso melódico-armónico. Es por eso que realiza experimentos en sus siguientes composiciones, añadiendo como objetivo ocupar una alteración, después dos alteraciones, lo cual desembocó en la teorización de la armonía tonal funcional y en la armonía modal como parte de su proceso experimental. Cabe mencionar que se inició en la composición de manera



autodidacta, fruto de su creciente creatividad y curiosidad. Luego llegaron más cuestionamientos, los cuales plasmó en las obras que escribía. Preguntas tales como: ¿qué pasa si en una obra en Do mayor inicio en La bemol mayor?, ¿qué pasa si cambio de pulso en medio de la obra?, ¿qué pasa si se cambia de ritmo?, ¿qué pasa si no tengo una tonalidad clara?, ¿qué pasa si utilizo cromatismo?, entre otras. Vemos como entonces sus primeras obras son realmente un proceso grande de cuestionamientos los cuales formarían al compositor, creando su propio lenguaje e identidad.



*Integrantes del Grupo de Cámara del Municipio de Ambato, que esta noche nos deleitará con sus extraordinarias interpretaciones.*

*Ilustración 3; Conjunto de cámara "Ciudad de Ambato", foto archivo del compositor.*

En 1994 se crea el conjunto de cámara "Ciudad de Ambato" siendo sus primeros miembros y fundadores los músicos: Luis Jiménez (director/Violín), Byron Obando (Violín), Luis Sumbana (Violín/Viola), Fredy Paredes (Viola) y David Díaz Loyola (Piano), lo cual significó para la ciudad y la provincia un hito, ya que con esta agrupación y la banda sinfónica del Consejo Provincial se crea la profesión de instrumentista. Antes solamente se podía llegar a ser profesor, pero con estas agrupaciones los jóvenes músicos podían aspirar a ser instrumentistas profesionales, elevando de esta manera la cultura de la ciudad y llevando música instrumental a los diferentes rincones de la provincia. Gracias a esta agrupación ha conseguido llevar una carrera como compositor y financiar varios de los proyectos que ha realizado para llevar a cabo estrenos de sus composiciones. Cabe mencionar que Díaz también participó en el que sería uno de los proyectos culturales más ambiciosos de la

ciudad: la Orquesta Sinfónica de Ambato, entidad que comenzó sus funciones en el año 2004, cerrando sus puertas tras tres años de funcionamiento.

De 1999 a 2015 forma parte del personal docente del Conservatorio “la Merced”, donde previamente estudió y se graduó en 1997, contaba por esos años ya con cierta fama de virtuoso en el piano, por lo que el conservatorio no dudó en llamarlo cuando necesitaban de un nuevo docente en el área, es así como a la edad de 25 años ingresa en este periodo donde desarrolla mucha de su carrera artística como pianista, docente y compositor. Es clave en su desarrollo como compositor el siempre haber querido en esos años aportar al repertorio solista en los diferentes instrumentos para que los jóvenes que se gradúen lo hagan tocando obras ecuatorianas de gran envergadura, ya que en los casos específicos de los instrumentos trompeta, trombón, oboe, clarinete, flauta, saxofón, violonchelo, no se conocía de obras de compositores ecuatorianos, por lo cual se procedía a hacer algún arreglo o adaptación de alguna canción u obra para que lo interpreten en su recital. Con esa problemática en mente empieza una ardua labor de investigación de las características de los diferentes instrumentos, para lo cual también se vale de los alumnos a los cuales acompañaba en los recitales como pianista para realizarles consultas de sus instrumentos, pidiendo consejos y pidiéndoles tocar sus obras para verificar la correcta escritura; Algunas de las obras que nacieron de este gran proceso fueron: Introducción y Yumbo para Violín, Fantasía en Fm para Oboe, Ecuatorianas para Trompeta, Fantasía en Lam para Flauta, Fantasía en Cm para Clarinete, Más allá de las montañas para Violonchelo, Anémona 1.0 para trombón, entre otras. En el año 2012 es nombrado Director de la Orquesta Sinfónica de Estudio del Conservatorio, con la cual empezó una ardua labor pedagógica, no tardaría en escribir obras para la orquesta e interpretarlas bajo su dirección, empezando una etapa creativa muy amplia, obras como su primera suite ecuatoriana de 5 movimientos fueron estrenadas con la misma, sintió además la necesidad de tener un registro audiovisual de sus obras, y con sus recursos propios y amistades logró hacer el registro de las siguientes obras: Introducción y Yumbo, Bolívar, Manuelita Sáenz, Fantasía en Fm, Fantasía en Cm, Azul, Diablo Huma, Rimarishkada, Tukury Tushuy, Amada, Canticum Mare. Estas grabaciones son una producción independiente hecha con una orquesta estudiantil, por tanto, deben tomarse como punto de partida más que como una referencia para aquellos que quieran estudiar o apreciar sus obras.



*Ilustración 4; Orquesta Sinfónica de Estudio del Conservatorio la Merced, foto archivo del compositor.*

En el año 2011 consigue empezar la publicación en libros de sus composiciones, con la ayuda del Municipio de Ambato y del rector del Conservatorio La Merced, realiza el lanzamiento del primer libro bajo el título "Obras Musicales", las cuales son piezas que comprenden el período desde 1997 hasta el 2011, también incluye 4 obras compuestas por su abuelo Ángel C. Loyola, las cuales son de carácter popular y compuestas en Guayaquil y Cuenca entre los años 1943 y 1963, en su presentación del libro se realizó además un concierto dirigido por el propio compositor con amigos y ex alumnos suyos en el salón de la ciudad de Ambato, el libro se encuentra además en las principales bibliotecas de las universidades con carreras musicales, como es el caso de la Universidad de Cuenca.

En el año 2015 David sufre un infarto cerebral el cual casi le cuesta la vida, dejándole secuelas permanentes en su condición física, es por esta razón que todo lo que hace cobra bastante importancia tanto en su vida personal como profesional.

Para el año 2016 David conjuntamente con varios ex docentes del conservatorio "La Merced" fundan el Colegio de Artes "Bolívar", el cual funciona en las instalaciones del Instituto Superior Bolívar en el centro de la ciudad de Ambato, la institución al día de hoy es la más importante en el centro del país, ofreciendo educación gratuita y de calidad en los instrumentos: Violín, Viola, Violonchelo, Flauta, Clarinete, Saxofón, Trompeta, Trombón, Percusión, Piano, Guitarra, además de las agrupaciones: Orquesta Infantil, Orquesta Juvenil, Banda Sinfónica



Infanto Juvenil, Coro, Ensamble de guitarras, en donde los diferentes estudiantes realizan sus prácticas instrumentales. En este mismo año publica su segundo libro “Obras Musicales II”, esta vez de forma autónoma, ya que de esta manera los créditos le pertenecen. El compositor menciona: *“Si quisiera sacar una segunda edición de mi primer libro no podría, tendría que pedir permiso a la institución que me auspició, es por eso que ahora quise hacerlo solo”* (La Hora, 2016). En este libro se encuentran obras compuestas entre los años 2011 a 2015. No tardara para publicar al siguiente año 2017 su siguiente libro bajo el título “Obras Musicales Vocales” donde se encuentra las composiciones que realizó en su periodo como docente de la Escuela Eugenia Mera, se encuentran canciones infantiles influidos por los movimientos estéticos de los años ochenta, con temas relacionados a la naturaleza, la alegría de la niñez, la amistad, así también se encuentran canciones con mayor expresividad referentes a la soledad, destino y existencia del ser humano. Recibe además en este año el reconocimiento en los concursos de composición realizados por la Orquesta Sinfónica de Cuenca con la obra “A Cuenca” y la Orquesta Joven del Ecuador con el pasillo en Cm, el cual fue interpretado en Brasil.

Su siguiente y última publicación hasta la fecha (2021), es el cuarto libro de color rojo titulado “Obras Musicales III”, la cual se llevó a cabo con mucho esfuerzo ya que fue publicado cuando la humanidad se encontraba bajo cuarentena por los efectos del virus Sars Covid-19, es así como la publicación se la realizó de manera virtual y con el apoyo de varias amistades las cuales realizaron grabaciones en sus hogares de las obras que se presentan en su cuarto libro, en la descripción del libro David comenta que las obras tienen como marco los Andes sudamericanos con sus montañas y volcanes, los cuales han tenido siempre un simbolismo en los seres humanos.

Su música ha sido interpretada en Ecuador, Brasil, Argentina y Estados Unidos, su obra “Redención” fue encomendada por el padre Alfonso Freire y entregada al Vaticano para su posible estreno. Hasta la fecha cuenta con un aproximado de cien obras escritas, su música siempre cuenta historias como el mismo compositor afirma. Su deseo es seguir contando historias a través de la música, espera muy pronto publicar unos 2 libros más y dejar una huella en este mundo. Actualmente imparte clases en el conservatorio de artes Bolívar, es parte de la orquesta de cámara ciudad de Ambato, sigue componiendo y retomó uno de los oficios más tradicionales de la ciudad y de su familia, la panadería en horno de leña, la cual se encuentra en el patio trasero de su casa.

## 2.2 Catálogo de obras (2021)

Con el catálogo de obras lo que se quiere es realizar un aporte para todos aquellos interesados en la producción completa del compositor David Díaz Loyola hasta la presente fecha (febrero del 2021), por lo que en muchos casos el mismo compositor ha realizado la catalogación de sus obras con el término *opus*. Para diferenciar los tipos de obras se los ha dividido en repertorios:

- Instrumental Solista
- Pedagógico (Los cuales fueron compuestos en su instancia como docente en la escuela Liceo Eugenio Mera),
- Vocal
- Sinfónico
- Cameral.

Cabe destacar la importancia de un catálogo de obras, ya que los mismos son una ayuda para organizar las obras de compositores con la mayor cantidad de información posible sobre una obra en específico como su año de composición, de estreno, lugar del manuscrito original, intérpretes, etc., así también son una guía para los intérpretes que estén interesados en algún compositor, ya que reduce el tiempo de búsqueda.

### 2.2.1 Obras para instrumento solista

Para el presente punto se expondrá la producción musical total escrita para instrumentos solistas que tiene David Díaz hasta la presente fecha (diciembre - 2020). Con el fin de dar a conocer el número de obras para diferentes instrumentos las cuales poseen exigencias técnicas de alto nivel.

David Diaz empezó a componer obras para instrumento solista con el fin de estudiar a fondo los registros y posibilidades de cada instrumento, así también para el caso de algunos instrumentos como la trompeta, oboe y trombón poder extender y enriquecer el repertorio solista, ya que no cuentan con amplio repertorio como el caso de los instrumentos de cuerda o el piano, las primeras interpretaciones se dieron con alumnos del conservatorio que el mismo compositor elegía por su buen desempeño instrumental y al ser Diaz también director de la orquesta de estudio del conservatorio aprovechaba para dar vida a varias de sus obras con los alumnos escogidos. Es así como con el tiempo se nutrió y escribió 26 obras para diferentes instrumentos hasta la presente fecha, siendo uno de los más grandes aportes del compositor.

OP.	Nro.	Título	Género o Forma Musical	Manuscrito/ Impreso	Formato	Datos Adicionales de la Obra.
1	01	Bolívar	Polonesa	Impreso en el Libro Obras Musicales II	Piano Solo	Existe la versión orquestal con el piano solista.
1	02	Manuelita Sáenz	Rondo Programática	Impreso en el Libro Obras Musicales II	Piano Solo	Existe la versión orquestal con el piano solista
18	01	Introducción y Yumbo	Yumbo	Impreso en el Libro Obras Musicales	Violín solista y Orquesta Sinfónica	
2	01	Pasillo en Bm	Pasillo	Impreso en el Libro Obras Musicales II	Violín y Piano	Existe la versión para Violín y Viola.
3	01	Más allá de las montañas	Yaraví	Impreso en el Libro Obras Musicales II	Violonchelo y Piano	
3	02	Krisdevals	Canción	Impreso en el Libro Obras Musicales II	Violonchelo y Piano	
4	01	Sonatina Andina	Sonatina	Impreso en el Libro Obras Musicales II	Oboe y Piano	
5	01	Ecuadorianías		Impreso en el Libro	Trompeta y Piano	

				Obras Musicales II		
5	02	Anémona 1.0	Canción	Impreso en el Libro Obras Musicales II	Trombón y Piano	
5	03	Elegía a un músico caído	Canción	Impreso en el Libro Obras Musicales II	Saxo alto-tenor y Piano	
23	01	Canticum Mare (redención)		Impreso por el compositor	Guitarra y Orquesta Sinfónica	
35	02	Leyenda	Fantasia	Impreso por el compositor	Violín y Orquesta Sinfónica	
21	02	Fantasia en Do Menor	Fantasia	Impreso por el compositor	Clarinete Solista y Orquesta Sinfónica	
21	03	Fantasia en Am	Fantasia	Manuscrito	Flauta solista y Orquesta Sinfónica	
22	01	Diablo Huma		Impreso en el Libro Obras Musicales III	Violín solista y Orquesta Sinfónica	
7	01	Sueños		Manuscrito	Piano Solo	
12	01	Estudio en CM	Estudio	Impreso en el Libro Obras Musicales	Piano Solo	
12	02	Estudio en Cm	Estudio	Impreso en el Libro	Piano Solo	

				Obras Musicales		
13	01	Fantasia Orquídea Azul	Fantasia	Impreso en el Libro Obras Musicales	Piano Solo	
13	02	El Ocaso y el Mar		Impreso en el Libro Obras Musicales	Piano Solo	
13	03	Dama de la Luz		Impreso en el Libro Obras Musicales	Piano Solo	
18	02	S 1.3		Manuscrito	Piano Solo	
24	01	Pasillo en CM	Pasillo	Manuscrito	Piano Solo	
24	02	Pasillo en Cm	Pasillo	Manuscrito	Piano Solo	
24	03	Pasillo en C#M	Pasillo	Manuscrito	Piano Solo	
24	04	Pasillo en C#m	Pasillo	Manuscrito	Piano Solo	
24	05	Pasillo en DM	Pasillo	Manuscrito	Piano Solo	
24	06	Pasillo en Dm	Pasillo	Manuscrito	Piano Solo	
33	02	Estudio Nro.3	Estudio	Manuscrito	Piano Solo	
34	01	Pasillo en EbM, Nro.7	Pasillo	Manuscrito	Piano Solo	
34	02	Pasillo en Ebm, Nro.8	Pasillo	Manuscrito	Piano Solo	
34	03	Pasillo en EM, Nro.9	Pasillo	Manuscrito	Piano Solo	



