



ESCUELA DE MÚSICA

WAÑUKTASO MUSICAL: Análisis de los recursos melódicos y líneas de bajo de los temas Líchigo y Wañukta de Wañukta Tonic aplicado a una composición de estilo reggae fusión.

AUTOR

Alexis David Castelo Garzón

AÑO

2019



ESCUELA DE MÚSICA

WAÑUKTASO MUSICAL: Análisis de los recursos melódicos y líneas de bajo de los temas Líchigo y Wañukta de Wañukta Tonic aplicado a una composición de estilo reggae fusión.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con especialización en Performance.

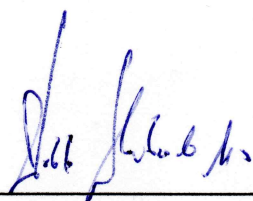
Roberto Hurtado

Alexis David Castelo Garzón

2019

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, **Wañuktaso Musical**, a través de reuniones periódicas con el estudiante **Alexis David Castelo Garzón**, en el semestre **2019-02**, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



Roberto Francisco Hurtado Molina

1713625299

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, **Wañuktaso Musical**, del estudiante **Alexis David Castelo Garzón** en el semestre **2020-01**, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".




Mauricio Santiago Vega Cajas

1709443400

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”



Alexis David Castelo Garzón

1722723556

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Jay Byron y su equipo de trabajo por darme la oportunidad de cumplir mi sueño profesional en tan prestigiosa escuela. También agradezco a Carlos Iturralde, Edwin Proaño y Matías Alvear por ser mis mentores musicales en este proceso.

DEDICATORIA

Mis esfuerzos se los dedico a mis padres y hermanas por haber sido mi fortaleza y apoyo fundamental en todo el proceso universitario, por haberme dado la confianza para enfrentar los retos y oportunidades que esta carrera representa. Además, por lógicas razones este trabajo está dedicado a la agrupación Wañukta Tonic por su arduo trabajo en dar a conocer la cultura ecuatoriana mediante la música.

RESUMEN

Líchigo y *Wañukta*, temas del primer EP de la agrupación ecuatoriana *Wañukta Tonic* publicados en el 2015, son producto de un arduo trabajo musical del compositor Alex Alvear. Los temas exploran la fusión musical entre el *churay*, género tradicional ecuatoriano con géneros musicales del mundo como *reggae* y *soukous*.

La línea de la investigación es *performance* y su enfoque es la identificación de la fusión musical a través de los recursos melódicos y líneas de bajo que componen las obras. Por ello, se analiza a profundidad los recursos musicales mencionados anteriormente. El desarrollo analítico se da mediante la descomposición de los recursos musicales en sus formas básicas, para así obtener resultados propicios. Los resultados obtenidos en los análisis, se reflejan en una composición de estilo *reggae* fusión creada por el autor de este proyecto de investigación.

Ñuka Mamallakta es el resultado de este proyecto de investigación, la obra se compuso en base a los recursos melódicos del *churay*, así como recursos armónicos y rítmicos del *reggae reggae* y *soukous*. Las tres obras son presentadas en un recital final en el auditorio de la Universidad de las Américas, Quito – Ecuador, 2020.

El presente documento cuenta con una fundamentación teórica de recopilación de datos y términos importantes. También cuenta con seis capítulos en los que se revisa información de la agrupación y el compositor, metodología de análisis, géneros involucrados en la fusión musical, análisis de las obras, aplicación de los análisis en la composición musical y conclusiones.

Este proyecto de investigación realza el excelente trabajo musical de la agrupación *Wañukta Tonic* e incita a sus lectores a indagar y apoyar a la creación de arte independiente en el Ecuador, que sin duda es una potencia artística y económica sin explotar.

ABSTRACT

Líchigo and *Wañukta*, songs from the first EP of the Ecuadorian group Wañukta Tonic published in 2015, is the product of an arduous musical feat by composer Alex Alvear. These songs explore the musical fusion between *churay*, a traditional Ecuadorian genre, with musical genres of the world such as reggae and soukous.

