

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Análisis semiótico e interpretación musical de la obra para trompeta solista con acompañamiento de piano *Ecuatorianías* del compositor David Díaz Loyola

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

Autor:

Henry Mauricio Chimborazo Talahua

Director:

Adam Christian Phillips

ORCID:  0009-0000-4447-4927

Cuenca, Ecuador

2023-11-28

Resumen

El presente trabajo de investigación titulado “Análisis semiótico e interpretación musical de la obra para trompeta solista con acompañamiento de piano *Ecuatorianías* del compositor David Díaz Loyola.” Expresa una perspectiva de análisis musical cualitativo basado en un enfoque semiótico, tomando a la trompeta como instrumento protagonista. En esa misma línea, se aborda las propuestas dadas por Jean Molino y Jean Jacques Nattiez, y sus ideas acerca del “símbolo” y como interactúa en diferentes niveles de comunicación. Al tratar a la música como un símbolo, se logra develar que sus grados de comunicación abarcan muchos más aspectos que los medios de comunicación convencionales, en donde se llega a considerar a la música como un metalenguaje. Al tomar como elemento de análisis a la obra *Ecuatorianías* y sus recursos técnico-musicales se logra obtener una retrospectiva del compositor, sus influencias, y del impacto social de quienes lo escuchan.

Palabras clave: análisis semiótico, trompeta, interpretación, ecuatorianías, música

Abstract

The present research work, entitled "Semiotic analysis and musical interpretation of the work for solo trumpet with piano accompaniment *Ecuatorianías* by composer David Díaz Loyola", expresses a perspective of qualitative musical analysis based on a semiotic approach, taking the trumpet as the main instrument. Along the same line, the proposals given by Jean Molino and Jean Jacques Nattiez and their ideas about the "symbol" and how it interacts at different levels of communication are addressed. By treating music as a symbol, it is possible to reveal that its levels of communication cover many more aspects than conventional media, where music is considered a metalanguage. By taking the work *Ecuatorianías* and its musical technical resources as an element of analysis, it is possible to obtain a retrospective of the composer, his influences, and the social impact on those who listen to him.

Keywords: analysis semiotic, trumpet, interpretation, ecuatorianías, music

Índice de contenido

Resumen.....	2
Abstract.....	3
Dedicatoria	7
Introducción.....	9
Capítulo I. La Música	11
1.1 La Trompeta.....	11
1.2 La Trompeta Dentro de la Música Académica.....	13
1.3 La Trompeta Dentro de la Música Académica Ecuatoriana.....	14
1.4 Trompetistas Referentes.....	15
1.4.1 Maurice André	16
1.4.2 Miles Davis.	16
1.4.3 Edgar Palacios.....	17
Capítulo II. La Semiótica.....	20
2.1 La Semiólogía y las Formas Simbólicas.....	22
2.2 El Análisis Semiótico Musical	23
2.2.1 Concepción Tripartita de la Semiólogía Aplicada a la Música	24
2.2.2 Aproximación a la perspectiva semiótica de Oscar Hernández Salgar	26
Capítulo III.....	28
3.1 Compositor David Díaz Loyola	28
3.2 Contexto histórico-social de la obra Ecuatorianías	29
3.3 Análisis Semiótico de <i>Ecuatorianías</i> basado en el Enfoque J.J. Nattiez y J. Molino ...	29
3.4 Tripartición de la Obra Ecuatorianías	30
3.4.1 Análisis de nivel neutro.	31
3.4.2 Análisis Poiético Inductivo.....	45
3.4.3 Análisis Poiético Externo.....	46
3.4.4 Análisis Estésico Inductivo.....	46
3.4.5 Análisis Estésico Externo	48
3.4.6 Análisis Comunicacional	48
Conclusiones.....	49
Referencias.....	50
Anexos	53

Índice de figuras

Figura 1. Compás 1-2	31
Figura 2. Compás 5-10	32
Figura 3. Compás 1-4	32
Figura 4. Compás 1-4	33
Figura 5. Compás 10	33
Figura 6. Compás 11-17	34
Figura 7. Compás 38-41	35
Figura 8. Compás 53-55	35
Figura 9. Compás 11-32	36
Figura 10. Compás 11-14	36
Figura 11. Compás 53-55	36
Figura 12. Compás 33-36	37
Figura 13. Compás 56-57	37
Figura 14. Compás 63-65	38
Figura 15. Compás 58-62	38
Figura 16. Compás 56-58	39
Figura 17. Compás 63-65	39
Figura 18. Compás 66-68	40
Figura 19. Compás 74-75	41
Figura 20. Compás 135-137	41
Figura 21. Compás 74-79	41
Figura 22. Compás 69-71	42
Figura 23. Compás 136-137	42
Figura 24. Compás 138	43
Figura 25. Compás 132-135	43
Figura 26. Compás 151-158	44
Figura 27. Compás 139-142	44
Figura 28. Compás 180-190	44
Figura 29. Escritura del ritmo del aire típico.....	47
Figura 30. Escritura del ritmo de Sanjuanito	47

Índice de tablas

Tabla 1. Niveles de tripartición semiológica	26
Tabla 2. Dimensiones del corpus Ecuatorianías	30
Tabla 3. Relevancia Estilística Ecuatorianías	30
Tabla 4. Análisis musical propuesto por el método de Jan LaRue	31

Dedicatoria

Dedico esta investigación musical a mis maestros de este bello arte, que, sin su guía y apoyo, no podría ver el mundo de una manera distinta. A mi familia por darme la fuerza en tiempos difíciles y su cariño desmedido. A mi abuelo José Rafael, gran ejemplo de músico y ser humano.

Agradecimientos

A mi esposa, mi inspiración, refugio y paz en este mundo de locura, gracias por ser música en mi vida.

Introducción

La música ha caminado de la mano de la humanidad desde el principio de su historia, siendo fiel testigo de sus aciertos y errores. Así, en el ámbito del análisis musical, el investigar constituye un eje fundamental para el futuro profesional de los músicos en su formación, facultando su capacidad de explicar e interpretar obras musicales de manera académica y metodológica. Al estar la música presente en el devenir de la sociedad se ha convertido en una fuente de información atemporal, permitiendo descubrir y entender diferentes culturas, tradiciones, arte, creencias y diversas teologías. En un sentir nacionalista, los compositores han logrado convertir la música en un estandarte de diversos países, destacando su amor a la patria, altivez y sentido de soberanía.

El objetivo del presente análisis semiótico musical es proporcionar a estudiantes, investigadores, profesores y profesionales de la música, una herramienta para comprender el proceso, orden y estructura en el análisis semiótico musical propuesto por Jean Jacques Nattiez. Este tipo de análisis cualitativo trata a la música como objeto de estudio, partiendo desde sus motivos rítmicos y melódicos hasta el impacto que ejerce a nivel social sobre quienes lo escuchan.

En tal sentido, el estudio y análisis musical con respecto al trabajo creativo bajo un sentido nacional ha posibilitado un mayor acercamiento a los compositores ecuatorianos, quienes poseen la capacidad de moldear formas musicales en sus manos, y se convierten así, en comunicadores atemporales de la historia de los pueblos y personas. Esta investigación se realizó de manera sistemática y cualitativa, obteniendo información de primera mano de parte de David Diaz Loyola, quien colabora en esta investigación mediante entrevistas, por ser el compositor de la obra *Ecuadorianías* para trompeta y piano, ayudando en la obtención de datos a nivel personal, contextual, etnográfico y social.

Al mismo tiempo, la semiótica busca la relación de un objeto o símbolo y los niveles de comunicación del emisor hacia el receptor, para lo cual se toma el trabajo propuesto por Jean Molino y su análisis tripartito, del cual se desprende la *Poiesis* de una obra musical en donde se hace referencia al autor de la obra y su experiencia en el momento mismo de la creación musical. Al contar con las partituras de la obra *Ecuadorianías* se logra un análisis musical estructural acerca de sus recursos técnicos, y Jean Larue y su sistema de análisis SAMERC sirven de guía metodológica para este nivel de investigación *Neutro*. Bajo la misma

línea, la recolección de datos e impresiones de los receptores de la obra *Ecuatorianías* permite medir el impacto social y *Estesis* de quienes tienen la experiencia auditiva de la composición musical.

El primer capítulo hace una apertura hacia la música y el desarrollo de la trompeta en este arte, mencionando a trompetistas relevantes a nivel mundial, diferentes en los géneros que explotaron como artistas. El segundo capítulo trata sobre un acercamiento a la semiótica, teorías, sus elementos de estudio y su tratamiento como herramienta para el análisis musical. En él tercer capítulo se profundiza en el contexto, estado actual y tripartición semiótica de la obra *Ecuatorianías*.

Capítulo I

La Música

La música se ha convertido en el lugar ideal en donde se pueden plasmar diferentes expresiones del ser humano. Según el libro de teoría musical de Adolph Danhauser, se define a la música como “El arte de los sonidos” (Danhauser, 1983, p. 1), el cual llega a desarrollarse y a convertirse en un metalenguaje con la facultad de transmitir más que sonidos. “Las personas producen comunicaciones acerca de la música porque la música es un aspecto esencial de la vida que brinda significado al mundo que nos rodea, y porque se comparten las experiencias y los contextos musicales” (Leman, 2010 p. 6).

Al mencionar la palabra música hablamos de una capacidad propia del ser humano utilizada para transmitir sentimientos y pensamientos. Esta capacidad posee su propio sistema de símbolos y signos, algunos de los cuales requieren un debido estudio para su mayor comprensión; de esta manera, “para leer la música y entender su lectura, es necesario conocer los signos por medio de los cuales se escribe, y las leyes que los rigen” (Danhauser, 1983, p. 1).

Semióticamente, el hecho de entender a la música desde su creación, interpretación y sus correlaciones con la humanidad, ayuda a una mayor comprensión de la sociedad actual, ya que es el producto de diversos cambios en donde el arte de los sonidos ha sido fiel compañera. “Los grupos humanos siempre han usado la música para fines religiosos, sociales y políticos” (Hernández, 2012, p. 41).

La música, además de permitir a las personas cantar, bailar y entretenerte, les da la capacidad de inspirarse, dirigir sus emociones y comunicarse e identificarse con un colectivo social. Debido a esto, “la música también tiene un papel en las relaciones de poder que atraviesan cualquier grupo humano” (Hernández, 2012, p. 41).