34	04	Pasillo en EM, Nro.10	Pasillo	Manuscrito	Piano Solo	
36	01	Sisanina		Impreso en el Libro Obras Musicales III	Piano Solo	
36	02	Urkunina		Impreso en el Libro Obras Musicales III	Piano Solo	
37	01	Fenix I		Impreso en el Libro Obras Musicales III	Piano Solo	
15	01	Recuerdos	Pasillo	Impreso por el compositor	Violín Solo y Orquesta	
16	01	San Juanito	San Juanito	Manuscrito	Piano Solo	
16	02	Yumbo	Yumbo	Manuscrito	Piano Solo	
16	01	San Juan y Yumbo		Manuscrito	Violonchelo y Piano	
21	01	Fantasia en Fm	Fantasia	Impreso en el Libro Obras Musicales III	Oboe y Orquesta Sinfónica	Existe la versión para Oboe y Piano
25	01	Sonatina Oriental	Sonatina	Impreso en el Libro Obras Musicales III	Flauta y Piano	
25	02	Sonatina Litoral	Sonatina	Manuscrito	Clarinete y Piano	
26	01	Anémona 1.0		Impreso en el Libro Obras Musicales II	Trombón y Piano	

26	02	Anémona 2.0		Impreso en el Libro Obras Musicales III	Trombón y Piano	
26	03	Anémona 3.0		Impreso en el Libro Obras Musicales III	Trombón y Piano	

*Tabla 7; Catalogo de obras para instrumento solista*

Se ha llevado a cabo el estreno y ejecución de las siguientes obras en los siguientes lugares:

<b>Obra</b>	<b>Intérprete</b>	<b>Lugar</b>	<b>Detalles</b>
Introducción y Yumbo	Vanessa Barrera Lozada	Conservatorio La Merced	Orquesta Sinfónica de estudio
Introducción y Yumbo	Santiago Zumbana	Salón de la Ciudad de Ambato	Orquesta Sinfónica Lopus Corax
Introducción y Yumbo	Xavier Mora Sánchez	Teatro Pumapungo	Orquesta Sinfónica de Cuenca
Bolívar	David Diaz Loyola	Conservatorio la Merced	Orquesta sinfónica de estudio
Bolívar	David Manzaba	Conservatorio la Merced	Orquesta sinfónica de estudio

Manuelita Sáenz	David Diaz Loyola	Conservatorio la Merced	Orquesta sinfónica de estudio
Pasillo en Bm	Santiago Zumbana – Diego Barrionuevo	Salón de la Ciudad de Ambato	obra para violín y viola solista
Sonatina Andina	María Belén Pérez – Darío Bueno Escobar	Catedral Vieja de Cuenca	obra para oboe y piano solo
Recuerdos	Mauricio Fernando Jiménez	Centro Cultural Eugenio Mera	Orquesta de Cámara Ciudad de Ambato
“Elegía” a un músico caído	Patricio Böttcher – Isaac Cevallos	Argentina	obra para piano y saxofón
Canticum Mare	Carlos Ruiz	Conservatorio la Merced	Orquesta sinfónica de estudio
Fantasia en Do Menor	Jorge Luis Rodríguez	Conservatorio la Merced	Orquesta sinfónica de estudio
Diablo Huma	Santiago Zumbana	Conservatorio la Merced	Orquesta sinfónica de estudio

Fantasia en Fm	María Belén Pérez	Conservatorio la Merced	Orquesta sinfónica de estudio
Leyenda	Azalia Veintimilla	Teatro Bolívar	Orquesta de estudio colegio de artes Bolívar
Urkunina	David Diaz Loyola	Obra grabada en video	Obra para piano solo
Sisanina	David Diaz Loyola	Obra grabada en video	Obra para piano solo
Sonatina Oriental	Diana Espinoza	Obra grabada en video	Obra para piano solo
El Ocaso y el Mar	David Diaz Loyola	Obra grabada en video	Obra para piano solo

*Tabla 8; Lista de estrenos realizados*

## 2.2.2 Repertorio pedagógico

En los años 1992 – 1995, Díaz Loyola ingresa a la Escuela Liceo Eugenia Mera a impartir la materia de Música, institución en la que por necesidades pedagógicas al no contar con material musical para trabajar con sus alumnos empieza a componer sus primeras canciones, las cuales son pequeñas baladas pop propias de los años 80 – 90, con un formato reducido a voces blancas con el acompañamiento del piano, las cuales serían de mucho estímulo para su creatividad.

Las canciones tienen en su mayoría forma de *rondas*<sup>6</sup>, las cuales tienen un tema principal al cual siempre recurrirán a lo largo de su duración.

*Tabla 9; Catálogo de obras pedagógicas*

OP.	N.º	Título	Género o Forma Musical	Manuscrito/ Impreso	Letra	Formato	Datos Adicionales de la Obra
8	01	El Mundo de los Niños	Canción	Impreso en el Libro Obras Musicales Vocales	David Díaz Loyola	Voz y Piano	
8	02	Juntos hasta el fin	Canción	Impreso en el Libro Obras Musicales Vocales	David Díaz Loyola	Voz y Piano	
8	03	Shalala	Canción	Impreso en el Libro Obras Musicales Vocales	David Díaz Loyola	Voz y Piano	
9	01	Amiga	Canción	Impreso en el Libro Obras	David Díaz Loyola	Voz y Piano	

---

<sup>6</sup> El rondó, ronda o danza en círculo, es una forma musical basada en la repetición de un tema musical.

				Musicales Vocales			
9	02	Hasta siempre y por siempre	Canción	Impreso en el Libro Obras Musicales Vocales	David Díaz Loyola	Voz y Piano	
9	03	Donde tu estés	Canción	Impreso en el Libro Obras Musicales Vocales	David Díaz Loyola	Voz y Piano	Existe la versión para Coro SATB
10	01	Eternidad	Canción	Impreso en el Libro Obras Musicales Vocales	David Díaz Loyola	Voz y Piano	Existe la versión para Coro SATB
10	02	Mi Imaginación	Canción	Impreso en el Libro Obras Musicales Vocales	David Díaz Loyola	Voz y Piano	Existe la versión para Coro SATB

### 2.2.3 Repertorio vocal

Al ser sus canciones pedagógicas sus primeros acercamientos al mundo de la composición con formato voz y piano, Díaz Loyola pronto querrá romper sus barreras y explorar abriendo sus formas musicales, así como su instrumentación, así que no es de extrañarse que el repertorio vocal coral haya sido una de sus formas predilectas para componer melodiosas melodías con letras propias, las cuales hablan sobre el amor, soledad, destino, existencia del ser humano.

Hay que notar la expansión en la orquestación que usa, ya no bastará solo el piano si no una orquesta sinfónica completa.

OP.	N.º	Título	Género o Forma Musical	Manuscrito/ Impreso	Letra	Formato	Datos Adicionales de la Obra
11	01	Amada	Canción	Impreso en el Libro Obras Musicales Vocales	David Díaz Loyola	Tenor y Orquesta Sinfónica	
14	01	Viento	Canción	Impreso en el Libro Obras Musicales Vocales	David Díaz Loyola	Soprano y Piano	Existe la Versión para coro SATB y Piano
11	02	Hilo	Canción	Impreso en el Libro Obras Musicales Vocales	David Díaz Loyola	para Soprano, Tenor y Orquesta Sinfónica	
20	01	Azul	Canción	Impreso en el Libro Obras Musicales Vocales	David Díaz Loyola	Soprano y Orquesta Sinfónica	Existe la versión para Soprano y Piano
28	01	¡A Cuenca!	Canción	Impreso Orquesta Sinfónica de Cuenca	David Díaz Loyola	Tenor y Orquesta Sinfónica	Obra ganadora del III premio del concurso de composición "JOSÉ CASTELLVÍ QUERALT" organizado por la OSC.

37	02	Cuadros Sonoros sobre un poema de Sonia Manzano		Impreso por el compositor	Sonia Manzano	Quinteto de Cuerdas y Voz	
23	01	Salmus		Manuscrito	David Diaz Loyola	Coro SATB	
33	01	Marcha al Colegio de Artes Bolívar		Impreso en el Libro Obras Vocales	David Diaz Loyola	Voz y piano	

Tabla 10; Catálogo obras vocales

## 2.2.4 Repertorio sinfónico

OP	Nro	Título	Género o Forma Musical	Manuscrito/ Impreso	Letra	Formato	Datos Adicionales de la Obra
19	01	Suite Sinfónica Ecuatoriana N.-1	Suite	Impreso por el compositor	David Díaz Loyola	Orquesta Sinfónica y Coro Polifónico	
02		Tukury Tushuy		Impreso por el compositor	David Díaz Loyola	Orquesta Sinfónica y Coro Polifónico	
19	02	Interludio Los Hijos del Volcán	Interludio	Impreso Orquesta de Cámara Ciudad		Orquesta Sinfónica	



				de Ambato			
23	02	Preludio Sinfónico CRY	Preludio	Manuscrito		Orquesta Sinfónica	
27	01	Divertimento Nro. 1 “El Tiempo”	Divertimento	Manuscrito		Orquesta Sinfónica	
27	02	Divertimento Nro. 2 “La Alegría”	Divertimento	Manuscrito		Orquesta Sinfónica	
27	03	Divertimento Nro. 3 “El Valor”	Divertimento	Manuscrito		Orquesta Sinfónica	
31	01	Vals en A	Vals	Manuscrito		Orquesta Pedagógica	
31	02	La Ronda de los Flautistas		Manuscrito		Orquesta Pedagógica	
35	01	1994		Manuscrito		Orquesta Sinfónica	

*Tabla 11; Catálogo obras sinfónicas*

### 2.2.5 Repertorio cameral

OP.	N.º	Título	Género o Forma Musical	Manuscrito/ Impreso	Formato	Datos Adicionales de la Obra
06	01	Aqua		Impreso en el Libro Obras Musicales II	orquesta de cámara	
06	02	Centaurus		Impreso en el Libro Obras Musicales II	Quinteto de Brass	
17	01	Pasillo en Cm	Pasillo	Impreso en el Libro Obras Musicales I	Piano Quinteto	

17	02	Albazo	Albazo	Manuscrito	Quinteto de Cuerdas	
18	03	S 1.4		Manuscrito	Cuarteto de Cuerdas	
39	02	Ecuadorianías No.2		Impreso en el Libro Obras Musicales III	Flauta, Clarinete y Quinteto de Cuerdas	
40		Recuerdos Ecuatorianos		Manuscrito	Quena (Flauta), Violín y Chelo	
29	01	Wolf 359		Impreso en el Libro Obras Musicales III	Quinteto de Vientos Madera	

*Tabla 12; Catálogo de repertorio cameral*

## Capítulo III

### Protocolo de análisis

El análisis es una disciplina común en muchas áreas del conocimiento, la cual tiene como objetivo discernir y descifrar los diferentes compuestos de algún objeto de estudio; Para la música es una herramienta que nos ayuda a comprender la forma interna de una composición musical, su esqueleto armónico-melódico, estilo al que pertenece, en resumen, su estructura formal.

Nicholas Cook, explica que el análisis musical se limitaba a realizar un análisis de los parámetros formales y armónicos para poder situar la obra en un estilo concreto. Este análisis no iba más allá de la partitura, tan solo realizaba una descripción de los elementos que la componían y de esta manera se llegó a lo que se denominó tradicionalmente análisis estilístico: mezcla del análisis formal con el análisis armónico y así se concretaba el estilo al que pertenecía la obra. (Cook, 1987)

Sin embargo, a principios del siglo XX, los analistas se dieron cuenta de la parcialidad de esta metodología y comenzaron a desarrollar métodos especializados en analizar parámetros concretos. De esta manera podemos destacar el análisis motivico y el análisis schenkeriano entre otros.

Ya a mediados del siglo XX el análisis musical ha avanzado considerablemente desde el punto de vista metodológico. Esta disciplina se ha ido interrelacionando con otras como:

- Lingüística y semiótica. J. J. Nattiez
- Psicología y Gestalt: Leonard Meyer
- Psicología y psicoanálisis: M. Imberty
- Psicología cognitiva: Lerdahl y Jackendoff.
- Gramática generativa: Chomsky.
- Matemáticas de conjuntos: Allen Forte.
- Otras psico acústicas, física del sonido: informática, inteligencia artificial.

Sin embargo, ninguna de estas metodologías ha sabido responder por completo a los interrogantes de la comprensión musical, precisamente por dedicar su atención a un aspecto puntual de la obra, descuidando otros parámetros igual de importantes. De ahí la importancia de la combinación de varias metodologías en función de la obra y de la finalidad del análisis, para conseguir resultados completos y de calidad.

### 3.1 Análisis de la obra “Diablo Huma”

Diablo Huma es una obra para violín y orquesta, la cual en palabras del compositor nace como una respuesta a Introducción y Yumbo (su primera obra para violín solo), con una propuesta compositiva que sea opuesta a su primera pieza, es decir: si Introducción y Yumbo es Lírica, con líneas melódicas claras y cómodas para el intérprete, Diablo Huma debía ser lo contrario, lo cual desde los primeros compases se puede apreciar los tejidos melódicos que ocupan ya una extensión de una octava completa en el registro agudo del instrumento (de Mi 6 a Mi 7). (fig. 1)

La obra posee una instrumentación más numerosa, la cual incluye 4 trompetas, 4 cornos, 4 trombones, 1 Gong y Campanas Tubulares, diferenciándola de Introducción y Yumbo. El acompañamiento también es un aspecto a resaltar, ya que el violín solista está enfrentado a una orquestación grande y cargada, existiendo secciones donde el violin solista se vuelve acompañante, dando lugar a mayor protagonismo de la orquesta.



*Ilustración 5, Diablo Huma - extensión sonora*

Para iniciar el análisis sobre la obra se debe mencionar que la obra tiene una visión clara desde el punto de vista del compositor, el cual menciona que en “ la cosmovisión andina existen dos elementos que siempre conviven, el Dia y la Noche, en las cuales existen historias de que parte de esa identidad de oscuridad es un Diablo Huma” , menciona también que la obra tiene esas dos partes o elementos; “Por un lado la vida Andina y lado de la existencia, Y el otro; una fuerza mayor que invade, que es el fuego, El diablo huma en mi concepción es el volcán, Lleno de fuerza y capaz de cambiar la vida de las personas”

Su concepción de la obra es clara y está escrita de manera que las estrofas de la obra reflejan la vida andina, es así como se puede ver como el compositor hace el uso de pentafonía<sup>7</sup> en el diseño melódico para crear el ambiente deseado; la armonía juega un papel importante dentro los colores de las estrofas, ya que está construida en los sistemas modales menores.

---

<sup>7</sup> Pentafónica: es un modo musical que consiste en la ejecución de un conjunto de 5 notas dentro de una octava, de manera sucesiva, siendo cada nota diferente entre sí.

Allegro  $\text{♩} = 80$  E eólico

Violin (Solo) *pizz.* *mf*

Violin I *p pizz.*

Violin II *p pizz.*

Viola *p pizz.*

Violoncello *p pizz.*

Contrabass *p pizz.*

*p*

Em Bm Em Bm

La

*Ilustración 6; Diablo Huma*

segunda parte o estribillo representa a un volcán lleno de fuerza, el compositor siente la necesidad de un cambio dramático para darle vida a su idea, por lo que usa un compás ternario ( 3/4 ) y cambia su textura, el sistema de construcción de la armonía, y el rol protagónico, dándole el mismo a los vientos metales, los cuales por su fuerza sonora darán vida a este volcán.