The line of the research is musical performance and its focused on the identification of musical fusion through melodic resources and bass lines that make up these compositions. Therefore, the musical resources mentioned above are analyzed in depth. Analytical development occurs through the breakdown of musical resources in their basic forms in order to obtain favorable results. The results obtained in the analyzes are reflected in a fusion reggae style composition created by the author of this research project.

Ñuka Mamallakta is the result of this research project. The piece was composed based on the melodic resources of the *churay*, as well as harmonic resources of reggae and soukous. The three pieces will be performed in a concert in the auditorium of the University of the Americas, Quito – Ecuador in 2020.

This document has a theoretical basis for data collection and important terms. It also has six chapters in which information about the group and the composer is reviewed as well as the methodology used for the analysis, genres involved in the musical fusion, analysis of the pieces, application of the analysis in the musical composition and conclusions.

This research project enhances the excellent musical work of the Wañukta Tonic group and encourages its readers to investigate and support the creation of independent art in Ecuador, which is undoubtedly and unexploited artistic and economic power.

INDICE

Introducción	1
1 Descripción del Proyecto.....	3
2 Fundamentación Teórica.....	4
2.1 Terminología musical.....	4
2.1.1 Notación musical	4
2.1.2 Transcripción	5
2.1.3 Partitura musical.....	6
2.1.4 Escucha activa	7
2.1.5 Análisis de música.....	7
2.1.6 Composición musical.....	8
2.1.7 Ensamble musical	8
2.1.8 Formato musical	9
3 Wañukta Tonic	10
3.1 Significado y formación.....	10
3.2 El compositor: Alex Alvear.....	11
4 Marco Metodológico	13
4.1 Analizar	13
4.2 Método analítico.....	13
4.3 Método inductivo de análisis	14
4.4 Alcance descriptivo	14
4.5 Investigación no experimental.....	15

5	Géneros de la fusión	16
5.1	Fusión musical	16
5.2	Fusión de música latinoamericana.....	16
5.3	Géneros musicales	17
5.3.1	Churay.....	17
5.3.2	Reggae.....	18
5.3.3	Soukous	19
6	Análisis musical	20
6.1	Líchigo.....	20
6.1.1	Análisis melódico.....	21
6.1.1.1	Escala pentatónica menor	21
6.1.1.2	Desarrollo motivico	23
6.1.1.3	Direccionalidad melódica	29
6.1.1.4	Análisis interválico.....	31
6.1.1.5	Contraste entre el género y la composición.....	35
6.1.2	Análisis de líneas de bajo	36
6.1.2.1	Función armónica en la obra	37
6.1.2.2	Conceptos armónicos.....	45
6.1.2.3	Clave rítmica	52
6.2	Wañukta	54
6.2.1	Análisis melódico.....	54
6.2.1.1	Escala pentatónica menor.....	55

6.2.1.2	Escala o modo mayor.....	56
6.2.1.3	Desarrollo motivico	57
6.2.1.4	Direccionalidad melódica	62
6.2.1.5	Análisis interválico.....	64
6.2.1.6	Contraste con el género y la composición	67
6.2.2	Análisis de líneas de bajo	68
6.2.2.1	Función armónica en la obra	68
6.2.2.2	Conceptos armónicos.....	74
6.2.2.3	Clave rítmica	77
7	Composición Musical	80
7.1	Aplicación melódica	80
7.1.1	Escala pentatónica menor	80
7.1.2	Escala o modo mayor	81
7.1.3	Desarrollo motivico	82
7.1.3.1	Yuxtaposición.....	82
7.1.3.2	Repetición de frases	83
7.1.3.3	Pregunta y respuesta	84
7.1.3.4	Motivos melódicos para cambios de sección.....	85
7.1.3.5	Anacrúsica	86
7.1.3.6	Melodías a unísono	86
7.1.3.7	Melodías a octavas	87
7.1.3.8	Nota de paso.....	88

7.1.3.9	Resolución melódica en relación a la métrica.....	89
7.1.4	Tipos de direccionalidad melódica	89
7.1.5	Aplicación interválica	91
7.1.5.1	Intervalos en relación a los acordes	93
7.2	Aplicación de líneas de bajo y conceptos armónicos	95
7.2.1	Función armónica en la obra	95
7.2.1.1	Relación con la métrica	95
7.2.1.2	Relación interválica con la armonía.....	98
7.2.2	Conceptos armónicos	101
7.2.2.1	Progresiones armónicas.....	101
7.2.3	Claves rítmicas	105
8	Conclusiones y Recomendaciones	107
	Referencias	108
	ANEXOS	111

Introducción

El objetivo de éste trabajo de investigación es la composición de una canción por medio del análisis de los recursos melódicos y líneas de bajo de las canciones *Líchigo* y *Wañukta* de la agrupación Wañukta Tonic. El presente documento cuenta con siete capítulos distribuidos de la siguiente manera.