1.1 La Trompeta.

Según la clasificación instrumental de Sachs-Hornbostel (citado en Pérez y Gili, 2013), se define a la *trompeta* como cualquier instrumento que conduzca un flujo de aire mediante la vibración de labios hacia un conducto tubular. La trompeta es un instrumento que pertenece a la familia de viento metal en la actualidad. Este instrumento musical tiene sus orígenes desde la antigüedad de la civilización humana. Es conocido que varios escritos antiquísimos y de gran relevancia religiosa, como la Biblia, mencionan a las trompetas como elementos fundamentales en los rituales místicos. Además, está presente durante el desarrollo de diferentes culturas, como la griega, siendo nombrada por Homero en sus famosos poemas

épicos. Incluso, en la antigua cultura egipcia, existen pruebas de que eran utilizadas en ritos profanos ya que fueron halladas en la tumba del faraón Tutankamón (Finn, 2011).

En el siglo XIV, encontramos a los primeros antecesores de la familia de viento metal. Estos instrumentos -de fisionomía simple- constaban de un tubo curvo, boquilla y campana, y fueron llamados *trompetas naturales*. Su tamaño y afinación eran muy variados, y sus sonidos se producían mediante una serie de armónicos con carácter fuerte y ceremonial (Bono, 2013).

Ya en inicios del siglo XVI se empieza a destacar el uso de trompetas naturales en obras de Claudio Monteverdi como la ópera *Orfeo*, en donde se utiliza una variedad de trompetas naturales con diferentes dimensiones y tonalidades (Montes, 2012). El dominio de las notas agudas en las trompetas naturales se reducía a pocos intérpretes del instrumento. A mediados de este siglo se da a conocer el método de trompeta natural de Girolamo Fantini quien publicó su obra de enseñanza musical *Modo per imparare a sonare di tromba* en Frankfurt en el año de 1638. Gracias a este método de trompeta, el aprendizaje de dicho instrumento se vio facilitado, permitiendo a los intérpretes de música barroca en trompeta natural lograr un gran desarrollo (Boni, 2008).

A finales del siglo XVIII se da a conocer la trompeta de llaves, Ulrich Michels en su Atlas de música nos dice que este instrumento “surge al intentar utilizar un sistema de agujeros similares a los instrumentos de viento madera, con la intención de conseguir variedad melódica que no se podía tener con la trompeta natural” (Michels, 1985, p. 49). Esta nueva invención es atribuida a Anton Weidinger, un virtuoso de la trompeta, quien mediante su experimentación perfeccionó y catapultó el sistema de la trompeta de llaves. Fue para él y su nuevo instrumento para quien Joseph Haydn compuso su famoso concierto para trompeta y orquesta (Sexton, 2015).

Con la llegada del pistón en 1813 se cambiaría de manera definitiva el diseño de la trompeta hasta la actualidad. Este sistema de pistones se fue perfeccionando gradualmente hasta que en 1830 se logra la configuración actual de trompeta de 3 pistones. Mediante los pistones, el recorrido del aire por el interior de la trompeta se puede modificar en distintas longitudes consiguiendo bajar o subir el tono del instrumento según el pistón oprimido. Llegado a este punto, con la combinación de los pistones oprimidos se logra ejecutar una escala cromática en toda la extensión del instrumento (Asensi y Grande, 2012).

La primera composición de la que se tiene registro y que fue dirigida precisamente a la utilización de la trompeta de pistones es de Jacques Fromental Lévy Halévy (Francia 1799-

1862) con su ópera *La Judía* de 1835. En el siglo XX el discípulo de André Maurice, Nassim Maalouf, en 1941 introduce un cuarto pistón a la trompeta convencional, permitiéndole alcanzar cuartos de tono y volviéndola apta para interpretar música árabe al contar con una escala de 24 sonidos (Khadige, s.f.).

1.2 La Trompeta Dentro de la Música Académica.

El desarrollo de un trompetista como músico académico se resume en un total control de su *staccato*, articulación, dinámica, notas de adorno, etc. Es el producto que se logra después de un debido estudio metodológico y programado. Refiriéndose a este proceso, José Goldenchtein indica: "Espero que los jóvenes estudiantes de trompeta adquieran, con estos valiosos ejercicios, el dominio del instrumento y de su carácter fundamental" (Goldenchtein, 1956, p. 5).

La trompeta empieza a formar parte de la música académica (culta) a partir del siglo XVI. Esta inclusión se le atribuye a Claudio Monteverdi, quien introdujo el instrumento en su ópera *Orfeo* en 1607 (Montes, 2012). La trompeta adquiere un gran auge en la música académica gracias a Richard Wagner quien fue uno de los precursores en obras que incluían a este instrumento en una orquestación más desarrollada y exigente. Como ejemplo tenemos a sus obras: *Los Maestros Cantores de Núremberg* y *El Anillo de los Nibelungos* (Bellido, 2018).

La trompeta, al contar con un amplio registro y versatilidad, ha sido considerada por varios compositores académicos de distintos períodos de la música para formar parte fundamental en sus composiciones, logrando tomar papeles cada vez más relevantes en las obras musicales. Para citar algunos de estos compositores, tenemos a: Johan Sebastian Bach *Conciertos de Brandemburgo* (1721), Joseph Haydn *Concierto para Trompeta* (1796) y *Orquesta*, Johann Nepomuk Hummel *Concierto de Trompeta en Mi Mayor* (1803), Alexander Arutunian *Concierto para Trompeta en Lab Mayor* (1950).

En la actualidad, se encuentra un sinnúmero de libros, métodos técnicos e interpretativos, tanto para trompeta como para otros instrumentos musicales de viento metal; estos métodos abordan conocimientos extensos desde un punto de vista clínico, específico, y por supuesto son de gran ayuda para el ejecutante o aprendiz. La mayoría de estos métodos se enfocan en un solo aspecto técnico de la trompeta a la vez. Tenemos pues, por ejemplo, al método Charles Colin especializado en la flexibilidad de la trompeta, mientras otros se enfocan en el estudio del *staccato*, o están inclinados hacia la interpretación, etc. (Romero, 2022).

Entre tanta variedad de métodos se encuentra el *Método Completo de Conservatorio de Arban para Trompeta*; este método tiene la particularidad de abordar casi todos los aspectos y destrezas de la Trompeta, es uno de los métodos más conocidos por maestros y estudiantes de todo el mundo. La versión original de los textos del método está en francés, aunque el método cuenta con varias ediciones desde su primera publicación en 1864; sin embargo, de todas las ediciones posteriores a la original, sus ejercicios, estructuras, melodías y obras son los mismos, de tal manera sus versiones solo varían en el idioma y pocos detalles. Para ilustrar mejor, en algunas partes del mundo lo llaman el método universal, en otros lugares lo llaman el gran libro e incluso algunos catalogan este método como la *Biblia de la Trompeta*. Para precisar,

Los ideales artísticos, los estudios sobre el sonido y los principios instructivos de Arban fueron perpetrados en su espléndido *Método para trompeta* que se ha mantenido en la más alta posición entre los trabajos similares, nunca superado en su plan artístico. Su método ha sido aceptado en los mejores Conservatorios y gracias a él se han formado artistas de Trompeta de fama mundial. (Goldenchtien, 1956, p. 5)

Llegado a este punto, no podemos dejar de resaltar la influencia de la trompeta hacia la música contemporánea en donde aporta recursos a compositores contemporáneos; es así que “aportando nuevos recursos técnicos y sonoros, sino también en los compositores más contemporáneos pasando por Ravel o Stravinski quienes, directa o indirectamente, han estado influenciados en los nuevos ritmos y melodías que surgieron con el nacimiento del jazz” (Asensi y Grande, 2012).

1.3 La Trompeta Dentro de la Música Académica Ecuatoriana.

Es necesario recalcar que el estudio de la trompeta en el Ecuador ha ido de la mano del desarrollo de los conservatorios existentes en el país como el Conservatorio Nacional en Quito, el conservatorio La Merced de la ciudad de Ambato, el conservatorio Antonio Neumane de Guayaquil, el conservatorio José María Rodríguez en Cuenca y el conservatorio Salvador Bustamante Celi de la ciudad de Loja. Entendemos que estas instituciones dedicadas a la enseñanza musical a jóvenes se han encargado de diseminar el estudio de la trompeta a jóvenes, quienes como parte de su formación académica ejecutan obras musicales con determinada dificultad técnica. Estas interpretaciones musicales se han visto limitadas debido al escaso repertorio nacional ecuatoriano dedicado a la trompeta en la música formal. Algunos de los compositores ecuatorianos que han realizados trabajos musicales teniendo a la trompeta como parte vital de sus creaciones son:

Edgar Palacios

Nació en Loja en 1940 y fue autor de más de 150 obras musicales. Entre su trabajo destaca la fundación SINAMUNE dedicada a la enseñanza musical de niños especiales y el material discográfico *Mi Música, Mi Trompeta*.

Floresmilo Viteri Ojeda

Nació en 1947 en el Cantón Píllaro (Tungurahua) y realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música bajo la tutela de Luis Humberto Salgado, Corsino Duran, Claudio Aizaga entre otros maestros de gran talla y renombre. Entre su trabajo destaca la publicación de su libro *La Forma Musical* y la composición de varias obras inéditas para piano e instrumentos de viento.

David Díaz Loyola

Compositor y pianista, nació en la ciudad de Quito y actualmente radicado en la ciudad de Ambato, sus primeras enseñanzas musicales las recibió de sus padres a muy corta edad surgiendo así su afinidad hacia la música académica. Realizó su formación académica en el conservatorio La Merced de Ambato, lugar donde luego pasaría a ser docente de la cátedra de piano. Se destaca por sus composiciones ligadas al imaginario ecuatoriano.

1.4 Trompetistas Referentes

Todo escenario es importante, desde un gran auditorio, pasando por un club de jazz y llegando a la programación cultural en las plazas y casas de cultura de los pueblos en los que nunca faltan músicos con los que compartir un buen repertorio. (Pastor, 2019)

Es importante considerar que los artistas estamos influenciados por diferentes maestros, a quienes, los estudiantes de música tratan de imitar, ya sea en su carácter o expresividad al instante de ejecutar sus melodías o abordando las técnicas de interpretación utilizadas por ellos. Se debe agregar que varios maestros han logrado marcar su propio estilo en diferentes géneros musicales, haciendo de su música una fuente de estudio, inspiración y análisis para los estudiantes de música. De este modo, se hará mención de diversos trompetistas que, por su ejecución instrumental, estilo musical, técnica e influencia local o internacional, han contribuido que nuevos estudiantes de trompeta se enfoquen en una línea profesional en la música.