4

The image displays a page of a musical score for the second section of 'Diablo Huma'. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. A red vertical line is drawn through the score, marking a specific measure. A blue rectangular box highlights the woodwind section, which includes parts for Horns II and III-IV, Trumpets I and II, and Trombones I and II. A yellow rectangular box highlights the string section, which includes parts for Violin Solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *mf*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The page number '4' is located at the top left, and the page number '46' is at the top right.

*Ilustración 7; Diablo Huma, segunda sección*

### 3.1.1 Forma

La obra *Diablo Huma* está escrita como un rondó de estructura libre, es decir que cuenta con un Estribillo la cual reaparece a lo largo de la obra, y una estrofa que varía después del mismo o Couplets, si bien Díaz no lo escribe de la manera tradicional (A-B-A-C-A), Lo utiliza como punto de referencia para organizar sus ideas en la Obra, quedando de la siguiente manera:

**A - B - A - B - C - D - B - CODA**

A	25 compases	<i>Compás 1 al 25</i>
B	25 compases	<i>Compás 26 al 50</i>
A	28 compases	<i>Compás 51 al 78</i>
B	16 compases	<i>Compás 79 al 96</i>
C	27 compases	<i>Compás 97 al 123</i>
D	18 compases	<i>Compás 124 al 141</i>
B	30 compases	<i>Compás 142 al 171</i>
CODA	10 compases	<i>Compás 172 al 181</i>

*Tabla 13; Estructura Diablo Huma*

Podemos observar cómo las estructuras son en extensión casi similares unas con otras y también el hecho de la organización de la forma, ya que el estribillo es la sección B, lo cual en la forma estricta del rondó suele ser la sección A.

## 3.1.2 Armonía

La obra está compuesta en un Sistema Modal<sup>8</sup>, esto lo encontramos al observar la partitura y notar la ausencia de los grados sensibles o de cadencias claras con las cuales se pueda pensar de manera tonal funcional en la obra.

Los primeros 8 compases están escritos en el sistema de E eólico, alternando dos compases en Em (i) y dos en Bm (v)

The image shows a musical score for 'Diablo Huma armonía'. It features a piano part and string parts (Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass). The piano part has a tempo marking of 'Allegro =80' and a dynamic of 'mp'. The string parts are marked with 'pizz.' (pizzicato) and 'mf' (mezzo-forte). The score is divided into four measures, each with a harmonic marking: Em, Bm, Em, and Bm. The first two measures are highlighted with a blue box, and the last two with a green box. The piano part has a melodic line with a fermata over the first two measures and another over the last two. The string parts have a rhythmic pattern of eighth notes.

Ilustración 8; *Diablo Huma armonía*

Modula directamente en el compás 9 al Sistema de F# Eólico, en el cual repite el proceso cadencial i – v, esta vez un compás por acorde en 4 compases, produciéndose en el último tiempo del cuarto compás un acorde de A mayor con séptima mayor, el cual es tercer grado para el acorde de F#m, y el cual va a ayudar como acorde común para realizar el salto modal a A eólico.

<sup>8</sup> Un modo viene determinado por una organización de una escala que implica: una nota central (la primera) sobre la cual gravita el resto y será el punto de reposo melódico. Y, a su vez, un modo tiene una nota característica que le dan personalidad propia y supone la diferencia con la escala mayor/menor.

Además, el modo tiene unas connotaciones armónicas. La armonía modal no es funcional en el sentido de que no existen acordes de tónica, subdominantes y dominantes. En un modo tendremos un acorde de tónica y acordes cadenciales (que incluyen la nota característica)



The image displays a musical score for 'Diablo Huma armonía'. It features six staves: Piano (Pno.), Solo Violin (Solo), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb.). The piano part is annotated with chords: F#m, C#m, F#m, C#m, A, and Am. The solo violin part includes dynamic markings: *f*, *mf*, and *f*. The score is divided into six measures, each highlighted with a colored vertical bar: blue, yellow, blue, yellow, red, and purple.

*Ilustración 9; Diablo Huma armonía*

Con centro tonal ahora en el sistema de A eólico, en el compás 13 presenta una variación en el manejo armónico, para realizar una variación respecto a la secuencia i – v, cambia el v por el VII mayor lo cual le da luz o un cambio de ambiente a la frase, realizando este proceso por 4 compases, un acorde por compás. Añade un compás más para que el mismo tenga una función modulante al ser un acorde pivote, siendo el VII de La y a su vez VI de Si menor, el nuevo centro tonal.

The image displays a musical score for a piece titled "Diablo Huma armonía". The score is presented in a three-measure format, with each measure enclosed in a colored border: orange for the first and third measures, and blue for the second measure. The score consists of ten staves. The first staff is a grand staff (treble and bass clefs). The second staff is a single treble clef staff. The third staff is a single bass clef staff. The remaining seven staves are single-line staves, likely for guitar or piano accompaniment. The first measure is marked with a red box and the chord "Am". The second measure is marked with a green box and the chord "G". The third measure is marked with a red box and the chord "Am". The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) are indicated. A blue vertical line separates the first and second measures, and another blue vertical line separates the second and third measures.

*Ilustración 10; Diablo Huma armonía*

The image shows a musical score for 'Diablo Huma armonía'. The score is written for Piano (Pno.), Violin Solo (Vln. (Solo)), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature is one sharp (F#). A yellow box highlights measures 18-21, and a blue box highlights measures 22-25. The chord VII/VI is indicated in a green box under measures 18-21, and Bm is indicated in a blue box under measures 22-25. The Vln. (Solo) part has a dynamic marking of *mp* and a hairpin indicating a crescendo.

*Ilustración 11; Diablo Huma armonía*

Siguiendo el modelo anterior ahora en el sistema de B eólico tenemos el mismo proceso armónico i – VII (Bm – A), por 4 compases (18 al 21), para en el compás 22 realizar un salto modal, de LA mayor a LA menor, dejando a La menor como el nuevo centro tonal, en donde realizará el mismo proceso armónico i – VII (Am – G), entre los compases 22 al 25, un acorde por compás.

The image shows a musical score for six measures. The top staff is the melody, with dynamic markings *mp*, *f*, and *mf*. Below the melody are five staves for accompaniment. At the bottom, a row of colored boxes indicates the chord progression for each measure: Bm (blue), A (orange), Bm (blue), A (orange), VII/i Am (green), and G (purple).

*Ilustración 12; Diablo Huma armonía*

- Segunda sección (B)

En la segunda sección el compositor crea los colores armónicos que necesita para desarrollar su discurso, para lo cual desenvuelve su armonía dentro de dos tonalidades superpuestas o bitonalidad, la cual le permite ampliar su paleta de colores para crear los sonidos que desea.

The image displays a musical score for 'Diablo Huma armonía'. At the top, the piano accompaniment (Pno.) is shown with two staves. The upper staff contains a sequence of chords: B (blue), C# (light blue), A (green), and D (yellow). The lower staff contains a corresponding sequence: E (yellow), F# (purple), D (pink), and G (grey). A yellow box highlights the first two measures of the piano part. Below the piano part, the string ensemble is arranged in six staves: Solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The strings play a melodic line with 'arco' markings and a dynamic marking of 'f'.

*Ilustración 13; Diablo Huma armonía*

En la ilustración 11 se puede apreciar en la parte de piano claramente como en el pentagrama superior lleva la progresión (B-C#-A-D) mientras en el pentagrama inferior lleva la progresión (E-F#-D-G), y por encima la cuerda va llevando una melodía construida por ambas tonalidades, lo cual le proporciona al pasaje un color especial, el cual será reforzado por toda la sección de vientos metales para darle la fuerza de un volcán.

Musical score for Illustración 14, titled 'Diablo Huma armonía'. The score features six staves for brass instruments: Horns I-II, Horns III-IV, Trumpets I-II, Trumpets III-IV, Trombone I, and Trombone III-IV. The first measure is highlighted with a red box, and the subsequent measures are enclosed in a black box. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The first measure contains a whole note chord, and the following measures show a progression of chords with dynamic markings of 'f' (forte).

*Ilustración 14; Diablo Huma armonía*

El violín solista aquí no tendrá el papel protagónico ya que se suma a la fuerza de toda la cuerda que crea este movimiento simulando el movimiento de la lava, o también puede descansar para prepararse para su siguiente solo.

En el compás 42 la armonía varía ya que funcionará como coda de todo el pasaje, para unir con la siguiente sección.

Musical score for Illustración 15, titled 'Diablo Huma armonía'. The score shows a change in harmony. The first two measures are highlighted with a blue box, showing notes A# and A. The next two measures are highlighted with a green box, showing notes D# and D. The score is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The first two measures are highlighted with a blue box, showing notes A# and A. The next two measures are highlighted with a green box, showing notes D# and D. The score is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature.

*Ilustración 15; Diablo Huma armonía*



- Tercera sección (A)

En la tercera sección vemos como utiliza los mismos elementos presentados en A, pero con diferente centro tonal, en este caso está escrito en el sistema de B eólico, utilizando la progresión i – III (Bm – D) por 6 compases.

The image shows a musical score for a piece titled 'Diablo Huma armonía'. The score is written for a piano and consists of six measures. The first three measures are in the key of B minor (Bm), indicated by a blue background at the bottom. The last three measures are in the key of D major (D), indicated by a yellow background at the bottom. The music is in common time (C) with a tempo marking of quarter note = 80. The piano part is marked 'pizz.' (pizzicato) and the dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). The melody in the right hand is a simple, rhythmic line.

*Ilustración 16; Diablo Huma armonía*

En el compás 56 en el último tiempo se forma un acorde de DO# disminuido, el cual resuelve en RE, y por ésta función de séptimo disminuido (Sensible) – primero, la modulación nos lleva a pensar en función tonal, pero tan solo un compás después en el número 58 aparece un DO natural o séptima normal que no es sensible llevándonos a un sexto grado menor (vi) por lo cual suena ahora a un juego modal Mixolidio, repitiendo el mismo proceso engañoso con séptima sensible que resuelve a Re y nuevamente colocándonos después el Do natural quitando así el grado sensible y volviéndonos al sistema modal, podemos concluir que el compositor en este pasaje quiere sonar a tonal pero al no sentirse cómodo juega también con el sistema modal.

The image shows a musical score with six staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a vocal line with various ornaments. The third and fourth staves are rhythmic accompaniment. The fifth and sixth staves are bass lines. Below the staves, there are four labels: 'sensible de Re vii<sup>o</sup>' (highlighted in red), 'RE I' (highlighted in yellow), 'Do mayor VII' (highlighted in blue), and 'Si menor vi' (highlighted in red). The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs.

*Ilustración 17; Diablo Huma armonía*

En el compás 63 modula a B eólico, entrando primero por el cuarto grado menor Mi menor, Fa# menor y llegando a Bm donde descansa, formando una cadencia iv – v – i , y repitiendo hasta el compás 70, donde modula al sistema de G# eólico en el compás 71, donde realiza en 4 compases el giro i – VI ( G#m – E), Para luego utilizar el sexto grado VI y convertirlo a su vez en V de la nueva tonalidad A eólico, formando así la cadencia V-I (E – A ), cadencia que es utilizada por primera vez en la partitura.



Em iv    F#m v    B eólico i    iv    v    i

Ilustración 18; Diabla Huma armonía

G#m i    E VI    G#m i    E VI/V    Am i    F VI    Am i

Ilustración 19; Diabla Huma armonía

## Sección 4 (B)

La sección cuarta es la reexposición de la segunda sección en donde el compositor crea los colores armónicos que necesita para desarrollar su discurso, para lo cual desenvuelve su armonía dentro de dos tonalidades superpuestas o bitonalidad, esta bitonalidad permite ampliar su paleta de colores para crear los sonidos que desea.

## Sección 5 (C)

En el compás 97 inicia con un A frigio, es decir con la segunda bajada (si bemol) hasta el compás 99, para en el compás 100 cambiar el sistema a Dm, por el uso del do sostenido, lo cual durará dos compases ya que cambiará inmediatamente el sistema a D eólico, con la séptima bajada, realizando una cadencia de i – v – i (Dm-Am-Dm), misma que se mantendrá hasta el compás 119.

The image shows a musical score for Section 5 (C). It features a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two measures. The first measure is marked 'f' (forte) and contains a melodic line starting with a B-flat. The second measure is marked 'mf' (mezzo-forte) and contains a melodic line starting with a C. The text 'A frigio' is written above the first measure, and 'D menor' is written above the second measure. The word 'pizz.' (pizzicato) is written below the staff in the second measure. A blue circle highlights the B-flat in the first measure, and a yellow circle highlights the C in the second measure.

Ilustración 20; Diablo Huma armonía

The image shows a musical score for Illustración 20; Diablo Huma armonía. It features a full orchestral score with six staves: Vln. (Solo), Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two measures. The first measure is marked 'f' (forte) and contains a melodic line starting with a B-flat. The second measure is marked 'p' (piano) and contains a melodic line starting with a C. The text 'D menor' is written above the first measure, and 'D eólico' is written above the second measure. Blue circles highlight the B-flat in the first measure, and yellow circles highlight the C in the second measure.

*Ilustración 21; Diablo Huma armonía*

En el compás 120 cambia el centro tonal al sistema de G frigio, es decir el segundo grado bajado (La b), ingresando con un quinto grado disminuido vº (Dº) en segunda inversión (6/4), y resolviendo en Gm. En el compás 124 cambiará el sistema ahora a G eólico con el cual se quedará hasta el compás 134.

The musical score for Illustración 21 shows a transition from Gm Frigio to Gm Eólico. The score includes a violin part with triplets and dynamic markings (p, pp, mp, mf), and a piano accompaniment with chords Dº vº and Gm vº. A box labeled 'H' is above the violin part at measure 124.

*Ilustración 22; Diablo Huma armonía*

En el compás 135, y con ayuda de los últimos compases de la obra que presenta la misma escala con la armonización se puede deducir que utiliza la cadencia IV – i (A-Em), que se encuentra en la escala hecha por el violín solo, esta es una cadencia lidia.

The musical score for Illustración 23 shows a violin solo with a cadence IV – i (A-Em). The score includes a violin part with a cadence marked 'I' and chords A IV and Em i.

*Ilustración 23; Diablo Huma armonía*

## SECCIÓN 6 (B)

La sección sexta es la reexposición de la segunda sección.

## Coda

La coda está escrita en el sistema de E eólico, que es también el primer sistema con el que inicia la obra, y un compás antes de finalizar la obra incluye la cadencia Lidia IV – i, La mayor – Mi menor.