En el capítulo uno se presenta el marco contextual y datos históricos de la agrupación. En el capítulo dos se encuentra el marco metodológico y conceptos relevantes para la investigación. Posteriormente, en el capítulo tres se menciona los géneros musicales involucrados en la fusión de las obras analizadas. El capítulo cuatro es el análisis musical de las melodías y líneas de bajo, este capítulo se encarga de recopilar datos relevantes de la composición y fusión. El quinto capítulo es la aplicación de los recursos musicales obtenidos en el análisis a una composición de estilo *reggae* fusión. El sexto y último capítulo muestra las conclusiones y recomendaciones encontradas en el proceso.

A continuación se explica detalladamente el contenido que posee cada capítulo de este documento.

El primer capítulo es un marco contextual con información relevante de la agrupación Wañukta Tonic y del compositor de las obras Alex Alvear. Los puntos revisados son: trayectoria musical, historia de sus miembros, influencias musicales, definición del género musical del grupo, producciones auditivas, experiencias y proyecciones a futuro. La información necesaria para el desarrollo de este capítulo se obtuvo mediante entrevistas a miembros de la agrupación y entrevistas de medios de comunicación oficiales.

El segundo capítulo se encarga de definir y elegir el método de análisis adecuado para este trabajo. Para el desarrollo de este capítulo se requiere información sobre métodos analíticos, alcance descriptivo y distintos tipos de investigación.

El tercer capítulo se encarga de definir los géneros musicales involucrados en las obras analizadas. Este capítulo cuenta con datos biográficos, artistas y obras musicales más reconocidas de cada género, además este capítulo tiene como objeto comprender de manera concisa los géneros involucrados en la fusión musical.

El cuarto capítulo implica el análisis de los temas *Líchigo* y *Wañukta*. En este capítulo se determina los rasgos musicales característicos de cada una de las obras. Además, está fundamentado en la escucha activa y transcripción de las obras en partituras para que los análisis sean gráficos. Se usa un método de recopilación de datos relevantes de las obras, esta parte del documento es la más importante para dar apertura al desarrollo del capítulo de composición.

El quinto capítulo explica la composición de una canción fundamentada en aplicar los recursos musicales obtenidos en los análisis de *Líchigo* y *Wañukta*. La composición está orientada a cumplir con los rasgos característicos de la fusión musical. La nueva canción es presentada al público por un cuarteto musical instrumental en un concierto final realizado en el auditorio de la Universidad de las Américas – Quito en el año 2020.

En el proceso de recopilación de información, transcripción, análisis de las obras y composición musical, se encontraron obstáculos que dieron paso a ciertas recomendaciones y conclusiones que se encuentran en el sexto y último capítulo de este documento.

1 Descripción del Proyecto

La esencia de este proyecto académico tiene como objeto de estudio los temas *Líchigo* y *Wañukta* de Wañukta Tonic. Para ello se revisa tres puntos descriptivos importantes:

- **Contextualización:** El proyecto Wañuktaso Musical explora la fusión musical entre dos géneros musicales del mundo (*reggae*, *soukous*) con uno de los géneros musicales indígenas más populares del Ecuador (*churay*). La línea de la investigación usa el método cualitativo para la recopilación de datos. Su enfoque es la identificación de los recursos melódicos y líneas de bajo relevantes que hayan sido tomados de los géneros involucrados en la fusión musical. Se eligió este proyecto porque es importante contar con datos escritos acerca de la fusión de géneros musicales ecuatorianos con música del mundo.
- **Justificación:** La información de análisis musical de agrupaciones ecuatorianas contemporáneas es muy escasa. Con este trabajo se pretende expandir la información musical que pueda servir a nuevas generaciones de músicos y amantes del patrimonio cultural.
- **Objetivos general y específicos:** Componer una canción de estilo *reggae* fusión, por medio del análisis de los recursos melódicos y líneas de bajo obtenidos de los temas *Líchigo* y *Wañukta* de Wañukta Tonic.
 - Establecer un marco teórico de la agrupación ecuatoriana Wañukta Tonic.
 - Determinar y describir los géneros musicales involucrados en la fusión de los temas *Líchigo* y *Wañukta*.
 - Analizar los recursos melódicos y líneas de bajo de los temas seleccionados para encontrar los rasgos estilísticos.
 - Aplicar los recursos musicales identificados en los análisis a una composición de estilo *reggae* fusión.

2 Fundamentación Teórica

Es importante reconocer varios términos que son usados en este documento. El desarrollo de esta sección está enfocado en facilitar el entendimiento del lector. Se usa un método cualitativo de recopilación de conceptos y significados. Esta sección tiene como objetivo proporcionar al lector datos teóricos profundos acerca del proceso del análisis y composición musical.

La fundamentación teórica está ordenado en distintas categorías: terminología musical, géneros musicales de la fusión y elementos musicales.

2.1 Terminología musical

Saber el significado de los elementos técnicos es de suma importancia para entender la función de dichos elementos dentro de este documento.

Se entiende por terminología musical a una lista de términos y gráficos musicales que se presencian en teoría y partituras. Estos términos han ido cambiando y evolucionando con el paso del tiempo. Con la terminología musical se pretende dar información oportuna para que el músico o persona en general pueda entender estos nombres y símbolos sin complicaciones. (Dionisio, 1990).

A continuación se presencian los términos y nomenclatura más usada en este documento.

2.1.1 Notación musical

“La notación musical es un sistema de escritura creado para representar una pieza musical” (Candé, 2002).

El elemento primordial para un sistema de notación es la nota. Representa un único sonido y sus características básicas: duración y frecuencia.

En este proyecto se refiere a las notas musicales del sistema occidental en dos idiomas: español e inglés. Se usa el español en los textos y el inglés en los ejemplos gráficos, a continuación una tabla del sistema de notación en ambos idiomas.

Tabla 1.

Notación musical en español e inglés.

Español/ <i>Spanish</i>	Inglés/ <i>English</i>
Do	C
Re	D
Mi	E
Fa	F
Sol	G
La	A
Si	B

A continuación se presencia uno de los términos más importantes en este proyecto, utilizado muy a menudo en los análisis.

2.1.2 Transcripción

El objetivo principal de este proyecto es la composición de una canción fundamentada en los elementos característicos de las canciones *Líchigo* y *Wañukta* de Wañukta Tonic, para lo cual se recurrió a la transcripción de dichas obras.

Se entiende por transcripción a la actividad que permite traducir un mensaje de un lenguaje a otro. La transcripción musical es una herramienta que permite trasladar una expresión musical de un código a otro, contribuyendo al entendimiento y re-interpretación de su contenido. (Ortega, 2013).

La actividad clave en este proyecto es la transcripción de las obras. Se utiliza el término y la acción de transcribir haciendo referencia al cambio de la notación musical de origen (material sonoro), hacía el nuevo medio (partituras musicales), sin modificar ningún componente que la obra tenga desde su publicación.

A continuación se explica a detalle la definición de partitura musical.

2.1.3 Partitura musical

La música es un arte liberal, espontáneo y crítico, cada oyente puede interpretar una obra de distinta manera. “La partitura musical es un documento manuscrito o impreso que indica cómo debe interpretarse una obra o una composición musical, mediante un lenguaje propio formado por signos musicales y sistema de notación” (Candé, 2002).

A continuación se presencia un ejemplo gráfico la partitura musical de una de las obras analizadas.

Score **Líchigo** Alex Alvear/Wañukta Tonic
Transcrito por: Alexis Castelo

The image shows a musical score for the piece 'Líchigo'. It is arranged in a standard score format with six staves. From top to bottom, the staves are: Tenor (treble clef), Electric Guitar 1 (treble clef), Electric Guitar 2 (treble clef), Organ (grand staff with treble and bass clefs), Bass Guitar (bass clef), and Drum Set (percussion clef). The music is in 2/4 time. The Tenor part is mostly rests. Electric Guitar 1 has a melodic line with some bends. Electric Guitar 2 has a rhythmic accompaniment. The Organ part is mostly rests. The Bass Guitar has a simple bass line. The Drum Set has a steady beat.