1.4.1 Maurice André

Nacido en 1933 en Alès, Francia. André a corta edad se vio forzado a trabajar en una mina durante su adolescencia, dividía su tiempo con las lecciones de música que empezó adquiriendo de su padre, un apasionado de la música académica. A la edad de 18 años, afectado de una enfermedad pulmonar, consigue ingresar en una banda militar en donde logra obtener una beca para estudiar en el Conservatorio de París. Al transcurrir los años, y después de obtener triunfos en los principales concursos musicales de su categoría, se convirtió sin duda en una figura de la trompeta, quizás el más grande que haya dado este instrumento en el siglo XX, convirtiéndose en referencia para la mayoría de trompetistas que le seguirán después. Realizó producciones musicales con los mejores directores y orquestas del mundo, este trabajo se resumió en un total de más de 300 discos. Cabe mencionar que en 1954 interpretó la banda sonora de La Strada, de Federico Fellini (Llamas, 2010).

Uno de sus grandes logros fue dar gran relevancia al instrumento, introduciendo también la trompeta piccolo en el repertorio romántico, barroco y animando a muchos compositores a realizar obras para el instrumento. Una de las grandes hazañas de André fue ganar en 1963 el prestigioso premio de la ARD de Múnich, premio nunca antes conseguido por un trompetista en esa categoría. “Ningún trompetista ha vuelto a grabar con ese sentimiento y sonoridad. Él convirtió la trompeta en un instrumento concertista.” (Verdú, 2012).

1.4.2 Miles Davis.

“Miles Davis, ya se sabe, es el maestro de todos los trompetistas y el padre del jazz moderno” (Carr, 2006). Nació el 26 de mayo de 1926 en la ciudad de Alton, en el estado norteamericano de Illinois, perteneció a una familia afroamericana de clase media. Su padre fue un respetado cirujano dental con tres carreras universitarias y su madre era profesora de música y violinista. En 1927, la familia Davis se traslada a San Luis la capital del estado, donde Miles acude a la escuela primaria. Pronto empezó a mostrar interés por la música, principalmente el Blues y el Jazz, las Big Bands y el Gospel (Davis y Troupe, 1989).

Mientras transcurría el año 1935, un allegado de su padre le regaló su primera trompeta y poco después comenzó a recibir lecciones musicales con el maestro Elwood Buchanan, una de las personas que más influyó en su forma de interpretar la trompeta en su etapa de formación inicial. A la edad de trece años, empezó a tocar en locales nocturnos y ganar pequeñas remuneraciones de dinero que le permitieron incrementar su formación musical, a la vez que recibía clases particulares de manos del trompetista profesional Joseph Gustat, quien era miembro de la Orquesta Sinfónica de San Luis (Carr, 2006).

En 1941, Davis inicia sus estudios secundarios en East St. Louis Lincoln High School, donde se reencuentra en la banda escolar con su ex profesor, Elwood Buchanan. Fue partícipe de varios concursos musicales y, a pesar de no ganar ninguno de ellos, siempre valoró aquellas experiencias como positivas para su carrera posterior. En esos años conoció al trompetista Clark Terry, con quien tocó trompeta durante varios años. Fue él quien le sugirió nuevas técnicas instrumentales e influenció a tocar sin vibrato (Kahn, 2000).

Ya en el año de 1944 se unió a la banda de Billy Eckstine, que se encontraba de gira por San Luis y les hacía falta un trompetista, oportunidad que Davis no dejó pasar. Entre los músicos de la banda se encontraban Charlie Parker y Dizzy Gillespie, con quienes se mantuvo tocando varias semanas en el Club Riviera. Tras lo acontecido decidió trasladarse a Nueva York, en donde quería experimentar el ambiente de la gran ciudad (Carr, 2006).

En 1945 Miles Davis empieza su carrera como trompetista profesional en clubs neoyorquinos y a mediados de año produce sus primeras sesiones en un pequeño estudio de grabación, como miembro del grupo de Herbie Fields. A fines del mismo año, Miles Davis sustituye a Dizzy Gillespie en el grupo del saxofonista Charlie Parker. En 1946 realiza su primera grabación como *lead trumpet* de una banda, un grupo formado improvisadamente bajo el título de Miles Davis Sextet plus Earl Coleman and Ann Hathaway. Por aquellos días, su cónyuge Irene dio a luz a su segundo hijo, aunque Miles daba más prioridad a su música (Davis y Troupe, 1989).

En 1948 Miles Davis, junto al joven pianista Gil Evans, el saxofonista Gerry Mulligan y siete artistas más, forma un nuevo grupo musical que incluye un trombón, un corno francés y una tuba. Luego de un par de presentaciones en el Royal Roost de Nueva York interpretando los temas arreglados por Gil Evans, los ejecutivos de la marca discográfica Capitol Records les ofrecen un contrato para producir unas sesiones de grabación, que darían como resultado doce temas. El sonido del noneto se diferenció por ser más tranquilo y pausado que el *bebop*, teniendo más acogida por los músicos de la ciudad, sirviendo de influencia para la creación de un nuevo estilo, el *cool* (Kahn, 2000).

1.4.3 Edgar Palacios.

En esta sección se hará mención del trompetista Edgar Augusto Palacios por su aporte al desarrollo musical del Ecuador. Nació el 7 de octubre de 1940 en la provincia de Loja, Ecuador. Edgar Palacios inicia su vida musical con la bohemia y el compañerismo de sus

amigos, así como su diario vivir por las calles de su natal Loja junto a la Banda de pueblo Los Trabajadores del Primero de Mayo (Coronel, 2001).

Al ingresar al colegio Bernardo Valdivieso para sus estudios de secundaria tiene la oportunidad de entrar en contacto con quienes influyen con su inclinación hacia la cultura, la inteligencia y sobre todo el humanismo. En este centro de educación forma parte de La Estudiantina bajo la batuta del distinguido maestro Segundo Cueva Celi, quien le fue de ejemplo e impulso en su vida de artista, no solo como músico, sino como mentor de su personalidad y guía de profundos y nobles valores humanos. Además, otro profesor en quien Edgar Palacios encontró talento, disciplina, dominio pedagógico y valores como la amistad, fue Segundo Puertas Moreno; su maestro en la Banda de Guerra y posteriormente con la Banda de Músicos del Colegio Bernardo Valdivieso (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2020).

Con algunos de los miembros de la banda creada por el maestro Puertas Moreno en 1957 se vería nacer a uno de los grupos más innovadores que tuvo Loja en aquellos años, en donde Edgar Palacios marcaría su vida profesional, *Los Delfines*. En el mes de julio de 1962, con la necesidad de ampliar y perfeccionar sus estudios musicales recibe las aprobaciones de becas a EE. UU, Italia y Rumanía, decidiéndose por este último país, en donde se otorgaban cinco años de estudios superiores completos en el área de las artes musicales, mientras que en EE. UU e Italia ofrecían becas temporales de 6 a 12 meses (Casa de las Culturas, 2020).

Edgar Palacios llega a Bucarest el 16 de octubre de 1962, ingresando al Conservatorio Ciprian Porumbescu, donde conoció a quienes serían sus compañeros de cátedra y profesión. La vida musical y cultural de Rumania permitió que Palacios conozca personalmente a grandes maestros de la música universal como David Oistrakh, Aram Khachaturian, Dimitri Kavalevsky, Leonid Kogan, el maestro pianista Sviatoslav Richter, el Quinteto de metales de Nueva York y Louis Armstrong. Edgar Palacios estudió trompeta bajo la tutela del profesor Gheorghe Adamachi. (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2020).

Sus estudios en el conservatorio Ciprian Porumbescu le permiten realizar conciertos en diversas ciudades de Rumania y, en varias ocasiones, para la televisión del país mencionado, recibiendo una buena acogida y comentarios positivos. Tras el éxito televisivo, años más tarde sería invitado con el Conjunto Universitario de Loja que él dirigía, para dar conciertos en Rumania, los mismos que fueron transmitidos en directo y a nivel nacional.

“La trompeta es un instrumento muy hermoso con una historia fantástica a través de los siglos. Tiene una sonoridad muy especial para anunciar los eventos y las actividades que puede hacer a través de un sonido y del viento” (Casa de las Culturas, 2020).

Capítulo II**La Semiótica**

Podemos comenzar a hablar de semiología refiriéndonos a San Nicolás (2005) citado en García (2016) “hablar de Semiología o Semiótica es referirnos a un modelo multidisciplinar de marcada raíz lingüístico-estructural” (p. 73). En donde apreciamos el estudio de las relaciones entre elementos que forman parte de un sistema, dichos elementos son los signos lingüísticos pertenecientes a la rama de la psicología social. Por otra parte, al tratar a la semiótica como si fuera una ciencia, nos referimos al estudio de los diferentes sistemas de signos creados por el hombre. Estos signos permiten la comunicación entre individuos, cómo están producidos, su funcionamiento y recepción. Mientras tanto, al mencionar a la semiología de manera general, examinamos al signo presente en todas partes: El cine, el lenguaje, la música, el teatro, la vida social, el urbanismo, la mitología de diversas culturas, la cotidianidad e inclusive podría decirse el inconsciente (García, 2016).

Entre los principales impulsores del término semiótica encontramos a una diversidad de: psicólogos, filósofos, lingüistas, sociólogos y teóricos de la literatura; ante tal variedad de investigadores y pensadores, varios de ellos citados en el trabajo de González y Camacho (2011) mencionan “una historia de la semiología, o más bien de las semiologías, que sería la historia de una palabra mágica a la vez que la de la búsqueda utópica de una ciencia universal” (p.15).

En el estudio de semiótica se identifican distintas corrientes del pensamiento, las cuales son descritas por González y Camacho (2011) como “la línea lingüístico-económica (Marx), la línea lingüístico-estructural (Saussure), la línea cibernetica (Wiener), la línea semiótico-filosófica (Pierce), la línea psicoanalítica (Freud) y la línea lógica (Wittgenstein)” (p. 15). Estas corrientes de pensamiento abrieron el camino para que se realizaran numerosas investigaciones semiológicas, evidenciando con esto, que el campo de la semiología está abierto a incluir nuevas corrientes de pensamiento en su seno, como el: pensamiento cognitivo, la sistémica, la corriente feminista, entre otras.