The image shows a musical score for the Coda of 'Diablo Huma armonía'. The score is written for a solo violin and a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo). The solo violin part is the most prominent, featuring a complex melodic line with many accidentals and dynamic markings. The string quartet provides harmonic support with sustained chords and rhythmic patterns. The score is divided into two systems. The first system is highlighted with a blue box, and the second system is highlighted with a yellow box. The key signature is E major (one sharp), and the time signature is 4/4. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

*Ilustración 24; Diablo Huma armonía*

### 3.1.3 Estructura interna

- Primera sección A

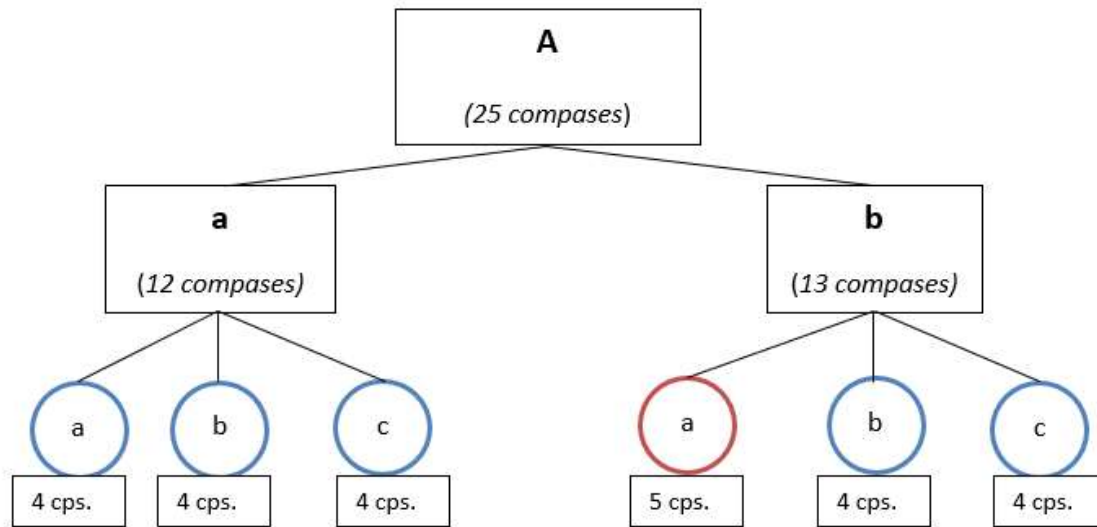


Diagrama 1;  
Estructura Interna

La organización de la sección **A** se divide en dos frases (**a – b**), en la que la frase “**b**”, funciona como complemento de la frase “**a**”.

Las frases están compuestas cada una por tres semifrases internas de 4 compases (a – b – c); en la frase “**b**”, existe en su primera semifrase “a”, una intensificación de 1 compás, quedando en una semifrase de 5 compases.

Piano

SECCIÓN A (25 cps)

**Frase a**

Introducción

Semi Frase a

Semi Frase b

Piano

7

Semi Frase c

**Frase b**

13

Semi Frase a

Piano

18

Semi Frase b

Piano

23

Semi Frase c

©

*Ilustración 25; Estructura Interna;*

The image shows a musical score for an orchestra. The instruments listed are Fl. I, Fl. II, Ob. I, Ob. II, Cl. I, Cl. II, Bsn., Hn. I-II, and Hn. III-IV. A red vertical line is drawn at measure 12, with a box labeled 'A' above it. A yellow box highlights the woodwind section (Ob. I, Ob. II, Cl. I, Cl. II, Bsn.) starting from measure 12, with the text 'Cambio de Textura' written above it. A blue box highlights the French Horn section (Hn. I-II, Hn. III-IV) in measure 12, with the text 'Elemento nuevo' written above it.

*Ilustración 26; Estructura Interna*

En el compás 12 para finalizar la frase “a” pinta el compás con un elemento rítmico nuevo dado por los Cornos Franceses para dar paso a la siguiente frase.

El cambio a la frase “b” está apoyado con el cambio en la textura, el bloque de los instrumentos de viento madera se enfrenta al bloque de los instrumentos de cuerda en la orquestación dándole un nuevo color.

En el compás 18 la trompeta 1 se enfrenta a la línea del Violín solista con un contra canto apoyado por la línea de los cornos, las trompetas presentarán ahora el motivo rítmico nuevo antes expuesto por los cornos.

*Ilustración 27; Estructura Interna*



Musical score for Horns and Trombones. The score includes parts for Horns I-II, Horns III-IV, Trombone I-II, and Trombone III-IV. The Trombone III-IV part is labeled "Contra canto - Trompeta 1". The score features dynamic markings: *p*, *mf*, and *pp*. There are orange boxes highlighting specific melodic lines in the Horn and Trombone parts, and a green box highlighting a chordal passage in the Trombone III-IV part.

Musical score for Violins, Viola, Cello, and Double Bass. The score includes parts for Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The Violin Solo part features dynamic markings: *mp*, *f*, and *mf*. The Cello and Double Bass parts provide a steady bass line.



- Segunda Sección B

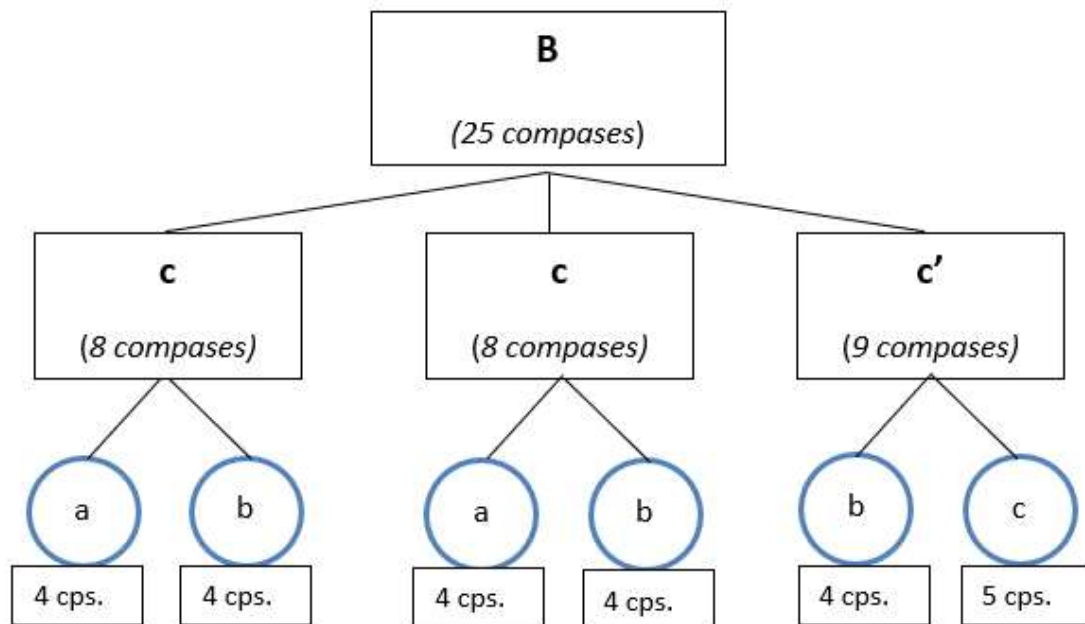


Diagrama 2;  
Estructura Interna

La organización de la sección B está dividida en tres frases (c – c – c'), similar en extensión de compases con la sección A.

Las semifrases comparten también la estructura base 4 con la sección A, de tal modo que la sección B es muy cercana en estructura a la sección A.

En la segunda semifrase, de la tercera frase "c' ", el compositor añade un compás más para dar espacio a la siguiente sección y conectar ambas partes, quedando la frase de 9 compases.

Piano

SECCIÓN B (25 cps)

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Frase c

Frase c

Frase c'

Semi Frase a

Semi Frase b

Semi Frase a

Semi Frase b

Semi Frase a

Semi Frase b

### Ilustración 28; Estructura Interna

En la segunda sección o Estribillo existen varios cambios con respecto a la primera sección, el compás cambia a 3/4, el cambio de textura es radical, los instrumentos de viento mantienen una textura homofónica<sup>9</sup> mientras la cuerda y el violín solista sostienen un ostinato<sup>10</sup> que se enfrenta al bloque de los instrumentos de viento, las dinámicas suben para todos los instrumentos a *forte*, llegando hasta el *doblo forte*. Los instrumentos de percusión apoyan a

<sup>9</sup> Es un tipo de textura donde dos o más voces se mueven simultáneamente desde el punto de vista armónico y cuya relación forma acordes.

<sup>10</sup> Es una técnica de composición que consistente en una sucesión de compases con una secuencia de notas de las que una o varias se repiten exactamente en cada compás

toda esta masa de sonido articulando la melodía principal que está en el bloque de los instrumentos de vientos metal.

The image displays a musical score for a symphony orchestra, specifically focusing on the woodwind and brass sections. The score is divided into three main sections. The top section (measures 150-160) features woodwinds (Flutes I & II, Oboes I & II, Clarinets I & II, Bassoon) and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabasso). The middle section (measures 160-170) features brass instruments (Horns I-II, III-IV, Trumpets I-II, III-IV, Trombones I-II, III-IV, Timpani, Cymbals, Gong, Tambourine, Water Drum, Tuba) and strings. The bottom section (measures 170-180) features strings (Violin Solo, Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabasso) and woodwinds. A red vertical line marks measure 160. A blue box highlights the brass instruments in the middle section. A yellow box highlights the strings in the bottom section. The score includes dynamic markings such as *ff* and *mf*.

Ilustración 29; Estructura Interna

- Tercera Sección A1

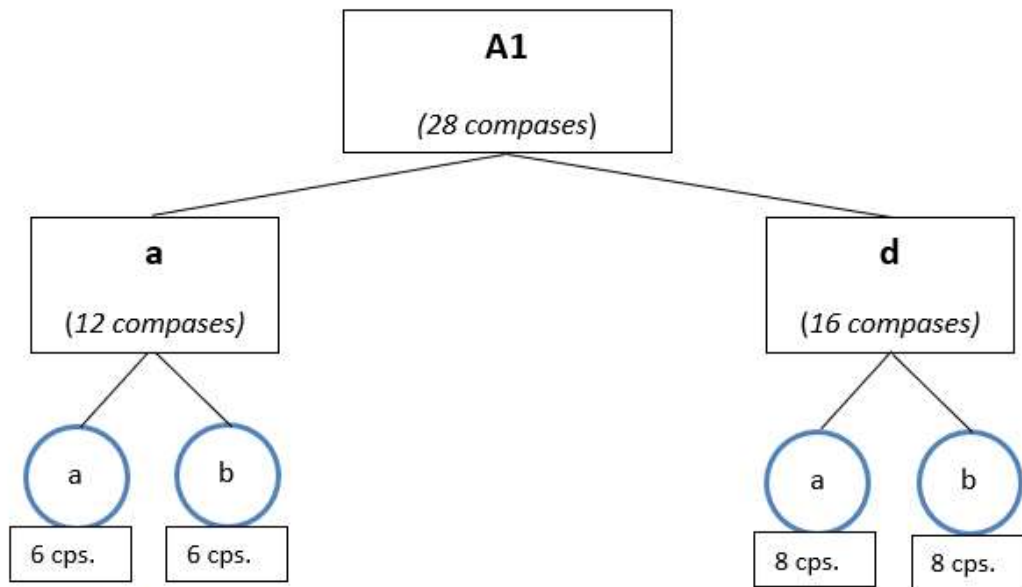


Diagrama 3;  
Estructura Interna

La tercera sección se divide en dos frases, la primera frase “a” de 12 compases a su vez se divide en dos semifrases de 6 compases cada una, siendo similar a la primera sección en textura y en los juegos armónicos, extendiendo la melodía y ritmo de 4 compases a 6 compases, el ritmo de san juanito extendido se conversa en esta tercera sección,

Ilustración 30; Estructura Interna

La línea del violín solista en esta frase “a” de 12 compases transcurre a la vez que es acompañada por los oboes a modo de segunda voz y de color al pasaje.

The image displays a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the woodwind section includes two Oboes (labeled 'Oboes' in red), two Clarinets (Cl. I and Cl. II), and one Bassoon (Bsn.). Below these are the Horns (Hn. I-II and Hn. III-IV), Trumpets (Tpt. I-II and Tpt. III-IV), and Trombones (Tbn. I-II and Tbn. III-IV). The percussion section includes Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.), Gong, Tambourine (Tamb.), Wood Blocks (W.B.), and Tubas (Tub. B.). The piano part (Pno.) is shown in grand staff notation. The string section includes a Violin Solo (Vln. (Solo)), Violins I and II (Vln. I and Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various musical notations such as dynamics (pp, p, mp, pp), articulation (trills), and phrasing slurs. A yellow highlight covers the Oboe I and II staves, and a blue highlight covers the Violin Solo staff. The word 'Violín solo' is written in red on the piano staff.

*Ilustración 31; Estructura interna*

La segunda frase “d” se divide en 2 semifrases de 8 compases, los clarinetes acompañan ahora a la línea del violín solista cambiando el color de esta primera semifrase. En la segunda semifrase apoya al cambio el color del corno que articula un contra canto que se debe destacar.



The image displays a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the woodwind section is listed, including Oboe I and II, Clarinet I and II, and Bassoon. The Clarinet I and II parts are highlighted with a light green background. The word "Clarinetes" is written in red above the Clarinet I and II staves. Below the woodwinds are the brass sections: Horns I-IV, Trumpets I-II, Trombones I-IV, and Timpani. The percussion section includes Cymbals, Gong, Tambourine, Woodwinds, and Tubas. The string section is at the bottom, including Piano, Violin Solo (highlighted with a light blue background and marked with a 'D'), Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features various dynamics such as *mf*, *mp*, and *p*.

Ilustración 32; Estructura interna

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes Horns (I-II, III-IV), Trumpets (I-II, III-IV), Trombones (I, III-IV), Timpani, Cymbals, Gong, Tambourine, Wood Blocks, and Tubas. The bottom section includes Piano, Violin (Solo, I, II), Viola, Violoncello, and Contrabass. Two specific sections are highlighted: an orange box around the Horn I-II part with the text "Corno solo" in red, and a yellow box around the Violin Solo part with the text "Violín solo" in red. The score contains various musical notations such as dynamics (mp, p), articulation (trills, pizzicato), and performance instructions (pizz. nat.).

Ilustración 33; Estructura interna

Score

## Sección A1 (28 cps)

### FRASE a

The image displays a musical score for Sección A1 (28 cps), divided into four phrases (FRASE a, b, c, d). The score is presented in a vertical layout with multiple staves for each instrument.

- FRASE a:** Features Oboe (OBOE), Violin Solo (VIOLÍN SOLO), and Piano (Piano). It includes "Semi frase a" in the Piano part.
- FRASE b:** Features Oboe (Ob.) and Piano (Pno.). It includes "Semi frase b" in the Piano part.
- FRASE c:** Features Clarinet (CLARINETE) and Piano (Pno.). It includes "Semi frase a" in the Piano part.
- FRASE d:** Features Horn (Hn.) and Piano (Pno.). It includes "Semi frase b" in the Piano part.

The score is marked with "Allegro" and includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. The instruments are Oboe, Violin Solo, Piano, Clarinet, and Horn.

Ilustración 34; Estructura Interna



- Cuarta Sección B

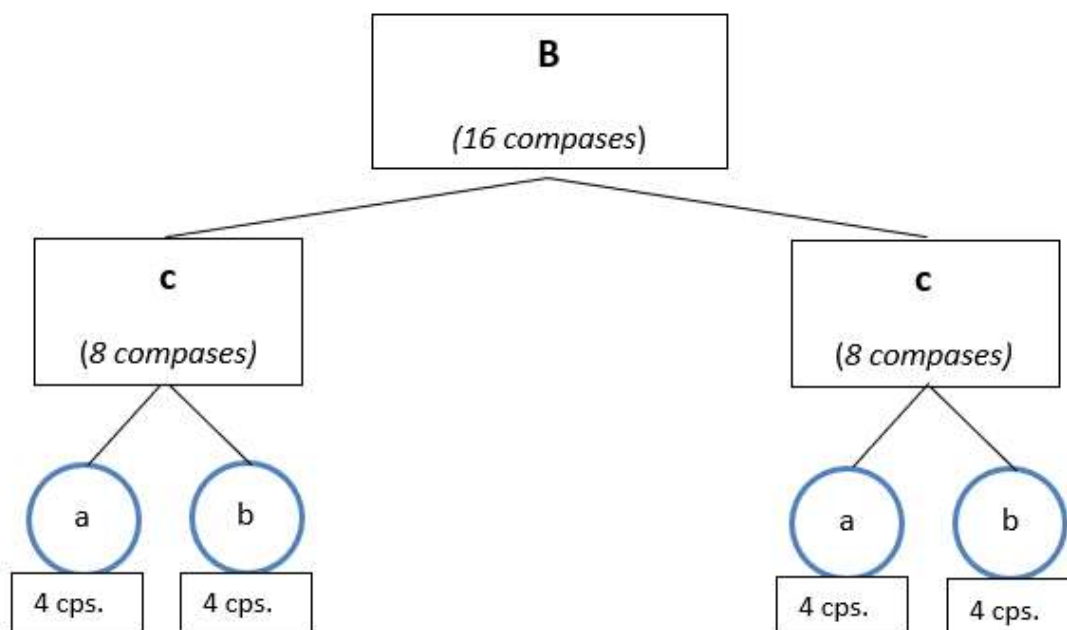


Diagrama 4;  
Estructura Interna

La cuarta sección es la segunda aparición del estribillo, a diferencia de su primera exposición cuenta con un nexos o puente de unión entre ambas secciones de dos compases (A1-B), no se presenta tampoco su tercera frase complementaria (c1), quedando entonces en dos frases de ocho compases cada una.

The image displays a musical score for the piece "Puente de unión" in 3/4 time, marked with a tempo of quarter note = 160. The score includes parts for Piano (Pno.), Violin Solo (Vln. (Solo)), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is divided into three measures, each with dynamic markings of *p*, *mf*, and *f*. A blue box highlights the first three measures, and a yellow box highlights the last two measures. The first measure is labeled "A1" in green, and the second measure is labeled "B" in red. The title "Puente de unión" is written in red below the tempo marking.

Ilustración 35; Estructura Interna

Score

## SECCIÓN B (16 cps)

**Frase c**

The musical score is presented in four systems, each for a piano (Piano or Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system (measures 1-4) is labeled 'Frase c' and contains an orange-shaded box labeled 'Semi Frase a' covering measures 2-3. The second system (measures 5-8) contains a blue-shaded box labeled 'Semi Frase b' covering measures 6-7. The third system (measures 9-12) is also labeled 'Frase c' and contains an orange-shaded box labeled 'Semi Frase a' covering measures 10-11. The fourth system (measures 13-16) contains a blue-shaded box labeled 'Semi Frase b' covering measures 14-15. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final measure.

*Ilustración 36; Estructura Interna*

- Quinta Sección C

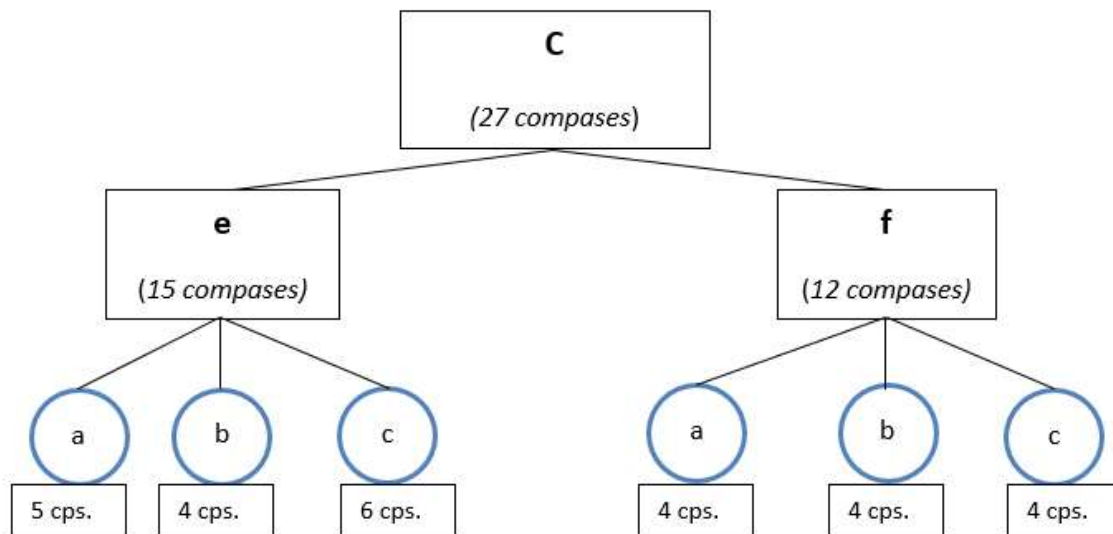


Diagrama 5;  
Estructura Interna

La quinta sección presenta unas curiosidades que en conversaciones con el compositor se pudieron descubrir, es fácil pensar que la sección es un solo grande de violín llevando la línea melódica principal, pero como ha revelado el propio compositor, los solos están verdaderamente en los instrumentos de vientos, o está pensado de esa manera, por lo que el solista debe buscar esa melodía mientras toca.

La sección C se divide en dos frases (e, f), la primera de métrica irregular con quince compases de duración y la segunda frase de métrica regular con 12 compases, ambas divididas en tres semifrases (a, b, c),

La primera semifrase de “e”, se desarrolla dentro de 5 compases, el solo o línea melódica principal la lleva el oboe, mientras el violín realiza un contra canto, su último compás es un eco o repetición de su anterior compás.

## Semi Frase a

Musical score for OBOE and VIOLÍN. The OBOE part is in the upper staff, and the VIOLÍN part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The VIOLÍN part features two triplet passages, the second of which is marked "eco".

Ilustración 37; Estructura Interna

La segunda semifrase “b”, tiene la función de puente el cual conecta con el siguiente solo o semifrase “c”. Está apoyado sobre un pedal que realizan los cornos los cuales ayudan a enlazar el tejido de las tres semifrases.

## Semifrase b

Musical score for Cornos and violin. The Cornos part is in the upper staves, and the violin part is in the lower staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Cornos part is marked with dynamics *pp*, *p*, and *pp*. The violin part is marked with dynamics *f* and *p*. The violin part features a triplet passage and a section marked "eco".

Ilustración 38; Estructura Interna

La tercera semifrase “c” se desarrolla dentro de 6 compases en el cual la línea del solo lo lleva la flauta, cabe resaltar la versatilidad del compositor para recoger o expandir sus frases de tal manera que no se encasille en frases métricas de 4+4, 3+3, si no como podemos observar en el presente caso construye una frase de 5+4+6.

**Semi Frase c**

*Ilustración 39; Estructura interna*

En la primera semifrase “a” de la segunda frase “f” se distingue 2 líneas melódicas solistas, en la primera línea el clarinete sostiene la melodía principal, y a su vez el violín construye su mordente superior reforzando las notas del clarinete, por esta razón ambos deben ir muy coordinados.

**Semi Frase a**

*Ilustración 40; Estructura Interna*

La segunda semifrase “b” sigue el discurso anterior cambiando el instrumento solista por el fagot.

## Semi Frase b

*Ilustración 41; Estructura interna*

La tercera semifrase “c” cierra la frase y la sección, el matiz es piano y doble piano, el fagot concluye su discurso que inició en la anterior semifrase.

## Semi Frase b

*Ilustración 42; Estructura interna*



## Sexta Sección "D"

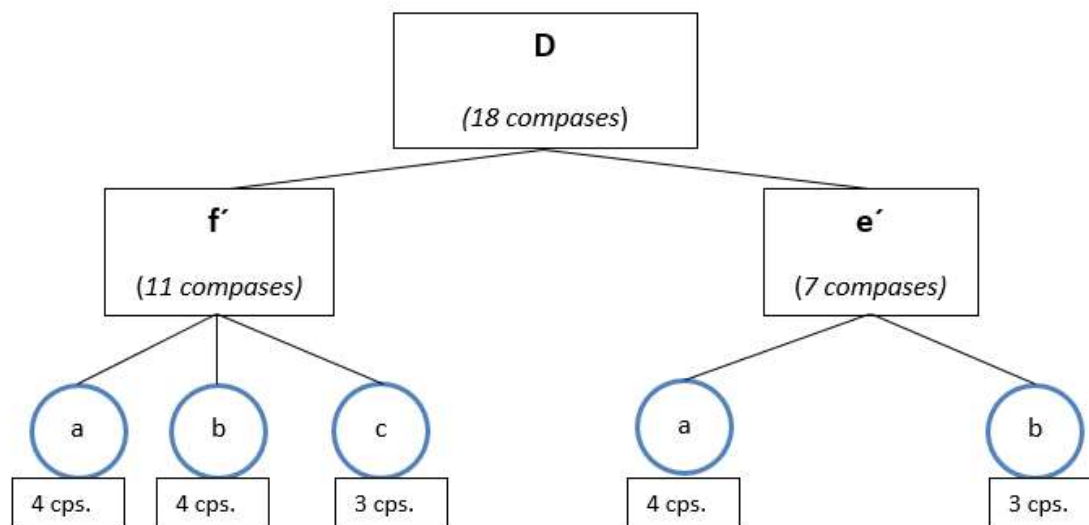


Diagrama 6;  
Estructura Interna

La sexta sección "D" es la cadencia de la obra, donde el violinista demuestra el dominio del instrumento, el pasaje de dieciocho compases requiere de mucha habilidad para articular cada nota a su vez de darle dirección musical, sirve como ayuda la fragmentación en semifrases las cuales construyen la frase completa.

La primera semifrase "a" de la frase "f", es el motivo expuesto en la anterior sección "C", con la cual amplía la idea para desarrollar la cadencia, cadencia que está construida a partir de la idea de una escala con un mordente de adorno; El recuadro en amarillo del primer y cuarto compás demuestra la relación que existe entre ambas escalas. El pasaje está sustentado sobre un pedal en Eb que realiza los trombones más el timbal.

La segunda semifrase "b" es la continuación del anterior motivo rítmico, la diferencia es el

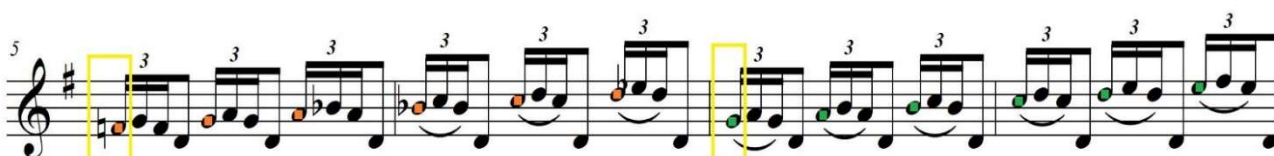


Ilustración 43; Estructura Interna

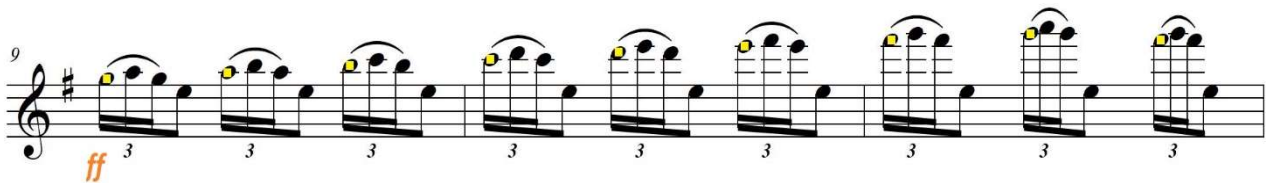
cambio de armonía, ya que se desarrolla sobre un acorde de Bb con pedal en G que lleva el timbal.

Ilustración 44; Estructura Interna



La tercera semifrase construida en tres compases lleva al punto climático de la cadencia escrito en matiz de dos fuertes (**ff**).

La segunda frase “e´”, se puede dividir en dos semi frases de cuatro y tres compases. Esta frase contiene escalas y arpeggios de alta complejidad de ejecución con el cual finalizara la cadencia para dar paso al estribillo final.



*Ilustración 45; Estructura Interna*

Violin

## Sección D

(18 compases)

**f'**

*semi frase a*

*semi frase b*

*semi frase c*

12

*semi frase a*

**e'**

*semi frase b*

Ilustración 46; Estructura interna

## Séptima Sección "B"

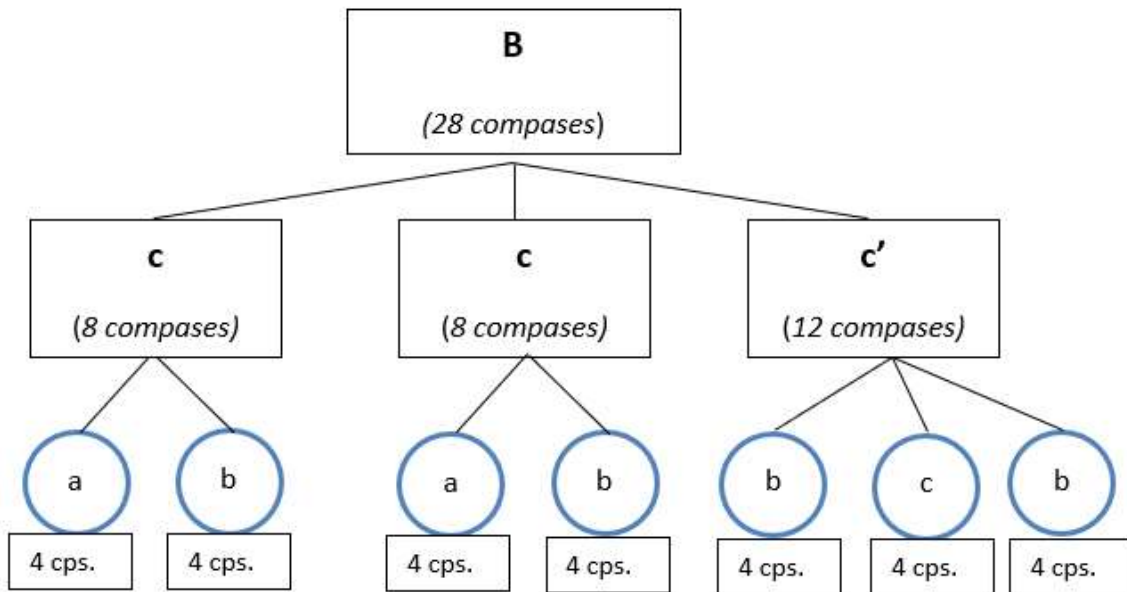


Diagrama 7;  
Estructura Interna

La séptima sección B es la tercera y última aparición del estribillo, cuenta con dos compases de unión con la anterior sección, y a diferencia de la primera vez que se expone esta vez para finalizar el compositor añade 4 compases los cuales ayudan a aliviar la carga sonora para dejarle al violín solista en la CODA.