El objeto del estudio de la semiótica como herramienta de análisis cualitativo tiene como eje la relación que tiene el símbolo con todas sus dimensiones y, en este caso, el mensaje que transmite mediante el arte. En palabras de Alvarado (2017) se propone a la “Semiótica como uno de los fundamentos teóricos y epistemológicos más importantes para la producción y análisis de mensajes visuales” (p.13). Al encontrarnos frente a un amplio catálogo acerca del

símbolo y sus significaciones, es la semiótica quien ofrece una teoría para lograr entender y defender la idea de concebir a los símbolos y sus mensajes como una realidad. Esta realidad es creada por el ser humano para comunicarse en sociedad y entenderse a sí mismo, sin embargo, esta creación busca explorar la realidad creada por los propios símbolos.

Teniendo en cuenta que la semiología se ha convertido en una ciencia de los signos, se plantea partir desde la noción de que la teoría de la semiótica propone dar un concepto a la realidad y la forma de percepción de las ideas, su información y conocimiento. “Cada uno de nosotros existe durante un tiempo muy breve, y en dicho intervalo solo explora una parte diminuta del conjunto del universo” (Hawking, 2010, citado en Alvarado, 2017).

Por medio de la relación entre realidad, signo y la forma que cada persona ve e interpreta, los seres humanos proyectan una imagen mental de la realidad, así pues, se considera como realidad a lo que nuestros sentidos perciben, concluyendo en que la realidad es un sentimiento que ve la luz desde nuestra conciencia y autoconciencia, de ahí que existen diversas realidades resultado de las diferentes conciencias de los humanos, como por ejemplo la idea de la tierra plana o del geocentrismo, que en su momento fue la realidad de sociedades pasadas. “La realidad no es una sola, cada persona y cada mente es una realidad independiente” (Alvarado, 2017, p. 19).

Se considera a la representación como la acción de sustituir a la realidad imaginaria o material por algo, esto en semiótica se da a conocer como signos, en palabras generales se refiere a estímulos auditivos, gustativos, olfativos, etc. La representación se produce cuando reemplazamos a una idea por otra, o utilizamos signos en lugar de ideas, esto se puede notar en la música, pintura, escultura, poesía, literatura, etc.

Transformando lo abstracto en material, sin omitir que puede ser en sentido inverso como la idea que tenemos del mundo en el que vivimos. La representación, al ser material o inmaterial, necesita de medios para poder existir. Este es el caso de convertir una historia en libro, un poema en canción, una fantasía en musical; es decir, son ejemplos de una traducción de mensajes en nuevos medios de representación, creada para que los seres humanos puedan interpretar la realidad. Alvarado (2017) reafirma que “representar es estar en lugar de otro, es decir, estar en tal relación con otro que, para ciertos propósitos, se sea tratado por ciertas mentes como si se fuera ese otro” (como se citó en Peirce, 1986).

En este sentido, la interpretación de una representación se vuelve una traducción, compresión o efígie de una idea. En el caso de la música, es un claro ejemplo el del intérprete que ejecuta

una pieza musical plasmada en una partitura de naturaleza visual, convirtiéndola en sonidos de naturaleza auditiva, mediante el uso de instrumentos musicales o su propia voz, transformando la información de la partitura en mensaje auditivo hacia el público de un concierto. Este público empieza a interpretar nuevamente la representación del mensaje sonoro relacionando la información melódica con ideas, imágenes y recuerdos propensos a ser representados nuevamente. “Cada persona interpreta el concierto en distintos niveles, alguien podrá dar una interpretación filosófica, social, política, económica, estética o inclusive musical que se convertirá en una partitura nuevamente” (Alvarado, 2017, p. 25).

2.1 La Semiología y las Formas Simbólicas

La semiología considera al objeto a estudiar como forma simbólica, esta forma se puede descubrir en toda producción, ya sea que trate de una obra de teatro, composición musical, pintura, enunciado lingüístico, un gesto estético o acción de la sociedad; este conjunto de producciones propias del ser humano posee una realidad material, que al ser disfrutadas, contempladas o discutidas dejan huellas. Ahora bien, “esas huellas constituyen formas simbólicas porque son portadoras, tanto para quienes las producen como para quienes las perciben, de significaciones.” (González y Camacho, 2011, p.18).

Al mencionar la palabra símbolo en esta investigación, se hace referencia a una significación general. Así, por ejemplo, en el caso de la música, las partituras y grabaciones son evidencias de símbolos que han dejado huella en la historia del ser humano. Dicho lo anterior, los símbolos más que un significado de armonía, melodía, y ritmo expresan sino emociones, cosmovisión, ideología, sensaciones, historia, tradición, y demás, convirtiendo a la música en un metalenguaje.

Los elementos que integran las variadas formas simbólicas pueden estar expuestos y asociados a un sin número de significaciones tanto para el emisor como para el receptor. Así mismo, es necesario delimitar como fundamento de esta investigación y dar cabida a la idea de signo:

el filósofo americano Charles S. Peirce para quien el signo se refiere al objeto a través de una cadena numerosa de interpretantes, recalculo que estos interpretantes no son personas, sino otros símbolos, que son en su parte portadores de diminutas significaciones derivadas por el signo original al referirse al objeto. El cuadro elaborado por Peirce tiene el mérito de subrayar que la significación de una forma simbólica cualquiera es específica y no debe ser confundida con las significaciones del lenguaje verbal. (González y Camacho, 2011, p.18)

Por consiguiente, esta variedad de interpretantes cada una por separado, remiten algo distinto del signo mismo: una idea abstracta, una cosa, otro símbolo. En la semiótica la realidad se presenta mediante los signos y la forma de cómo los representamos e interpretamos. Basado en esto, el ser humano ha creado diferentes realidades socio-culturales: mitos, leyendas, cuentos, religiones, etc., creando un universo de símbolos y una realidad a cuál dar explicación; y al no ser diferente de otras ciencias, la semiótica busca una “respuesta de la realidad desde su punto de vista, desde su modelo teórico, desde los signos, y estas respuestas, que más bien parecieran ser nuevas preguntas, seguirán siendo ideas especulativas, susceptibles de crear nuevas realidades” (Alvarado, 2017, p. 19). En función de esto, en el presente proyecto de investigación semiológica se toma como parte fundamental la concepción de signo propuesta por Charles Peirce, quien estudia el signo y su cadena de interpretantes.

2.2 El Análisis Semiótico Musical

Al realizar el estudio del análisis semiótico en lo que compete a música, se evidencia que este tipo de análisis es una interpretación, por lo que desde el punto analítico es considerado hermenéutico, puesto que proviene de un estudio meticuloso regido por conceptos y especulaciones personales que suelen ser más instintivas que conscientes, y por otro lado es formalista, es decir que aplica toda una gama de teorías y conocimientos acerca de la música, técnicas de análisis y procedimientos compositivos (Cofré, 2014).

Debido a que toda obra de producción humana, sea que trate de una obra de arte, enunciado lingüístico, un gesto estético o una acción social, posee una realidad material y es considerada como una forma simbólica. En el momento que podemos disfrutar de una obra de teatro, una sinfonía, un discurso acerca de la socio-política o el simple hecho de responder un mensaje es porque las diversas producciones humanas dejan huellas materiales. La finalidad del análisis musical desde su comienzo como disciplina ha sido el intentar descifrar las estructuras internas de una composición musical, buscando comprender la forma en que el compositor ha conseguido crear la obra musical en un estilo concreto, a la vez que se trata de entender las características de cada estilo (García y Cabezuelo, 2016).

Los desarrollos recientes de la semiótica responden a los paradigmas más complejos de la investigación en todas las humanidades, artes y ciencias, ya que con las metodologías que propone, se pueden generar tipologías que segmentan de manera eficaz los fenómenos más intrincados, haciéndolos accesibles a su estudio. La semiótica como derivada de la lingüística busca, una vez conocida la composición interna de la pieza, un significado de la forma en que

el motivo es empleado a lo largo de la composición. Para ello divide la composición en sus componentes unitarios y, tras comparar cada posible unidad con las demás, realiza una lista de su distribución y las agrupa según unidades idénticas o con rasgos similares. Esta metódica es planteada desde una perspectiva etnomusicóloga concebida por Nicolas Ruwet¹ quien describe a la música como un sistema semiótico, donde la conexión entre el código y el mensaje puede definirse desde un punto de vista analítico, dando mayor realce al lenguaje que lo facilita.

2.2.1 Concepción Tripartita de la Semiología Aplicada a la Música

Jean Jacques Nattiez y Jean Molino, al pretender explicar su investigación acerca de semiología, basaron sus primeras presentaciones en los años setenta en un ejemplo muy claro y conciso, utilizando un pequeño juego literario practicado en el siglo XVIII. Dicho juego consiste en producir una oración de la forma: *A* es a *B* lo que *X* es a *Y*, llenándolo con términos aleatorios. Así se puede obtener:

- Ambato es a Marte lo que América es a Oceanía.
- La miel es a verduras lo que los gatos a frutas.
- La música es a zapatería lo que aves a piedras.

Evidentemente estos enunciados son absurdos, debido a que fueron elaborados sin una reflexión previa de lo que se quiere decir. Además de que pertenecen al idioma español, es difícil asegurar y sostener que estas frases carecen de sentido porque en su concepción no se ha considerado algún modelo de relación lógica clara. Sin embargo, un lector meticuloso siempre podrá interpretar de mil maneras las palabras y asociarlas, cada lector es libre de decidir el significado que les dé a las frases antes mencionadas. Producto de este juego literario se da origen a las siguientes conclusiones: ¿Qué resultados semiológicos podemos sacar de este juego?

1. Los siguientes términos son producto del azar, por lo cual no hay una intención significante detrás de cada enunciado, desde la vista del emisor esos enunciados no tienen sentido, aunque, sin embargo, han sido creadas perfectamente según la regla del juego.
2. Desde el punto de vista del receptor es posible asignar más de un significado, incluso varios, a las frases elaboradas. Entonces: “El sentido de un texto, o más exactamente la constelación de sus significados posibles, no es por lo tanto la transmisión por un emisor de un mensaje que sería después decodificado por un receptor” (González y Camacho, 2011). Es una asignación constructiva de interpretantes a una forma.

¹ Nicolas Ruwet fue un lingüista, analista musical y crítico literario del siglo XX.

3. Los enunciados obtenidos bajo la regla *A* es a *B* lo que *X* es a *Y*, carecen de una significación intencional o sentido absurdo, pero de todas maneras son analizables debido a que existen bajo una forma material.

Mediante este pequeño juego se demuestra que desde el punto de vista semiológico la forma simbólica no está compuesta solamente por un solo nivel, sino por tres:

La Dimensión Poiética. Se define en lo que el compositor (emisor) escucha mientras imagina el resultado sonoro final de su obra o durante su creación. “El proceso poiético va acompañado de significaciones que pertenecen al universo del emisor” (González y Camacho, 2011).