Score

## SECCIÓN B (28 cps)

**Frase c**

The image displays a musical score for 'SECCIÓN B (28 cps)'. It consists of six systems of music, each with a grand piano (Pno.) part and a piano (Piano) part. The score is divided into two main sections: 'Frase c' and 'Frase c''.

- Frase c:** This section spans measures 1 through 16. It is highlighted with a green border. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the grand piano part provides a harmonic accompaniment with chords and sustained notes.
- Frase c':** This section spans measures 17 through 28. It is highlighted with an orange border. The piano part continues the melodic development, and the grand piano part maintains the harmonic support.

Measure numbers 6, 11, 17, 22, and 27 are indicated at the beginning of their respective systems. The score concludes with a double bar line at the end of measure 28.

*Ilustración 47; Estructura interna*

## Coda

La coda se presenta a modo de cadencia donde el solista recapitula motivos expuestos durante la obra, la ejecución de esta coda demanda un nivel técnico avanzado para la ejecución de la misma, ya que se compone en su mayoría de dobles notas en intervalos de sextas, quintas, y escalas con cromatismos.

Violin

## CODA (10 compases)

The musical score is written for violin in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of ten measures. The first measure begins with a whole rest, followed by a quarter rest and a quarter note G4. The second measure contains a pair of eighth notes (A4 and C5), a pair of eighth notes (B4 and D5), and a pair of eighth notes (C5 and A4). The third measure contains a pair of eighth notes (G4 and B4), a pair of eighth notes (A4 and C5), and a pair of eighth notes (B4 and G4). The fourth measure contains a pair of eighth notes (A4 and C5), a pair of eighth notes (B4 and D5), and a pair of eighth notes (C5 and A4). The fifth measure contains a pair of eighth notes (G4 and B4), a pair of eighth notes (A4 and C5), and a pair of eighth notes (B4 and G4). The sixth measure contains a pair of eighth notes (A4 and C5), a pair of eighth notes (B4 and D5), and a pair of eighth notes (C5 and A4). The seventh measure contains a pair of eighth notes (G4 and B4), a pair of eighth notes (A4 and C5), and a pair of eighth notes (B4 and G4). The eighth measure contains a pair of eighth notes (A4 and C5), a pair of eighth notes (B4 and D5), and a pair of eighth notes (C5 and A4). The ninth measure contains a pair of eighth notes (G4 and B4), a pair of eighth notes (A4 and C5), and a pair of eighth notes (B4 and G4). The tenth measure contains a pair of eighth notes (A4 and C5), a pair of eighth notes (B4 and D5), and a pair of eighth notes (C5 and A4). The score concludes with a double bar line.

*Ilustración 48; Estructura interna*

## Conclusiones

Algunas de las conclusiones que se puede obtener del presente trabajo son:

1. El presente trabajo de análisis nos da a conocer los esquemas técnicos y recursos compositivos que utilizó Díaz, se integran los diferentes elementos para tener una idea amplia de la obra, así como de las secciones que la integran. El análisis armónico, melódico, tonal, orquestal, el carácter programático y la conjugación de estos, en el transcurso de la obra, desencadenan necesariamente un motivo de estudio por parte del ejecutante, ya que son de suma importancia como explicación teórica a la ejecución práctica de la misma.
2. La investigación y análisis realizados brindan un aporte importante, al cumplir con uno de los objetivos iniciales: la difusión de la vida y obras de Díaz, además de ser una contribución académica que facilita la ejecución para aquellos instrumentistas interesados en el compositor o la obra.
3. El lenguaje utilizado por David Díaz es influenciado por varios géneros que van desde el mundo de la música académica hasta la música popular, principalmente enfocado en la música ecuatoriana, la cual se encuentra presente dentro de cada una de sus composiciones.

## Recomendaciones

1. A las instituciones académicas musicales del país se les recomienda incluir en sus programas de formación el estudio e interpretación de las obras de David Díaz, cuyo más importante aporte es la escritura de repertorio nacional para varios instrumentos que no cuentan con conciertos u obras ecuatorianas, viéndose limitados a la adaptación o arreglos de otras piezas.

Para los ejecutantes de violín, el estudio de esta obra ayuda a desarrollar aspectos técnicos y musicales como: afinación, cambios de posición, dobles cuerdas, fraseo y manejo del arco.

## Referencias

- Aguirre, M. G. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. Quito : Universidad central del Ecuador .
- Alberto, C., & Coba, A. (22 de 04 de 2019). *Danzas Y Bailes En El Ecuador*. Obtenido de Revista de Música Latinoamericana: <https://www.jstor.org/stable/780200>
- Caicedo, P. (2018). *LA CANCIÓN ARTÍSTICA LATINOAMERICANA*. Barcelona: Mundo Arts Publications.
- Canclini, N. G. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Cook, N. (1987). *A guide to musical analysis*. New York . London: W.W.Norton & Company, Inc.
- Cruz, K. W. (2013). *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura.
- Gutiérrez, P. G. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: Conmusica.
- Lorenzo de Reizábal , M., & Lorenzo de Reizábal, A. (2004). *Análisis Musical*. Barcelona, España: Boileau, S.A. Recuperado el 02 de Diciembre de 2019
- Loyola, D. D. (2015). *La música de la comunidad de Salasaka como elemento generador de material compositivo para la elaboración de una suite sinfónica ecuatoriana*. Cuenca.
- Pla, F. L. (2001). *Guia Analítica de Formas Musicales para Estudiantes*. Madrid: Real Musical.
- Rodas, A. (1989). Luis Humberto Salgado. *Opus 31*, 128.
- Sanz, J. P. (1938). *La Musica Ecuatoriana*. Quito.
- Tello, A. (2004). AIRES NACIONALES EN LA MÚSICA DE AMÉRICA LATINA COMO RESPUESTA A LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD. *bDA*, 28.
- Wong, K. (2004). La 'nacionalización' y 'rocolización' del pasillo ecuatoriano. *Ecuador Debate* , 17.
- Diccionario de la Lengua Española. (s.f.). Recuperado el 15 de diciembre de 2019, de <http://dle.rae.es/?id=QBv9azy>



## Anexos

### Anexo A

Transcripción de la Entrevista realizada a David Diaz Loyola por Santiago Zumbana

Entrevista realizada el 15 de enero del 2021 en la residencia del compositor

#### **¿Donde nació y donde creció?**

Yo nací en Quito, pero toda mi vida he vivido en Ambato, es por eso que en todas mis biografías digo que soy de Ambato.

Mi mamá tenía ciertos simbolismos y esos simbolismos me han llevado por la vida también, por ejemplo, ella nació en Quito, de la misma manera que yo, entonces ella decidió, porque yo nací por cesárea, que nazca en Quito y el mismo día que nació ella, entonces son situaciones que digamos parecen del destino, pero en realidad hay una mano mágica ahí.

#### **¿Su padre donde nació?**

Él es de Pillaro, pero el igual se radicó en Ambato, también un momento en Quito, pero más aquí en Ambato. Mi abuelita vivía un tiempo en Quito y fue por eso que mi mamá nació en Quito, también hay que considerar que en los años 70 las cesáreas tenían cierta dificultad, había las posibilidades entonces mi mamá escogió ir a una clínica en Quito, la clínica Santa Cecilia, ¡ya te podrás imaginar por qué!, entonces son cosas místicas pero que hay una mano mágica por detrás, entonces yo soy nacido en la clínica Santa Cecilia Patrona de los músicos en la ciudad de Quito, y enseguida traído a Ambato.

#### **¿Cuáles son sus primeros recuerdos que tiene?**

Bueno en realidad mis primeros recuerdos los estamos viendo, vemos un horno de leña, harina, en mi hogar siempre hubo una panadería y es un aspecto artesanal que en cierta forma yo considero que lo artístico y lo artesanal muchas veces van de la mano porque tu para llegar a ser un artista tienes que tener la tenacidad de un artesano es decir un artesano cumple labores muchas veces repetitivas todos los días para lograr que una artesanía salga es como un músico cumple escalas, estudios todos los días para lograr una habilidad, entonces los artistas tiene que tener mucho de artesano para tener el interés de levantarse todos los días a estudiar muchas horas y hacer cosas repetitivas para finalmente lograr cosas que lleven mucho más allá, entonces esos son mis primeros recuerdos, son aquí subidos en quintales (risas del compositor)

### **¿Cómo fue su infancia?**

Toda mi infancia ha sido muy feliz, toda mi vida he estado siempre acompañado de mis padres, con las características que eso conlleva, por un lado, tener mucho cariño, por otro tener ciertos conflictos de personalidad como es lógico en toda relación humana.

La particularidad que yo tuve fue que yo fui educado en la música por mi padre, y el realmente me paso enseñando a leer música durante muchos años, yo soy hijo único, y muchas veces en vez de jugar como mis amigos, yo pasaba estudiando música, eso hizo realmente que no me gustara los primeros años, también trajo en mi un poco de rebeldía me trajo también buscar el camino contrario, por eso finalmente me gusta mucho lo que es el rock y cosas así porque llegué a un punto de mi vida que yo tenía mucho coraje por tener que estudiar obligado pero al mismo tiempo ya descubrí mucha música, y el rato que descubrí mucha música hubieron muchos compositores y hubieron obras que me parecían fantásticas y me siguen pareciendo fantásticas, pero ya estaba cultivado el hecho de que estaba siendo obligado a esta carrera, yo decido ser músico el momento en que la música me da algo más y cuando te da algo más, te da algo más cuando es tu personalidad, cuando hace una diferencia en tu vida, eso yo normalmente les digo a mis estudiantes que siempre es complicado al inicio, la música finalmente va a ser una diferencia en tu vida, va a ser algo que sea solo tuyo, y como lo hagas bien o mal, va a ser diferente a como todos lo hagan, de esa manera es como yo me decidí por la música. Por eso yo entro al conservatorio a los 15 años, pero a los 15 ingreso tocando la marcha turca de Mozart, entro de joven valiente tratando de ver una polonesa de Chopin, también yo ya me había presentado aquí en el salón de la ciudad de Ambato unas dos veces con 14 años, fue mi mamá la que consiguió que me estrene en ese lugar, fue de hecho en la tercera presentación que me fue mal, una situación que siempre pasan, ocurren, entonces el momento que yo me sentí mal y sentí que de pronto no estaba bien preparado, ese momento me dije tienes que irte a prepararte, tienes que estudiar sino no va a salir bien, entonces por eso es una decisión ya a los 15 años donde tú dices esto me gusta, y si me gusta pues debo seguir e ir donde haya la oportunidad.

### **¿Sus padres son músicos, como fue esta convivencia?**

Mi padre me enseñó piano, lectura musical, él fue primero profesor de música y luego fue profesor de matemáticas, se jubiló como profesor de matemáticas, mi madre fue profesora de música toda su vida, fue siempre su deseo tocar el piano y lo hizo, educó a muchas generaciones aquí en Ambato, mi abuelo fue profesor de música, él vivió en Cuenca y Guayaquil él también fue compositor, hay muchas historias sobre él, pero muchas de ellas me parecen una leyenda ya que las personas que no están aquí uno termina haciéndoles

más grandes. Es por estas razones que en mi casa siempre hubo un piano o al menos desde que yo nací, el piano de esta casa ya tiene unos 50 o 55 años.

### **¿Cómo recuerda su niñez?**

Siempre fue un ambiente positivo la verdad, pero yo también estuve en escuelas públicas, estuve en la escuela Liceo Montalvo, y las escuelas públicas siempre son un poco más fuertes, siempre hay diversas clases sociales, me refiero que en los 70 y 80 si había violencia en las escuelas, había el fabuloso refrán “La letra con sangre entra” y estaba en total apogeo, entonces era una situación que nosotros vivíamos y era una normalidad, tampoco creo que sea de asustarse, porque por decirte llegaban madres de familia y delante de todos le decía al profesor “dele no más”, entonces estaba mal, toda violencia física es rechazable, a cuestión de ahora también hemos criado una sociedad de cristal, entonces habría que encontrar un punto intermedio, la violencia no está bien pero tampoco ser de cristal, siempre es bueno ser un poco más sólido, y también las personas deben comprender que no todo en la vida es color rosa, aunque uno tenga grandes personas siempre la vida va a poner algo que es violento y es fuerte y no necesariamente es humano, entonces las personas deben también aprender a convivir con ese tipo de cosas negativas.

### **¿Tuvo hasta los 15 años clases exclusivamente con sus padres o tuvo también la guía de algún otro profesor?**

No, en realidad yo estudie aquí mi papá me enseñó el piano desde los 7 años, cumplí los 7 años y me dijo “te sientas muchachito” fue así, mi mamá era profesora de música y ello trato de motivarme, eso siempre fue impresionante de ella, mi papá me dio la disciplina y la constancia, pero mi mamá era la que me daba los buenos momentos, hacía que ese proceso de aprendizaje que es realmente complicado sea llevable.

### **Usted estudió en el Colegio Bolívar cuéntenos un poco sobre esa etapa**

Existían las especializaciones, yo seguí Químico Biólogo porque me gustaba la biología y como buen niño de los años ochenta quería estudiar a los dinosaurios, ya solo queda de risa, pero eran entre las profesiones que quiere un niño normal esa y la de ser un astronauta, cosas por el estilo que son de reírse, pasé seis años allí, muy querido el Bolívar muy amado, tengo muy gratos recuerdos y también malos, siempre existieron compañeros que son de la sociedad, la sociedad es así, te brinda gente que es agresiva, gente que es deshonesto, te brinda gente la cual se convierte en tus mejores amigos, te brinda todo ese espectro de personas, yo tengo la gran ventaja que con la mayoría de personas de esa época me llevo

bien y les respeto y también me respetan y a través de situaciones más bien intelectuales se ha llegado a comprender ciertas cosas, yo entiendo que el ser humano pasa por muchas etapas y una de esas etapas corresponde a cierta agresividad y a encontrar su espacio, muchas veces ese espacio se lo encuentra a expensas de golpear a otros, entonces no me golpearon mucho pero he sobrevivido, ya después la vida se encarga de darte golpes de verdad y cosas así.

### **¿Como fue su vida estudiando en las mañanas en el colegio Bolívar y en las tardes en el Conservatorio de música La Merced?**

Fueron muy difíciles esos tres años, porque en esa época había 15 o 16 materias en el Bolívar y en el conservatorio unas buenas 6 materias entonces yo calculaba entre unas 21 o 22 materias, entraba a las 7:15 en el Bolívar salía a la 13:00, entraba a las 15:00 En Izamba y salía a las 19:00 un tiempo había la orquesta en Izamba, salía a las 20:00, otro tiempo tenía que ir a un curso de computación que recién estaban llegando las computadoras al Bolívar y cogí el último turno de 19:30 a 20:30, llegaba a las 21:00 a mi casa a hacer deberes, como todos ósea la doble especialidad, me acuerdo que para mis padres era terrible ya que a las 02:00 o 03:00 ya que no había computadora hacer un informe en máquina de escribir, el informe de laboratorio era terrible, entonces yo si iba bien cansado a las clases de la mañana, seguramente me quedaba dormido por ahí, pero bueno a la final se obtiene un doble título, lo logré no exento de dificultades, poniéndole bastante energía, la música ayuda, ayuda muchísimo, yo también ya estaba presentándome a nombre del Bolívar lo cual en ciertas materias me daban una mano porque yo representaba al colegio, entonces la música siempre te abre puertas, aunque me sacrificaba bastante, por eso cuando acabe el colegió decidí no ingresar inmediatamente a la Universidad, sino terminar el conservatorio, luego saque títulos universitarios.

### **¿Qué música escuchaba en esa época estudiantil?**

Estamos hablando de los 80, los 80 son plagados de colores, se crearon los colores fluorescentes, había mucho pop, había pop español y cosas así, como te dije descubrí la música clásica me encantaba escuchar Liszt, Beethoven como a todos los músicos clásicos, pero la semilla de cierta rebeldía ya estaba, entonces yo como Jekyll y la Mr.Hyde llegaba la noche y escuchaba música fuerte, escuchaba Rock, como te había indicado mi infancia fue muy feliz y de repente en el rock escuchaba música muy oscura muy tenebrosa y se produjo un sentido de fascinación, es decir yo me preguntaba cómo es posible que exista una música tan oscura, fuerte, negra de temor, como hacen eso, entonces eso ocupaba mi mente y desde

un punto científico la primera vez escuche y me asuste, apague la radio y dije no esto no puedo oír, porque esto está muy mal David, entonces la siguiente semana dije esto está muy mal David pero científicamente hay que grabar pues para determinar científicamente que es lo que está pasando, entonces me duro 7 días ese miedo, luego parece que existen cosas que después las pude analizar, por ejemplo los timbres, los colores, las tonalidades, la textura de los sonidos, la crudeza, cosas así y que más bien entrada a una edad adulta me di cuenta que la música tenía, y que en ese tiempo solo representaba digamos rebeldía, ahora ya veo esos aspectos desde un punto de vista más técnico. Hay una canción que se llama Cuando los niños rezan de Metal Church, esa canción es tremendamente oscura y el canta con una buena voz, pero de repente cambia la textura de su voz y se hace gutural, cambia también las armonías la textura de los sonidos le ponen distorsión, es realmente como una transformación, y ese tipo de transformación me llevo a una especie de fascinación. En ese tiempo no había muchos rockeros en la ciudad, músicos clásicos casi ninguno, yo personalmente hasta las seis de la tarde escuchaba música clásica, a partir de las seis de la tarde hacia la noche escuchaba rock, para mí era bastante complicado, algunos amigos me decían yo no sé cómo vos logras sobrevivir, finalmente llegado a los 47 años llevando esta forma de vida ya escucho rock y música clásica todo el día.

## **¿Cómo recuerda la sociedad en su época de juventud?**

Como te había mencionado había muchos colores en los ochenta, en los noventa la sociedad cayó en cierta depresión, entonces había mucha juventud, la juventud se reunía en el centro, ahora creo que se reúnen en los centros comerciales, habían humoradas, las humoradas eran fiestas en donde el dueño de la casa ponía papel periódico en las ventanas, como eran las dos de la tarde, entonces se ponían papel periódico en las ventanas, ponías música pop y jugabas con las luces prendiendo y apagando, entonces tu veías una casa con las ventanas llenas de periódico, era una humorada, eso era una situación característica de los ochenta , era algo muy bonito creo que con todas las personas que somos contemporáneas tenemos muchos gratos recuerdos de agarrar tu casa y empapelar las ventanas para hacer que parezca de noche, porque a las seis de la tarde todo el mundo se iba a la casa, aquí en Ambato a las diez de la noche existía una especie de toque de queda, aquí a unas tres cuadras en la loma había una sirena, tocaba a las diez de la noche y menores de edad no podían estar en la calle, entonces fue así mi adolescencia. Políticamente había la izquierda y derecha claramente definida, aunque la izquierda era más centro izquierda y la derecha más centro derecha, ahora la izquierda parece más de derecha hay mucho populismo, la derecha trata de acercarse a la izquierda, en ese tiempo estaba más definido eso, hubo la elección de

León Febres Cordero y Rodrigo Borja dos candidatos nada más, derecha e izquierda clarito, no había por donde perderse, ahora todo es más complicado aparte de que se ha creado unos estigmas por las tendencias políticas.

### **¿Cuáles fueron sus profesores en el Conservatorio?**

En piano fueron Patricio Acosta, Holguer Guerrero, Jorge Álvarez, Johnny Almendariz, Floresmilo Viteri, yo recibí clases con mi padre de ahí pase cada año con diferente profesor, era una papita caliente, luego estude con Natalia Lavkova, pero ya entrado a los 26 años y ella en el aspecto pedagógico ha sido una gran persona me enseñó mucho.

### **¿Quiso estudiar otro instrumento que aparte del piano alguna vez?**

Si, el violín, recibí clases de violín pero me dijeron que iba a perder el año en violín me dijeron así, pero yo en realidad quería el violín para saber más de violín no quería tocar el violín, yo ya era pianista pero yo quería para lograr ser un mejor compositor para el instrumento, pero me dijeron que posiblemente me querían hacer perder el semestre en violín porque yo ya era una persona que debía hacerse la barba, ya estaba de edad, entonces me dijeron no el violín es solo para niños, entonces me hubiera encantado aprender ciertas características y técnicas del instrumento no para ser un buen violinista, sino para poder escribir de mejor manera para el instrumento, entonces como corría peligro mi pase de año me pase a flauta dulce, claro es que si no es así es mejor tomar lo ligero para no tener problemas, a la final iba a ser pianista.

### **¿En qué año empezó a dar clases en la escuela Eugenio Mera y como fue esa época?**

Fue del año 1992 al año 1995 cuando yo tenía 18 años, fue una grata experiencia, porque de ahí sale la situación de querer componer, sale también una valoración a mi persona como te había dicho bueno como todas las personas tenía ciertos problemas de depresión y cosas así, cuando fui a la escuela que por cierto mi mamá me llevó para que le ayude, ese tipo de sentimientos se borraron, estaba haciendo algo que me gusta, las niñas de ahí tenían mucha fe en lo que yo hacía, y eso me parecía fantástico, yo ya había escrito algunas obras en el pasado y las había presentado ahí recuerdo que les encantaron a todos, incluso la primera vez que me pidieron que componga algo fue ahí, unas niñas me dijeron que querían que haga una canción para ellas y que hable de su amistad y ese fue mi primer encargo y yo lo hice, esa es la canción que tengo por ahí que se llama Juntos hasta el fin, que inclusive la tocamos aquí en el colegio de artes Bolívar recientemente, fue realmente el pedido de una niña, y cuando la gente te hace sentir que tu trabajo tiene importancia, te crea el valor a tu persona,

es decir tu trabajo tiene una validez, entonces eso siempre me acompaño y desde ahí yo compuse mucha música en ese periodo de 4 años, siempre fueron divertimentos cosas pequeñas, mucho unido hacia la voz, lo importante para mí de ahí fue que creo muchas interrogantes, lograr hacer tu primera canción es algo muy complejo, es muy complejo psicológicamente porque tu creas algo te emocionas con algo y al siguiente día lo escuchas y dices no, no era lo que pensaba, cada vez que tu compones creas intervalos, entonces cuando creas por primera vez esos intervalos te crean mucha emoción, pero al siguiente día lo vuelves a escuchar y ya esos intervalos son un recuerdo entonces ya no te crean esa emoción, entonces ahí se derrumba lo que sería la motivación para seguir escribiendo, entonces una de las situaciones que uno debe lograr para ser un compositor es lograr encontrar la motivación para reconstruirse todos los días, porque finalmente subes mucho y bajas mucho, y subes mucho porque un día tú tienes muchas ilusiones plantadas en una línea melódica, en una armonía en algo que tienes que es fantástico que crees que te va a marcar una diferencia en tu vida, pero al siguiente día se te puede derrumbar porque ya lo tienes vivenciado totalmente, entonces se crea ese hueco, y para salir de ese ahí requiere cierto trabajo.

## **¿Qué lo motivó a componer?**

Hay un refrán chino que dice, si una piedra cae en el desierto ¿hace ruido?, y la respuesta es no, porque no hay un oído que la escuche, la piedra hace ruido porque hay una conciencia que se dé cuenta, entonces uno como compositor es bueno tener esa conciencia que le escuche, entonces yo realmente tuve la suerte de tener esa conciencia que fueron primero las niñas de la escuela que me motivaron, luego en el transcurso de la vida tu cuando haces objetivos de vida, hay ya deja de ser necesario eso, porque primero es una motivación y es un objetivo, pero luego el objetivo es tu vida mismo, entonces no necesariamente quiere decir que tienes un público o alguien que te esté aplaudiendo, porque ya es un objetivo de vida, hay un momento muy importante cuando tú decides hacer las cosas como objetivo de vida, porque ahí tú también dejas de depender de inspiraciones, porque la inspiración es un pretexto para que alguien que no tiene mucho talento haga algo extraordinario, entonces molesta un poco porque tú tienes que hacer las cosas por objetivo de vida, yo por decirte voy componiendo cosas porque siento que requiero, requiero una orquestal, requiero unas obras para piano, entonces hay una necesidad las cuales voy indagando, pero no es porque de pronto tuve un fabuloso amor y cosas así, porque hay una regla y que la gente no lo dice, pero lo plantea algo así, “la mujer era tan hermosa, que hasta canciones le dedicaban” entonces eso quiere decir que el señor que le dedicaba las canciones no tenía mucho talento,



no pues, es el talento del joven que compuso antes que la belleza de la chica, la belleza de la chica es algo que no puede ser controlado, el talento y la dedicación requieren trabajo, ¿dónde hay más mérito?, es algo que no se dice pero muchas veces se vive, y muchas veces como músico uno a veces tiende a buscar eso, entonces hay un momento donde las cosas deben hacerse porque es un objetivo de vida, porque eres tú, porque es tu expresión, es una situación de madurar, y de querer impresionarse y captar las cosas uno mismo, antes que querer impresionar a otras personas.

### **¿Cómo fue esos primeros pasos en la composición?**

Hubo una situación, si bien es cierto mis primeras obras fueron canciones pequeñas, cuando yo hice mi primera canción tuve un circunstancia, una incógnita, la primera canción que hice fue en sol menor pero no ocupe ninguna alteración, ósea con si bemol y mi bemol, y ninguna alteración, y me dije porque otros compositores utilizan alteraciones y vos David Diaz no te entro ninguna alteración, entonces me propuse que en mi siguiente canción debía entrar alguna alteración, entonces hice una canción con una alteración, luego dos, de esa manera empecé a indagar y lo primero que logras de esa forma es una cadencia normal y lograr un modo menor armónico, luego empecé sin querer a experimentar con la escala melódica por tener dos alteraciones, con semi cadencias, luego sin querer queriendo hacer con música lo que sería con escalas antiguas, frigio, lidio, etc., porque quería ver qué pasaba si hacía, yo hacía por decirte cosas como empezar una obra que está en do mayor empezar en la bemol mayor, empecé a hacer ese tipo de experimentaciones, muchas de esas canciones hacia cada una para experimentar una alteración, para experimentar algo que sucedía, que pasaba si cambiada de pulso, de ritmo, si le subía de tono, si no tengo una tonalidad clara, si utilizo armonías cromáticas, etc. Como te podrás dar cuenta en cada una de esas canciones existía ese tipo de tratamiento, ahora es mucho más agradable en el sentido que el control y el conocimiento te dice si no resulta esto muy bien sé dónde está mal corto aquí y me voy por este lado, es por eso también los orígenes de los acompañamientos de Diablo Huma, por eso es que aparece de repente las alteraciones así, porque es una situación que se iba desarrollando veinte años atrás, y ahí simplemente explotaba y explotaba sin pedir permiso.

### **¿Cuándo decide ser compositor?**

Yo al principio hacia como la gente que no sabe leer, a pesar de que sabía leer bastante bien, es decir me grababa, yo grababa lo que tocaba en el piano, y tenía ese registro guardado, no lo escribía. El momento que tu escribes se produce un doble análisis, uno es el de la creación y el otro es la representación gráfica de lo creado, entonces tu creas algo, pero tú tienes que



cuantizarlo, lo que significa que tienes que saber dónde están los beats, saber que tonalidad es, saber cómo va, etc. Yo lo hice realmente con el San Juanito y el Yumbo que tengo en el primer libro y esos fueron en el año 2000, de ahí vienen también Amada, Hilo que ya tuvieron su primera partitura, que fue más bien un cambio de visión, de dejar de grabar lo que toco, a escribir lo que toco, luego ya pasé al sentido de solo escribir, es que uno como humano tiene muchos límites, justamente ahí vino obras para otros instrumentos cuando yo deje de tratar de ser capaz de tocar todo lo que yo escribo e imagino, si tu escuchas el Introducción y Yumbo para violín o la Fantasía para clarinete tu escuchas mi voz, es realmente mi voz pero en un instrumento diferente lo cual me parece fantástico, ya que a través del conocimiento y cierto grado de talento tus limitaciones humanas puedan borrarse.

### **¿Aún tiene las grabaciones de sus primeras canciones?**

Si, si las tengo, y de vez en cuando los escucho, hay un obra por ejemplo Aqua, que creo quizá es la canción que más me gusta, y para mí es un mensaje de mi niñez y adolescencia porque esa obra yo la toque y la compuse en el año 94 me parece, con 21 años, un mundo mucho más colorido, un mundo mucho más inocente, mucho más hermoso, sin tantos golpes y tanta cosa, y luego yo la descubrí en un caset, y la recordaba y dije esta canción es buena veinte años después, entonces era mi voz pero del pasado, entonces le hice una orquestación y era como haber trabajado con mi yo del pasado, en esa canción recuerdo estaba experimentando con no tener una tonalidad fija, aparece un fa sostenido un si bemol pero no estamos en sol menor, estamos en sol mayor, entonces esa canción siempre está en un limbo y ese limbo es que no aparece una fundamental clara, y cuando no aparece una fundamental claramente dada siempre flota, y esa sensación de flotación siempre produce un vacío, y ese vacío en la conciencia humana uno la define como miedo, lo define como ilusión, como tristeza, como enamoramiento como ternura, ese hueco que queda ahí, entonces por eso tiene esa ilusión, y es algo muy bonito que como yo te digo tengo grabada esa primera versión, y me gusta mucho esa versión.