La Dimensión Estésica. Los receptores ante una forma simbólica, dan varias significaciones. “Los “receptores” no reciben la significación del mensaje (inexistente o hermético), sino la construyen en un proceso activo de percepción” (González y Camacho, 2011).

El Nivel Neutro. Describe a la obra independientemente a su creación y audición, de cómo está formada en su estructura. “Este nivel es neutro porque, como objeto, hay una existencia material independiente de las estrategias de producción que le han dado origen, y de las estrategias de percepción de las cuales se vuelve motivo” (González y Camacho, 2011). Es a lo que se le conoce como huella material.

Entre la dimensión poiética y la dimensión estésica existe por lo tanto un nivel neutro (una huella material), que en sí misma no transmite significaciones legibles a simple vista, pero sin esta las significaciones no podrían existir.

La semiología no es, por lo tanto, la ciencia de la comunicación. Es el estudio de la especificidad del funcionamiento de las formas simbólicas, es decir, el análisis de la organización material de sus signos (el análisis del nivel neutro) y de los fenómenos de remisión a los que estos signos dan lugar: esas remisiones se reparten entre el polo de lo poiético y el de lo estésico. (González y Camacho, 2011)

El análisis neutro describe estructuras y formas, el análisis poiético y estésico interpretan y describen procesos. Planteado esto, en el libro de Reflexiones sobre la Semiología Musical (2011), González y Camacho proponen seis casos de figuras que corresponden a diversas situaciones analíticas, esto con el fin de encontrar relaciones entre los tres polos de la tripartición semiológica.

Tabla 1

Niveles de tripartición semiológica.

1. nivel neutro <i>análisis inmanente (o material)</i>
2. proceso poiético ← nivel neutro <i>análisis poiético inductivo</i>
3. nivel neutro → proceso estésico <i>análisis estésico inductivo</i>
4. proceso poiético → nivel neutro <i>análisis poiético externo</i>
5. nivel neutro ← proceso estésico <i>análisis estésico externo</i>
6. proceso poiético = nivel neutro = proceso estésico <i>análisis de la comunicación musical</i>

Nota. Tomado de *Reflexiones sobre la Semiología Musical* (González y Camacho, 2011, p 24).

Además, se toma a consideración que existen diversas dimensiones semiológicas en una obra musical, las cuales son citadas a continuación:

Los referentes *intrínsecos*, son las estructuras musicales que remiten a otras estructuras musicales. En palabras de Jakobson la música se presenta como un lenguaje que significa a sí mismo. A esto se le conoce como relaciones de sentido en música. Estos referentes intrínsecos se pueden encontrar en dos categorías:

- Los referentes de unidades a unidades llamados taxonómicos.
- Los referentes implicacional-realización llamados lineares.

Los referentes *extrínsecos*, los cuales son estudiados por la semántica y hermenéutica musical, por los que la música remite a las personas diversos aspectos como: los sentimientos, lo socio-histórico, el movimiento, lo ideológico, el tiempo, etc.

2.2.2 Aproximación a la Perspectiva Semiótica de Oscar Hernández Salgar

Óscar Hernández Salgar, al realizar su investigación semiológica plantea una posible vinculación entre las diferentes aproximaciones a la significación musical. “la música también tiene un papel en las relaciones de poder que atraviesan cualquier grupo humano: Puede reforzar imaginarios totalitarios o ayudar a articular resistencias” (Hernández, 2011, p. 41);

menciona que es posible agruparlas en tres grandes enfoques: El enfoque semiótico-hermenéutico, el cognitivo-corporal y el social-político.

Enfoque Semiótico-Hermenéutico. Este enfoque constituye la corriente principal de lo que conocemos como semiótica musical, aquí se pueden incluir todas las propuestas que ponen peso en el análisis del texto musical y sus relaciones significativas.

Enfoque Cognitivo-Corporal. Este enfoque se ha construido a través de las ciencias de la cognición musical, las teorías de la mente y la psicología de la música. Su mayor prioridad es describir las reacciones del sujeto ante la música.

Enfoque Social-Político. Por último, el enfoque social-político centra su análisis en las formas en que el poder y la sociedad circulan a través del sonido musical. Su aporte consiste en mantener la pregunta por el papel que maneja la música en las relaciones de poder, algo vital si queremos aproximarnos ligeramente a la gran capacidad que posee la música para influir en nuestra sociedad, nuestra política y economía.

El significado musical es el producto de una cultura y una sociedad, pero se encuentra enraizado, anclado profundamente en los materiales sonoros y en los cuerpos de las personas que escuchan, por lo tanto, la semiótica posibilita un mayor descubrimiento de la identidad cultural de la civilización. “Pero lo cierto es que aún, en muchos casos, parece haber un divorcio entre las innovaciones de la semiótica y su aplicación para el análisis de casos musicales concretos” (Hernández, 2011, p. 43).

Capítulo III

3.1 Compositor David Díaz Loyola.

Díaz Loyola es ecuatoriano, radicado en la ciudad de Ambato, provincia de Tungurahua. Nace el primero de mayo de 1974; los inicios de sus estudios musicales los realizó bajo la tutela de sus padres, José Amable Díaz y María Teresa Loyola, en lectura musical y piano. Obtuvo su título de Bachiller en Arte Especialidad de Piano en el Conservatorio *La Merced* de Ambato, además de su título de Profesor de Educación Musical en la misma institución. Realizó su Licenciatura en Ciencias de la Educación mención Educación Musical en la Universidad Estatal de Bolívar. De igual modo obtuvo su Licenciatura en Ciencias de la Educación mención Instrumentista-Pedagogo en Piano en la Universidad Técnica de Manabí. Por lo que sigue, obtuvo una Maestría en Pedagogía e Investigación Musical en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca (Jara, 2021).

En cuanto a su trayectoria profesional, su desempeño laboral ha tenido diferentes facetas. Para empezar, fue Profesor de Música del Liceo Eugenia Mera (1992-1995), y se desempeñó como pianista de la Orquesta de Cámara del Ilustre Municipio de Ambato (1994-2017). Fue Profesor de Piano y Materias Teóricas del Conservatorio Superior de Música “La Merced” de Ambato (1999-2015), Director de la Orquesta Sinfónica de Estudio del Conservatorio Superior de Música “La Merced” de Ambato (2005-2006, 2010-2014), Profesor de Piano del Colegio de Artes Bolívar de Ambato (2016-2017), y Director de la Orquesta Sinfónica de Estudio del Colegio de Artes Bolívar de Ambato (2016-2018). También debe recalarse su labor en favor de la cultura de la ciudad de Ambato como miembro de la Casa de la Cultura Núcleo de Tungurahua (Espinoza, 2022).

Cabe mencionar también que el Maestro Díaz Loyola ha sido promotor de diversos proyectos vinculados al desarrollo del Arte. Es así que se desempeñó como pianista del Grupo de Cámara Renacimiento (1993-2017), director y pianista del Grupo Rachmaninoff (2010-2012), Pianista del Grupo de Cámara de la Universidad Técnica de Ambato (2008-2009), Pianista del Grupo Opus (2007-2017), y para finalizar, director y compositor del Proyecto Independiente Orquesta Sinfónica “El Coro del Lobo” (2015-2017) (Díaz, 2020).

Pues bien, después de todo lo expuesto, es necesario observar la naturaleza de Diaz Loyola y el inicio de su trabajo como compositor. Así pues, hace uso de su experiencia en la música académica y sus recursos técnicos para realizar sus composiciones, no obstante, sus obras presentan rasgos inusuales de la música formal, como por ejemplo sonoridades progresivas y cargadas de mucha fuerza al ejecutarse. Dichos elementos son tomados del género Rock

y son usados como herramientas en la obra musical. En palabras de Diaz Loyola: “Ante la exigencia de mis padres hacia lo académico, desarrollé un alter ego. De adolescente escuchaba todo el día música clásica, pero al caer la noche yo escuchaba rock como una respuesta psicológica a esa imposición. Me encanta la oscuridad que tiene sin duda para la actualidad sigue estando presente en mi sonido” (Díaz, 2022, como se citó en Vinueza, 2023).

3.2 Contexto Histórico-social de la Obra Ecuatorianías

La obra *Ecuatorianías* del maestro Díaz Loyola está incluida en el libro *Obras Musicales II* publicado en el año 2016. Tiene como características fundamentales el cruce de motivos rítmicos que logran un contraste similar al de las zonas geográficas, regionales y culturales del Ecuador. En palabras del autor, *Ecuatorianías* “fue compuesta con la finalidad de tener obras con alto nivel instrumental para los conciertos de grado del país” (Díaz, 2016). Al estudiar esta obra destinada para trompeta se evidenció el uso de motivos rítmicos propios de diversas regiones del Ecuador como el Andarele, San Juanito y Yaraví.

La obra fue creada y estrenada en el año 2015, en el Conservatorio de Música La Merced de Ambato, como parte de un concierto de grado del alumno Freddy Tandalla previo a la obtención de su título como Tecnólogo musical. En palabras del autor de la obra: “Yo vi en los repertorios que teníamos que no existían obras nacionales o muy pocas, que sean de un carácter concertante” (Díaz, 2022). A causa de esta situación Díaz Loyola se propone elaborar obras musicales para diversos instrumentos musicales como violín, trompeta, flauta etc., incluyendo a la voz humana. “Yo creía y yo creo encontrar un lenguaje ecuatoriano y que tenga una calidad o una dificultad o un aspecto más elevado en el aspecto de la situación instrumental” (Díaz, 2022).

3.3 Análisis Semiótico de *Ecuatorianías* Basado en el Enfoque J.J. Nattiez y J. Molino

El análisis semiótico realizado en esta investigación cualitativa está basado en el concepto de Nattiez y Molino, quienes concluían que la música podía ser opinada y no solo eso, sino que gracias a su diferente sistema de símbolos sonoros nos representa y dice algo.

En el caso del análisis musical basado en la metodología de Nattiez y Molino, definimos en esta situación a la obra musical *Ecuatorianías* como objeto y punto de partida. Es así que podemos determinar tres factores determinantes en nuestra investigación:

- Dimensiones del corpus.
- Cuestiones de relevancia estilística.
- Tripartición. (Poiesis, Neutralidad y Estesis)

Tabla 2*Dimensiones del corpus Ecuatorianías*

Obra	Ecuatorianías
Grupo de obras	Obras Musicales II
Periodo del autor	Lanzamiento de su segundo libro.
Todas las obras del compositor	Nacionales contemporáneas
Todas las obras del estilo	Nacionales ecuatorianas

Nota. Basado en *Music and Discourse* (Nattiez, 1990).**Tabla 3***Relevancia estilística Ecuatorianías*

Universo	La música
Sistema	Música académica
Estilo (época)	Contemporáneo
Estilo del compositor	Nacionalista
Obras del compositor	Conciertos para instrumentos de Viento
Obra del compositor	Ecuatorianías

Nota. Basado en *Music and Discourse* (Nattiez, 1990).

3.4 Tripartición de la Obra Ecuatorianías

A continuación, se hará uso de herramientas investigativas para identificar diferentes momentos comunicacionales de la obra *Ecuatorianías*. Estos episodios contemplan el origen de la obra y su fin como mensaje auditivo percibido por diversos receptores, partiendo desde su estudio neutral basado en un análisis musical aceptado y ejecutado por músicos de profesión.

3.4.1 Análisis de Nivel Neutro

Este análisis es específico, es decir, mediante un modelo de análisis dado se identifican y describen elementos que constituyen la estructura de la obra. En esta ocasión, se ha tomado el modelo de análisis musical de dimensiones propuesto por Jan LaRue (SAMERC), como punto de partida del análisis neutro.

Tabla 4

Análisis Musical propuesto por el Método de Jan LaRue.

Estructura y Compases	Dimensiones	Características
Sección A Compás 1 - 10	Sonido	<p>Instrumentación: Para trompeta y piano. Se presenta un ambiente nostálgico.</p> <p>Timbre: En esta primera sección presentada en un registro medio de la Trompeta presenta una sonoridad sombría. La parte del Piano es presentada en un registro grave con octavas, reproduciendo una serie de armónicos.</p> <p>Figura 1</p> <p><i>Compás 1 - 2</i></p>  <p><i>Nota.</i> Díaz, 2016.</p> <p>Su textura es presentada como Melodía acompañada.</p> <p>Dinámica: Esta sección es presentada dentro de un rango dinámico de <i>piano</i>, apoyado de reguladores que ayudan al desarrollo de la dirección de la línea melódica.</p>

		Articulación: Presenta ligaduras en figuraciones de menor valor (semicorcheas) y staccato en las corcheas, buscando dar movimiento a la línea melódica contrastando con las ligaduras.
Sección A Compás 1 - 10	Armonía	<p>Esta sección está presentada en la tonalidad de Fam. Finalizando en una cadencia auténtica perfecta V-I</p> <p>Figura 2</p> <p><i>Compás 5 -10</i></p>  <p><i>Nota. Díaz, 2016.</i></p>
Sección A Compás 1 - 10	Melodía	<p>Presenta un material temático que se repite constantemente cada dos compases.</p> <p>El motivo melódico rítmico presentado en la línea de la trompeta en el primer compás se repite varias veces en esta sección.</p> <p>Figura 3</p> <p><i>Compás 1 – 4</i></p>  <p><i>Nota. Díaz, 2016.</i></p> <p>El desarrollo de la línea melódica y el uso de notas de adorno conservan una ligera semejanza con la música andina, haciendo uso de la escala pentatónica.</p>

Sección A	Ritmo	<p>Andante. Negra= 80.</p> <p>La línea presentada por el piano en esta sección está en un plano de acompañamiento, basado en un ritmo relativamente estático.</p> <p>Figura 4</p> <p><i>Compás 1 - 4 Andante J= 80</i></p>
Sección A	Compás 1 - 10	<p>Figura 4</p> <p><i>Nota. Díaz, 2016.</i></p> <p>Un compás de reposo mientras la trompeta destaca, y un compás de movimiento melódico mientras la trompeta se encuentra en reposo, creando así un constante diálogo. (pregunta, respuesta). Esto se presenta en toda esta sección cada dos compases. En el último compás de esta sección (compás 10) los dos instrumentos presentan dos notas de reposo esto ayudando al cierre de esta sección.</p>
Sección A	Crecimiento	<p>Esta sección presenta un crecimiento a partir del final de la sección A, en donde se encuentra un reposo instrumental, llegando así a delimitar claramente la presente sección.</p> <p>Figura 5</p> <p><i>Compás 10 Allegro J=120</i></p> <p><i>f marcato</i></p> <p><i>Nota. Díaz, 2016.</i></p>

Estructura y Compases	Dimensiones	Características
<p>Sección B</p> <p>Compás 11 - 55</p> <p>b'= 11 - 20</p> <p>b''= 20 - 54</p>	<p>Sonido</p>	<p>b': La instrumentación en su parte inicial se reduce solo a piano.</p> <p>Timbre: El piano se desenvuelve en un registro grave.</p> <p>Dinámica: Se presenta un cambio a forte, siendo constante durante la sección.</p> <p>Articulación: El uso de negras y negras con punto con acentos específicos, detallan carácter y mayor aplicación de fuerza en la mano derecha.</p> <p>Figura 6</p> <p><i>Compás 11 - 17</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Allegro J=120</i></p> <p><i>Nota. Díaz, 2016.</i></p> <p>b'': En la instrumentación toma relevancia la trompeta.</p> <p>Timbre: La trompeta desarrolla un timbre brillante en el registro agudo, el piano es constante en su registro grave.</p> <p>Dinámica: En la trompeta los reguladores de sonido se vuelven fundamentales para lograr la ejecución del registro agudo.</p>

		<p>Articulación: Se identifican ligaduras expresivas, triple staccato y frullato, presentando la riqueza del instrumento en diversas técnicas de ejecución.</p> <p>Figura 7</p> <p><i>Compás 38 – 41</i></p> <p><i>Nota. Díaz, 2016.</i></p>
Sección B Compás 11 - 55 b' = 11 - 20 b'' = 20 - 54	Armonía	<p>Esta sección se desarrolla en la tonalidad de F m. Concluyendo en una semicadencia.</p> <p>Figura 8</p> <p><i>Compás 53 - 55</i></p> <p><i>Nota. Díaz, 2016.</i></p>
Sección B Compás 11 - 55 b' = 11 - 20 b'' = 20 - 54	Melodía	<p>Es presentada por la trompeta y se basa en frases de compases binarios, el motivo ritmo-melódico de la corchea ligada a negra e inversamente son figuras melódicas encontradas en ritmos ecuatorianos. (uso de elementos para dar color local)</p>

		Figura 9 Compás 11 - 32  Nota. Díaz, 2016.
Sección B	Ritmo Compás 11 - 55 $b' = 11 - 20$ $b'' = 20 - 54$	Allegro. Negra con punto= 120. Se presenta el compás de 6/8, y en su base se logra identificar patrones rítmicos similares a ritmos ecuatorianos como el Aire típico. Figura 10 Compás 11 - 14  Nota. Díaz, 2016. El diálogo de pregunta y respuesta entre la trompeta y el piano ahora no está presente (diseño rítmico). En los 3 compases finales de la sección B se produce un retardo de conclusión, tomando reposo el piano junto a la trompeta en una nota larga con calderón. Figura 11 Compás 53 - 55  Nota. Díaz, 2016.

Sección B Compás 11 - 55 b' = 11 - 20 b'' = 20 - 54	Crecimiento	<p>La melodía alcanza un gran desarrollo, en donde la trompeta destaca por su registro agudo y ejecución de técnicas como el doble staccato y frullato.</p> <p>Figura 12</p> <p><i>Compás 33 – 36</i></p>  <p><i>Nota. Díaz, 2016.</i></p>
---	--------------------	---

Estructura y Compases	Dimensiones	Características
Sección A Compás 56 - 65	Sonido	<p>Instrumentación: Para trompeta y piano.</p> <p>Se retoma el carácter de la introducción, dulce y sombría.</p> <p>Timbre: La trompeta vuelve al registro medio, dando reposo de la tensión precedida anteriormente. El piano hace uso de notas graves para lograr estabilidad sonora.</p> <p>Figura 13</p> <p><i>Compás 56 - 57</i></p>  <p><i>Nota. Díaz, 2016.</i></p> <p>Dinámica: En esta sección se ejecuta en <i>piano</i>. Ayudando a que la obra tenga momentos de reposo.</p>

		Articulación: Predominan las ligaduras de expresión para motivos musicales de semicorcheas.
Sección A Compás 56 - 65	Armonía	<p>Esta sección mantiene la tonalidad inicial de Fm.</p> <p>Esta sección concluye con una cadencia auténtica perfecta V-I.</p> <p>Figura 14</p> <p><i>Compás 63 - 65</i></p> <p>Nota. Díaz, 2016.</p>
Sección A Compás 56 - 65	Melodía	<p>Presenta un material temático tranquilo re exponiendo la introducción de la obra</p> <p>El motivo melódico rítmico presentado en la línea de la trompeta en el primer compás se repite varias veces en esta sección.</p> <p>Figura 15</p> <p><i>Compás 58 – 62</i></p> <p>Nota. Díaz, 2016.</p> <p>Se evidencia el uso técnico de pregunta y respuesta como diálogo entre las líneas melódicas del piano y la trompeta.</p>

Sección A Compás 56 - 65	Ritmo	<p>Andante. Negra= 80.</p> <p>Figura 16</p> <p><i>Compás 56 – 58</i></p>  <p><i>Nota. Díaz, 2016.</i></p> <p>Se retoma el compás de 4/4 la línea presentada por el piano en esta sección se presenta en un plano de acompañamiento basado en un ritmo relativamente estático.</p> <p>Un compás de reposo mientras la trompeta presenta la melodía, y un compás de movimiento armónico mientras la trompeta se encuentra en reposo, creando así un pulso muy sutil.</p>
Sección A Compás 56 - 65	Crecimiento	<p>Esta sección es presentada como un puente, logrando delimitar claramente la forma, preparando al receptor para la sección B de la obra.</p> <p>Figura 17</p> <p><i>Compás 63 – 65</i></p>  <p><i>Nota. Díaz, 2016</i></p>