### **Después de terminar sus estudios en el Conservatorio, ingresa a dar clases en el mismo, ¿cómo fue esa época?**

Yo tenía cierta fama, entonces necesitaban un profesor de piano y dijeron de una el David, yo ya había dado clases antes, entonces fue una situación interesante, tuve la oportunidad de conocer a jóvenes músicos y grandes intérpretes que luego han sido grandes amigos que creo ha sido la mejor ventaja que he tenido yo, muchas de las veces he aprendido mucho de ellos antes que enseñar realmente. En el año 2007 me parece tuve la oportunidad de dirigir

la orquesta de estudio, y ahí vino la necesidad de lograr tener un repertorio ecuatoriano que sea orquestal y que tenga instrumentos solistas, de ahí vino justamente esta necesidad, y es por eso que yo hice obras para flauta, clarinete, trompeta, trombón, violín, oboe, violonchelo, piano, porque normalmente para los recitales que teníamos hacíamos adaptaciones de pasillos que tenían cierta dificultad, pero no eran precisamente obras con el objetivo de ser de concierto, de ahí vino esa necesidad que me la puse a hacer durante muchos años. Yo estuve ahí desde el año 1999 hasta el 2015 es decir desde los 25 hasta los 40 años dando clases. Pude cumplir varios objetivos ahí, entre ellos elevar el nivel de repertorio que tocaban los estudiantes con varios de los compañeros docentes, es decir no solo graduar sino realmente lograr nuevas obras, también desde niño siempre quise hacer música sinfónica pero no había las posibilidades, y es en el conservatorio donde de cierta forma se logró realizar con las orquestas infantiles y de estudio, de ahí también nació la motivación para lograr un estreno de mis obras, realmente fui muy afortunado porque por ejemplo el introducción y yumbo salió bastante bien, Diablo huma me pareció una obra fantástica, también salió Bolívar y lograr que un alumno mío se graduara con esa obra fue genial, la fantasía para oboe, entonces fue una buena situación para mí.

**¿Las grabaciones que realizó de sus obras con la Orquesta Sinfónica de Estudio del Conservatorio considera usted que pueden ser grabaciones referenciales para aquellos que están interesados en su música?**

Tenemos que ver que son trabajos prácticamente independientes, y como independientes que han sido tienen falencias, en el sentido que la independencia te crea escases de recursos, y eso me parece bastante artesanal por el hecho que nosotros teníamos una sola cámara, el hecho de que no eran músicos profesionales, había mucho esfuerzo por parte de los estudiantes pero los recursos no eran los mejores, entonces es buen registro de jóvenes interpretando pero como una versión definitiva o de referencia podría ser mejor, ojalá que algún día tengamos la oportunidad de tener una orquesta profesional y tener un trabajo un poco más concatenado para lograr que la música brote como debe salir.

**La orquesta sinfónica de Ambato tuvo su creación por el año 2000 la cual tristemente se cerró después de pocos años, ¿Puede contarnos un poco sobre ese acontecimiento?**

Hubo en el 2004 una Orquesta Sinfónica como tal, cayó unos 2 o 3 años después, ojalá que en algún momento exista nuevamente. Ambato es una ciudad muy comercial, existe mucho talento pero no sé porque falta algo, a veces ciertas circunstancias hacen que los proyectos

se caigan es realmente muy complejo, y bueno sucedieron varias veces, hay veces que la situación organizativa muchas veces tiene que ver la política y la política no es tan buena, a veces la política no ve a la cultura bien, entonces se dan muchos recursos y se quitan muchos recursos también, y eso ha hecho que Ambato sea una plaza compleja a pesar que existe mucho talento, eso se lo puede verificar al ver cuántos músicos se han exportado de aquí.

**Usted fue participe de la creación de la Orquesta de Cámara Ciudad de Ambato la cual sigue hasta la fecha ofreciendo conciertos, cuéntenos sobre este acontecimiento.**

Realmente la Orquesta de Cámara de Ambato tiene una ordenanza que ya va desde el año 1984, pero realmente cuando nosotros ingresamos que fue en el año 1994, ocupamos esa ordenanza que ya existía desde el 84 pero que no había quien la ejecute o la haga, es decir eso es lo que los políticos deberían entender, lo principal es el capital humano contar con la gente, si tú no cuentas con las personas no funcionan las cosas, entonces muchas de las ocasiones al hacer leyes y demás olvidamos lo importante que son los seres humanos con los cuales contamos.

**¿Cuáles fueron los primeros miembros de la Orquesta de Cámara y como fueron los primeros años?**

Fueron Mauricio Jiménez, Byron Obando, Luis Sumbana, Freddy Paredes y mi persona, fueron épocas hermosas uno es joven, yo tenía 20 años, era muy bonito ir cargando los instrumentos y meternos todos en un carro en un transporte e ir, tú sabes que a esa edad ir a tus presentaciones es una aventura lo cual es bonito, también creo ciertas circunstancias que no fueron tan buenas, por decir teníamos un exceso de presentaciones, 30 presentaciones en un mes, y como uno era joven pues iba, lo cual me parece ahora no estuvo bien porque como un trabajo cultural como tal no se realizaba, pero bueno realmente recién estábamos empezando así que no había otras circunstancias, ahora ya está todo más regularizado ya hacemos conciertos barriales, conciertos virtuales, hacemos todo de una manera más ordenada en ese sentido si hemos caminado, lento pero hemos caminado.

**¿Cuál cree usted que fueron los mayores aportes que realizó la Orquesta Sinfónica de Ambato y la Orquesta de Cámara Ciudad de Ambato?**

Pienso que la posibilidad que la ciudadanía asista a conciertos y escuche música interpretada profesionalmente, la posibilidad que jóvenes músicos se integren a estas agrupaciones, pero ante todo en los años 80 no existía aquí en Ambato la carrera o profesión de instrumentista, con nosotros y con la Banda Sinfónica del Consejo Provincial, se creó la carrera de

instrumentista aquí, antes de eso era solo ser profesor, a raíz de nosotros a lo largo de los años se han creado también varios grupos de cámara.

**¿Usted estudio en la Universidad de Bolívar, Manabí y Cuenca, que títulos obtuvo y que cosas relevantes recuerda?**

Si, yo primero saque mi título de profesor en educación musical en la Universidad Estatal de Bolívar en Guaranda, luego saque mi título de instrumentista y pedagogía instrumental en piano en la Universidad de Manabí y también saque la maestría en Pedagogía e Investigación musical en la Universidad de Cuenca, tengo gratos recuerdos de estas instituciones, sobre todo la de cuenca porque fueron muchos viajes y realmente tuve mucha motivación allá, compuse mucho y lo hice porque vi una razón para componer en el sentido que cuando yo estuve en la escuela dando clases yo tenía un sitio donde exponer mi música, y cuando estuve en cuenca tuve también un lugar donde componer y era un lugar donde era algo natural ver algo así, entonces si tomamos en cuenta yo antes de la maestría solo componía máximo solo para piano o piano y canto, salido de la maestría yo había compuesto la suite sinfónica para coro y orquesta, entonces si hay una relación de motivación por haber realizado la carrera por haber estudiado, por haberme puesto un listón más alto en la maestría, mucho tuvo que ver también el hecho de que yo estuve 4 años de director en la orquesta de estudio del conservatorio, porque tenía el material humano, las personas, grandes amigos que hasta ahora lo son estaban ahí, y ellos jóvenes, la juventud se ve no en la edad sino en la actitud que tiene uno en la vida, porque muchas veces a cierta edad tú dices vamos a cumplir este sueño, y la gente de cierta edad te va a decir pero verás que los sueños son solo sueños, pero verás esto y lo otro y así, en cambio los jóvenes son más activos y tú les dices tienes este sueño y ellos dicen ¡hagámoslo!, entonces eso me ayudó mucho por el hecho de que no haya una duda, por decirte cuando yo hacía Introducción y Yumbo yo le había enseñado a *Vanessa (violinista estudiante del conservatorio)* antes de que haya acabado y ella me dijo ya pues deme la partitura para estudiarla ahorita, ¿ya terminó?, entonces el hecho de que te digan y terminó, te obliga a resolver la obra y terminar tus objetivos, fue realmente una experiencia muy grata.

**¿Cómo se siente o se encuentra actualmente a nivel personal?**

Bueno la vida naturalmente te va golpeando, yo tuve un infarto cerebral, perdí a mi madre que como te había dicho yo la he amado profundamente, entonces son golpes que la vida simplemente te da, y te cambia totalmente el aspecto, del infarto yo hasta ahora no sé cuántas consecuencias tengo de eso... yo ahora me hice unos exámenes y me mandan otras

posibilidades que yo no sabía que las tenía pero las sentía, y hace que te acuerdes toda la vida de eso, yo tengo dolores de cabeza, la cabeza la siento como dividida, me duelen a veces los ojos, me duele todo el cuerpo, es un lío entero, tengo pesadillas, no siento bien el lado izquierdo del cuerpo, no tengo buen equilibrio, el sentido del equilibrio me falló totalmente, se perdió, entonces esto hace que todo lo que tú haces ahora cobre bastante importancia.

### **¿Está bien decir David es un compositor nacionalista?**

Si, desde mi punto de vista he ocupado bastante de los ritmos, armonías, etc. de lo ecuatoriano, es una parte no es total porque no existe totalidades, en estas últimas obras que he hecho las sonatinas ecuatorianas prácticamente he ocupado mucho de las formas y ciertas características de música nacionalista. Hay que pensar que cada ser humano tiene una carga genética de donde nació también.

### **Anexo B**

#### **Score general de la obra Diablo Huma**

# Diablo Huma

(Violin & Orchestra)

David Diaz Loyola  
Op.22 Nro.1  
2013

**Allegro**  $\text{♩} = 80$

Flute I  
Flute II  
Oboe I  
Oboe II  
Clarinet in B $\flat$  I  
Clarinet in B $\flat$  II  
Bassoon  
Horn in F I-II  
Horn in F III-IV  
Trumpet in B $\flat$  I-II  
Trumpet in B $\flat$  III-IV  
Trombone I-II  
Trombone III-IV  
Timpani  
Cymbals  
Gong  
Tambourine  
Wood Blocks  
Tubular Bells  
Piano  
Violin (Solo)  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
Contrabass

*p*, *pp*, *mp*, *mf*, *f*, *pizz.*, *tr.*, *8va*



16

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Timp.  
Cym.  
Gong  
Tamb.  
W.B.  
Tub. B.  
Pno.  
Vln. (Solo)  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*p* *mf* *pp* *pp* *f* *mf*

*tr*





This page of a musical score, numbered 5, contains the following parts and markings:

- Flutes (Fl. I, II):** Part I has dynamics *f*, *ff*, and *f*. Part II has dynamics *f*, *ff*, and *f*.
- Oboes (Ob. I, II):** Part I has dynamics *f*, *ff*, and *f*. Part II is silent.
- Clarinets (Cl. I, II):** Both parts are silent.
- Bassoon (Bsn.):** Silent.
- Horns (Hn. I-II, III-IV):** Part I-II has dynamics *f*, *ff*, and *f*. Part III-IV has dynamics *f*, *ff*, and *f*.
- Trumpets (Tpt. I-II, III-IV):** Part I-II has dynamics *f*, *ff*, and *f*. Part III-IV has dynamics *f*, *ff*, and *f*.
- Trombones (Tbn. I-II, III-IV):** Part I-II has dynamics *f*, *ff*, and *f*. Part III-IV has dynamics *f*, *ff*, and *f*.
- Timpani (Timp.):** Dynamics *f*, *ff*, and *ff*. Includes triplet markings.
- Cymbals (Cym.):** Dynamics *f*, *ff*, *mf*, and *ff*. Includes trill markings.
- Gong:** Dynamics *f* and *ff*. Includes trill markings.
- Tambourine (Tamb.):** Silent.
- W.B. (Washboard):** Dynamics *ff*. Includes trill markings.
- Tuba (Tub. B.):** Silent.
- Piano (Pno.):** Complex accompaniment with multiple staves.
- Violins (Vln. Solo, I, II):** Solo part and two violin parts with complex melodic lines.
- Viola (Vla.):** Complex melodic line.
- Violoncello (Vc.):** Complex melodic line.
- Double Bass (Cb.):** Complex melodic line.

45

**C**  $\text{♩} = 80$

Fl. I, Fl. II, Ob. I, Ob. II, Cl. I, Cl. II, Bsn., Hn. I-II, Hn. III-IV, Tpt. I-II, Tpt. III-IV, Tbn. I, II, Tbn. III-IV, Timp., Cym., Gong, Tamb., W.B., Tub. B., Pno., Vln. (Solo), Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.

*mp*, *p*, *mf*, *ff*, *pp*, *p*, *f*, *pizz.*, *tr.*

54

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Timp.  
Cym.  
Gong  
Tamb.  
W.B.  
Tub. B.  
Pno.  
Vln. (Solo)  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

The score is written for a full orchestra. The woodwind section includes Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets I and II, and Bassoon. The brass section includes Horns I-II and III-IV, Trumpets I-II and III-IV, and Trombones I-II and III-IV. The percussion section includes Timpani, Cymbals, Gong, Tambourine, Woodblock, and Tubas. The string section includes Piano, Violins (Solo, I, II), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score begins at measure 54. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The brass section is mostly silent. The percussion section features a complex rhythmic pattern with various instruments. The piano part provides harmonic support with chords. The violin soloist plays a melodic line with intricate phrasing.

62 **D**

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Timp.  
Cym.  
Gong  
Tamb.  
W.B.  
Tub. B.  
Pno.  
Vln. (Solo)  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*mf* *mp* *p*

*p*

*p*

**D**











110 **G**

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Timp.  
Cym.  
Gong  
Tamb.  
W.B.  
Tub. B.  
Pno.  
Vln. (Solo)  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*p* *pp*

*p*



127

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Timp.  
Cym.  
Gong  
Tamb.  
W.B.  
Tub. B.  
Pno.  
Vln. (Solo)  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*mp* *mf* *f* *pp* *f* *p* *ff*

135 **I**

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Timp.  
Cym.  
Gong  
Tamb.  
W.B.  
Tub. B.  
Pno.  
Vln. (Solo)  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*pp* *pp* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

*pp* *pp* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

*p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

*f* *pizz.* *f* *pizz.* *f* *pizz.* *f* *pizz.* *f* *pizz.* *f* *pizz.*

*p* *arco* *p* *arco* *p* *arco* *p* *arco* *p* *arco* *p* *arco*

*p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*



154

This page of a musical score contains measures 154 through 160. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II, and Bassoon. The brass section includes Horns I-II and III-IV, Trumpets I-II and III-IV, Trombones I-II and III-IV, and Tubas. The percussion section includes Timpani, Cymbals, Gong, Tambourine, and Wood Blocks. The string section includes Violin Solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The piano part is also present. The score features various dynamics such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte), and includes performance markings like accents and slurs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Timp.  
Cym.  
Gong  
Tamb.  
W.B.  
Tub. B.  
Pno.  
Vln. (Solo)  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

165

F.I. I

F.I. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hn. I-II

Hn. III-IV

Tpt. I-II

Tpt. III-IV

Tbn. I-II

Tbn. III-IV

Timp.

Cym.

Gong

Tamb.

W.B.

Tub. B.

Pno.

Vln. (Solo)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**K**

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