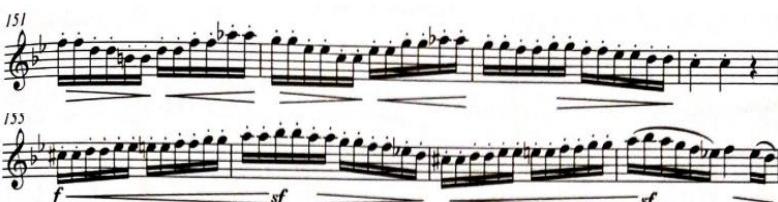
Estructura y Compases	Dimensiones	Características
Sección C Compás 66 – 137 c' = 66 - 73 c'' = 74 - 137	Sonido	<p>c': La instrumentación se reduce solo a piano.</p> <p>Timbre: El piano se desenvuelve en un registro grave y agudo para lograr una mayor influencia en tiempo de esta sección.</p> <p>Dinámica: Se presenta un cambio a <i>mf</i>, siendo constante durante la sección c.</p> <p>Articulación: El uso de corcheas y semicorcheas con puntillo dan un carácter de <i>marcato</i> a esta nueva sección</p> <p>Figura 18</p> <p><i>Compás 66 - 68</i></p> <p style="text-align: center;">Allegretto $\text{J}=95$</p>  <p><i>Nota. Díaz, 2016</i></p> <p>c''</p> <p>Timbre: La trompeta desarrolla un timbre brillante y ligero en el registro agudo de manera más prolongada, el piano es constante en su registro grave.</p> <p>Dinámica: En la trompeta los reguladores de sonido se vuelven fundamentales para lograr la ejecución del registro agudo.</p> <p>Articulación: Se identifican ligaduras expresivas, doble y triple staccato, presentando el pasaje más virtuoso de la trompeta.</p>

		<p>Figura 19</p> <p><i>Compás 74 - 75</i></p> <p><i>Nota. Díaz, 2016</i></p>
Sección C Compás 66 – 137 c' = 66 - 73 c'' = 74 - 137	Armonía	<p>Esta sección se desenvuelve en la tonalidad de Fm. Concluyendo en una semicadencia, dando apertura al siguiente cambio estructural.</p> <p>Figura 20</p> <p><i>Compás 135 - 137</i></p> <p><i>Nota. Díaz, 2016</i></p>
Sección C Compás 66 – 137 c' = 66 - 73 c'' = 74 - 137	Melodía	<p>La melodía se vuelve ligera en el registro agudo y se destaca el uso de notas de adorno como los trinos.</p> <p>Figura 21</p> <p><i>Compás 74 - 79</i></p> <p><i>Nota. Díaz, 2016</i></p>

Sección C Compás 66 – 137 c' = 66 - 73 c'' = 74 - 137	Ritmo	<p>Allegretto. Negra= 95</p> <p>El piano es constante en la parte rítmica de esta sección, utilizando formulas rítmicas basadas en corcheas y semicorcheas, permitiendo una mayor ligereza en esta parte.</p> <p>Figura 22</p> <p><i>Compás 69 - 71</i></p>  <p><i>Nota. Díaz, 2016</i></p>
Sección C Compás 66 – 137 c' = 66 - 73 c'' = 74 - 137	Crecimiento	<p>La obra se encuentra en su parte más densa, la melodía expone motivos complejos haciendo que la parte rítmica use notas de reposo, fundamental para su equilibrio.</p> <p>Figura 23</p> <p><i>Compás 136 - 137</i></p>  <p><i>Nota. Díaz, 2016</i></p>

Estructura y Compases	Dimensiones	Características
Sección D Compás: 166 -190	Sonido	<p>Instrumentación: Para trompeta y piano.</p> <p>Timbre: El piano retoma su registro grave, y la trompeta tiene oscilaciones entre el registro agudo y medio.</p>

d'= 138 -165 d''= 166-181	Dinámica: Esta sección se desarrolla en un rango de mf y f, hace uso de reguladores para dar movimiento a sus frases melódicas.
Coda= 182 - 190	Articulación: La negra con corchea se vuelve la célula base en esta sección. El uso del doble y el triple staccato se convierte en parte fundamental para ejecutar la línea de la trompeta. Figura 24
	<i>Compás 138</i> 
	<i>Nota. Díaz, 2016</i>
Sección D Compás: 166 -190 d'= 138 -165 d''= 166-181	Armonía Se mantiene la tonalidad, mientras el piano realiza intervalos de octava en el bajo para afianzar los acordes y su estructura. Figura 25
Coda= 182 - 190	<i>Compás 132 - 135</i> 
	<i>Nota. Díaz, 2016</i>
Sección D Compás: 166 -190 d'= 138 -165 d''= 166-181	Melodía La línea melódica es mixta, ascendente y descendente. Se desenvuelve de manera ligera. Utilizando semicorcheas en una tesitura aguda, se recomienda el uso del doble staccato para suplir la velocidad requerida en este pasaje.

Coda= 182 - 190	Figura 26 <i>Compás 151 – 158</i>  Nota. Díaz, 2016
Sección D Compás: 166 -190 d'= 138 -165 d''= 166-181 Coda= 182 - 190	Ritmo Allegro. Negra con punto = 120 El ritmo de 6/8 es interrumpido por pequeños retardos, que siempre regresan a su tiempo antecesor. Se retoma la idea del aire típico. Figura 27 <i>Compás 139 – 142</i>  Nota. Díaz, 2016
Sección D Compás: 166 -190 d'= 138 -165 d''= 166-181 Coda= 182 - 190	Crecimiento Es la última sección de la obra, incluye retardos y una sección rítmica inestable, al concluir la obra se presenta una coda. Figura 28 <i>Compás 180 – 190</i>  Nota. Díaz, 2016

Nota. Tabla elaborada por el autor, basado en el *análisis musical* de Jan LaRue, 1989.

Resultados Del Análisis A Nivel Neutro.

- Este análisis nos permite una aproximación, un acercamiento a los recursos técnicos utilizados por el compositor de quien se evidencia el uso de modos menores y escalas napolitanas características de su trabajo de composición.
- La forma Rondo A-B-A-C-D-A, nos ayuda a diferenciar diferentes episodios de la obra, coincidiendo en una amalgama entre la música académica y popular ecuatoriana.
- El uso de la pentafonía permite visualizar de una manera clara la relación orgánica de la composición y la influencia de la música popular propia de la serranía del Ecuador.
- En la parte C se denota influencias del género rock, al tener un carácter progresivo y fuerte, conseguido por el uso de semicorcheas en grados conjuntos que se ejecutan en frases de 95 bpm.
- Se puede vislumbrar una organización por secciones y movimientos de tiempo, denotadas por cambios de compases de 4/4, 2/4 y 6/8 recalando que son compases utilizados en la música típica del Ecuador.
- Las secciones marcadas por 6/8 toman características rítmicas del Aire típico, género musical propio de la zona norte del Ecuador.
- Se evidencian rasgos y breves similitudes con citas melódicas vinculadas a la música popular ecuatoriana. Como en el caso del compás 1 -2 que contiene una ligera semejanza con la canción popular "*Collar de lágrimas*".
- El compositor genera su propia estética musical, al no seguir estructuras predeterminadas de la música popular ecuatoriana, su obra devela su formación en música académica y propone nuevas ideas para composiciones musicales a futuro.

3.4.2 Análisis Poiético Inductivo

Puesto que el análisis poiético inductivo es de carácter interpretativo, aquí se asigna una hipótesis a las similitudes rítmicas en la obra *Ecuatorianías* y se limita las intenciones de composición debido a que hay que descartar una ilusión intencional. En este punto se logra un gran esclarecimiento de la obra gracias a la colaboración de David Díaz Loyola autor de *Ecuatorianías*, como resultado de la entrevista realizada para la presente investigación, Loyola explica abiertamente que su motivación e inspiración para la obra para trompeta solista estuvo basada en los atardeceres de la serranía ecuatoriana al evocar sentimientos nostálgicos en su parte introductoria, coincidiendo con el efecto de nostalgia causado por el tema *Collar de lágrimas* en los migrantes ecuatorianos residentes en diversas partes del mundo.

Ecuatorianías, al pertenecer al grupo de obras del maestro Díaz Loyola para instrumentos solistas, evidencia una concepción de la obra premeditada, sin tomar elementos al azar,

inclusive con un direccionamiento hacia una segunda parte de la obra según propone el mismo autor. Hay que mencionar, además, que el compositor confiesa que con sus composiciones pretende generar un acercamiento consigo mismo: "Yo explorarme a mí mismo, encontrar mi voz en los diversos instrumentos a los que he compuesto" (Díaz, 2022). La obra *Ecuatorianías* fue concebida bajo vivencias relacionadas a la idiosincrasia del compositor y su entorno, atendiendo la necesidad de dejar un legado personal al mundo.

3.4.3 Análisis Poiético Externo

En segunda instancia, al realizar el análisis poético externo nos basamos en el contexto temporal que rodeó al autor de *Ecuatorianías* al momento de la creación de su obra musical. Con el propósito de poseer mayor exactitud sobre los hechos que tomaron relevancia en el año 2016, fecha en la cual se estrenó la obra, se ha tomado como fuente de información a las publicaciones de la Casa de la Cultura del Ecuador.

En el año 2016, en la página digital de la C.C.E, se socializan los siguientes encabezados:

- Artistas dan vida a escombros que dejó el terremoto en Manabí.
- 18 artistas debaten sobre el nombre "Ecuador".
- Los juegos tradicionales, la otra cara de las fiestas del Corpus Christi.
- Sendero, Ensamble de danza, música y poesía en el teatro Prometeo.

En resumen, el autor de la obra en el año 2016 se vio inmerso en un acontecimiento relevante para el país que fue el terremoto sucedido en la provincia de Manabí, dejando víctimas mortales y produciendo sentimientos de amor fraternal entre los ecuatorianos. Coincidiendo temporalmente en un aspecto de identidad nacional entre el compositor y su país.

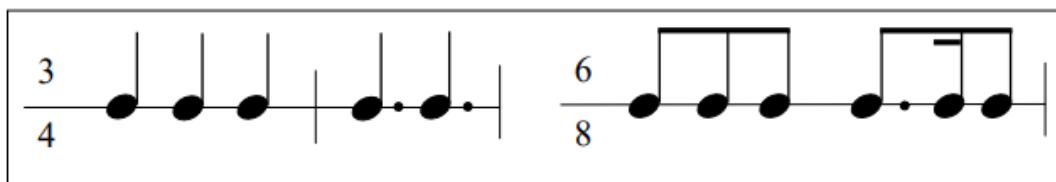
3.4.4 Análisis Estético Inductivo

Del mismo modo que en el análisis poético inductivo que es de carácter interpretativo, el presente análisis se basa en la formulación de la siguiente hipótesis: ¿Qué es lo que escucho? Para responder esta interrogante se toma de fundamento la información obtenida por las partituras de la obra musical y su reproducción por un sistema MIDI.

Al enlazar el análisis del nivel neutro y sus resultados. Se logra discriminar ritmos típicos de la serranía del Ecuador como en la sección B, en la cual coincide con el ritmo del *Aire típico*, su característica tonalidad menor, su tiempo rápido y formulas rítmicas. Es preciso, mediante un estudio formal, indagar sobre el *aire típico* y algunas de sus características. "El aire típico proviene de la colonia, de los ritmos que se tocaban durante los fandangos. Es un género musical de danza con texto muy alegre que se lo baila en pareja suelta" (Muñoz, 2009).

Figura 29

Escritura del ritmo del Aire típico.

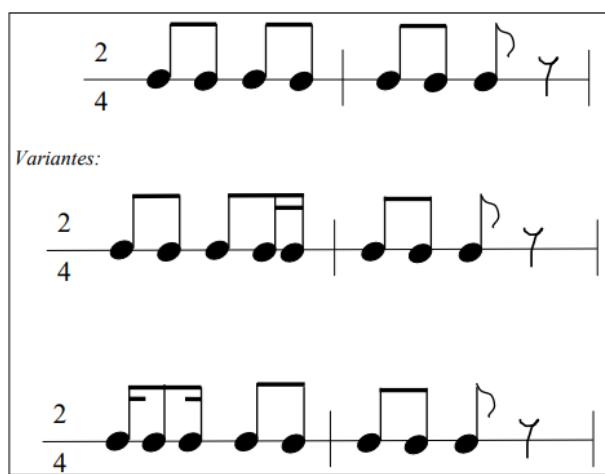


Nota. Tomado de *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (citado en Muñoz, 2009).

De la misma manera, al estudiar la sección C, se asimila la sección rítmica con el *sanjuanito*, ritmo popular del Ecuador, caracterizado por su movimiento alegre y movido. Adentrándonos en la estructura del *sanjuanito*, encontramos que su escritura se basa en un compás de 2/4, teniendo en cuenta que al ser ejecutado por diversos grupos de música popular se pueden apreciar ligeras variaciones, más aún sin cambiar su esencia. “Existe un patrón rítmico y melódico para todos los *sanjuanitos*, sin embargo, como se lo practica en la mayoría de comunidades indígenas, hay variantes entre los *sanjuanes* de cada población” (Muñoz, 2009).

Figura 30

Escritura del ritmo del Sanjuanito



Nota. Tomado de *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (citado en Muñoz, 2009).

Así pues, al realizar una retrospectiva a la información receptada por los oídos, obviando si el receptor posee o no estudios musicales formales, se devela la facilidad de relacionar la

música del medio social ecuatoriano y la composición en sentido académico, *Ecuatorianías*. A causa de esta experiencia sonora también se logra distinguir el uso de patrones rítmicos y melódicos utilizados por bandas de pueblo, agrupaciones típicas de la sierra ecuatoriana.

3.4.5 Análisis Estético Externo

Por lo que se refiere al análisis estético externo, se ha evaluado a la experiencia auditiva de la obra *Ecuatorianías* ante personas aleatorias del medio cercano a la investigación, cabe recalcar que las personas evaluadas son ajenas a una instrucción formal de música, siendo sus áreas de estudio ajenas a la educación musical. Se debe agregar que son personas que su edad comprende entre los 20 y 40 años de edad.

Tabla 5

Experiencia auditiva de Ecuatorianías.

Nombre	Estudios musicales	Área profesional	Música preferida	Comentario acerca de la obra
Andrea Guevara	NO	Docente Parvulario	Rock	Música que bailan en grupos folclóricos.
Jessenia Gordon	NO	Marketing	Reggaetón	Música que escuchaban mis abuelos.
Priscila Pulla	NO	Planificación de eventos	Cumbia	Similar a canciones de los indígenas y sus costumbres.
Marlon Peña	NO	Chef profesional	Pasillos	Melodías que quieren revivir las canciones antiguas.

Nota. Tabla elaborada por el autor, basado en entrevistas de primera mano.

Después de realizada la experiencia auditiva se concluyó que la música escuchada transmite sentimientos encontrados en el imaginario de la música nacional, de la misma manera que se asemeja a la música escuchada por sus mayores.

3.4.6 Análisis Comunicacional

De acuerdo a las experiencias de los entrevistados, se ha podido dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cuál es el estado de la comunicación musical de la obra *Ecuatorianías*?

Pues bien, durante el proceso de análisis de la obra musical se ha revelado que los motivos rítmicos de *Ecuatorianías* son pertinentes y se relacionan de manera orgánica con la música nacional ecuatoriana. Además, el compositor de la obra ha logrado transmitir un mensaje claro con su trabajo, resultando de fácil recepción por los oyentes.

Conclusiones

El análisis semiótico de la obra Ecuatorianías se pudo efectuar de una manera satisfactoria, obteniendo resultados e información favorables para estudios actuales y futuros. Siendo factible su documentación para ser utilizada como material de aporte y ayuda para posteriores trabajos de investigación musical y del arte en general. El aporte musical del maestro Díaz Loyola en sus composiciones ha demostrado aportar a la identidad musical del Ecuador, motivando a futuros compositores como investigadores musicales a difundir este arte.

Los recursos musicales utilizados en la estructura poiética y estésica de la composición musical son aptos para un análisis semiótico, teniendo un mensaje claro a escudriñar y dedicar tiempo. Demostrando así que la música se ha convertido en un metalenguaje. El análisis semiótico ha demostrado la capacidad de poder obtener información fuera del material impreso y auditivo, logrando un mayor enriquecimiento de los instrumentistas y una mayor aproximación hacia el compositor y su trabajo.

A manera de recomendación, se propone que el trabajo musical realizado por compositores ecuatorianos sea considerado dentro del repertorio académico dentro de conservatorios, colegios de arte y demás instituciones de formación formal y no formal, debido a su gran contenido de estudio y riqueza cultural, planteando que cada vez sean partícipes en el repertorio de orquestas sinfónicas nacionales y extranjeras, por su alto contenido profesional e intelectual.

Referencias

text=La%20trompeta%20de%20bronce%20fue,sido%20reproducido%20en%20poca
s%20ocasiones.

García, J. y Cabezuelo, F. (2016). El enfoque semiótico como método de análisis formal de la comunicación persuasiva y publicitaria. *Dialogía. Revista De Lingüística, Literatura Y Cultura.*, 71-103. <https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/4014>

Goldenchtien, J. (1956). *Arban. Gran método para trompeta*. Ricordi.

González, S. y Camacho, G. (2011). *Reflexiones sobre semiología musical* (11^a ed., pp. 15-18). UNAM. Escuela Nacional de Música.

Hernández, O. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas*, 7(1), 39–77.

<https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae7-1.smch>

Jara, R. (2021). *Propuesta interpretativa de la obra “Introducción y Yumbo Op. 18 No.1 para violín.*

y piano” del compositor ecuatoriano David Díaz Loyola a través de un análisis formal.

<http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/37432/1/Trabajo%20de%20Titulacion.pdf>

Kahn, A. (2000). *Miles Davis y Kind of blue: la creación de una obra maestra*. Alba minus.

Khadige, B. (s.f.). *La trompeta árabe de Nassim Maalouf, puerta del mediterráneo. Agenda Culturel.*

https://www.agendaculturel.com/article/Musique_La_trompette_arabe_de_Nassim+Maalouf_passerelle_mediterraneenne

LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. Labor S. A.

Llamas, J. (2010). *Maurice André: un mito viviente de la trompeta clásica*. Sinfonía Virtual.
https://www.sinfoniavirtual.com/revista/017/maurice_andre_trompeta.php

Leman, M. (2010). Embodied Music Cognition and Mediation Technology. (I. Martinez, Trad.). *The MIT Press*. (Obra original publicada en 2008)

Michels, U. (1985). *Atlas de Música*. Alianza Editorial. Alemania. Vol. (1)

Molino, J., Underwood, J.A., & Ayrey, C. (1990, July). Musical Fact and the Semiology of Music. *Music Analysis*, 9(2), 105-156.

Montes, R. (2012). *L' Orfeo de Claudio Monteverdi*. Melómano digital.

<https://www.melomanodigital.com/lorfeo-de-claudio-monteverdi/>

Muñoz, M. M. (2009). *Identidades musicales ecuatorianas: diseño, mercadeo y difusión en quito*. Universidad Politécnica Salesiana.

Nattiez, J. J. (1990). *Music and Discourse*. Princeton University Press. USA

Nattiez, J. J. (1999). Inuit Throat-Games and Siberian Throat Singing: A Comparative, Historical, and Semiological Approach. *University of Illinois Press*, 43(3), 399-418.

- Novillo, W. V. (2011). *Radiodifusión de artistas locales*. Editorial académica española.
- Pastor, D. (2019). *David Pastor, el trompetista de los múltiples lenguajes*. Trumpet Magazine Online. <https://www.trumpetland.com/noticia/david-pastor-trompetista-multiples-lenguajes>
- Pérez, J. y Gili, F. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista musical chilena*, 67(219), 42-80. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902013000100003>
- Reizabal, M. L., & Reizabal, A. L. (2004). *Análisis Musical*. Editorial de música BOILEAU.
- Romero, A. (2022). *Una propuesta metodológica para la iniciación de la trompeta dirigida a docentes no trompetistas*. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/18168/Una%20propuesta%20metodologica%20para%20la%20iniciaci%C3%B3n%20de%20la%20trompeta%20dirigida%20a%20docentes%20no%20trompetistas.pdf?sequence=4>
- Sexton, Jeremy W. (2015). *Anton Weidinger y el surgimiento de su voz: la trompeta con clave*. Nota Bene. Revista canadiense de musicología para estudiantes universitarios. <https://ir.lib.uwo.ca/notabene/vol8/iss1/5/>
- Verdú, D. (2012). *Muere el genio de la trompeta clásica Maurice André*. EL PAÍS, Sección cultura.
- Vinueza, C. (2023). *Análisis e interpretación de la “Sonatina Litoral” del compositor David Díaz Loyola: influencia del nacionalismo ecuatoriano en el pensamiento musical*. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/41243>.

Anexos

Anexo 1. Comentario a la obra Ecuatorianías por Jorge Oviedo.

Anexo 2. Partituras de la obra Ecuatorianías, parte de trompeta.

Anexo 3. Partituras de la obra Ecuatorianías, parte de piano.

Anexo 4. Audio en formato MIDI.

Anexos disponibles en el siguiente código QR.