Figura 1. Partitura Musical de *Líchigo*.

El propósito de plasmar las obras escogidas para el análisis en partitura musical es tener una perspectiva gráfica y visual de la música, para así dar credibilidad a los respectivos análisis y facilitar el entendimiento de los lectores.

La transcripción de las obras sonoras en esquemas visuales se lo hace por medio de la escucha activa de la armonía, melodía y ritmo. Este proceso se define y explica a continuación.

2.1.4 Escucha activa

“Escucha activa es una técnica y estrategia de la comunicación humana desarrollada por el científico Carl Rogers, es usada principalmente en campos médicos, psicoterapias y resolución de conflictos” (Robertson, 2005).

Con el paso de los años, científicos y médicos han dado distintas notaciones a este término. “Escucha activa se refiere a un término genérico para definir una serie de comportamientos y actitudes que preparan al receptor a escuchar, a concentrarse en la persona que habla y a proporcionar respuestas (*feedback*)” (Stapleton, 2008).

En música este concepto está bien acertado. Para transcribir una obra se necesita de toda la concentración y recepción de información sonora posible. La información que el transcriptor retiene en su cabeza se transporta a un instrumento musical y posteriormente a una partitura.

A continuación se explica en qué consiste el análisis musical.

2.1.5 Análisis de música

La música a lo largo de su desarrollo y evolución ha adquirido nuevas estéticas y teorías que determinan épocas y sonoridades características.

Antes del siglo XIX no existía una necesidad de sistematizar la música mediante un análisis. Desde los tiempos de Platón, Aristóteles, Aristoxeno y otros pensadores griegos de la antigüedad, la especulación sobre la fuerza espiritual y psicológica de la música trajo consigo un consistente interés por el estudio del sonido como fenómeno acústico natural a disposición del ser humano para su manipulación creativa. (Latham, 2008).

A partir de aquel interés por ver a la música como un fenómeno científico y artístico nacieron los primeros análisis musicales.

Al principio los músicos y compositores usaban el análisis como un método práctico para difundir sus conocimientos musicales, pero fue casi un siglo después que el análisis musical pasó a verse como un estudio

con sustento técnico y motivado esencialmente por la admiración de la obra musical. (Latham, 2008).

El análisis musical de una pieza suele hacerse en distintos campos y con distintos propósitos. “Dentro del campo analítico de la música existen las cuatro formas más básicas de análisis de una pieza: análisis formal, análisis armónico, análisis melódico y análisis rítmico” (Hindemith, 1937).

Este proyecto está enfocado en el reconocimiento y análisis de los rasgos característicos de la fusión en los temas *Líchigo* y *Wañukta*. Para cumplir con este objetivo se hace un análisis de recursos melódicos y líneas de bajo.

El resultado final de la investigación es una composición usando los recursos musicales obtenidos de los análisis pertinentes. A continuación se explica y detalla la composición musical.

2.1.6 Composición musical

El Diccionario de la Lengua Española (2014) señala que “la composición musical es la formación de un conjunto unificado conformado por distintos documentos. Palabra popular en: obra musical o literaria”.

En cuanto a música, la composición se basa en la definición anterior con ciertas variables. “La composición musical es una labor compleja ya que el autor tiene el control sobre todos los instrumentos y momentos de la canción. Los elementos básicos de una canción son: melodía, armonía y ritmo” (Espel, 2009).

Una obra compuesta necesita ser publicada y ejecutada, a continuación se define ensamble y formato musical.

2.1.7 Ensamble musical

La música es un arte de unión. Desde siglos atrás este arte ha sido el pilar fundamental para la socialización de grupos de personas con objetivos y gustos similares.

Se define como ensamble musical a “dos o más personas que a través de su voz o instrumentos musicales interpretan piezas u obras musicales pertenecientes a un determinado estilo” (Lamberti, s.f.).

Un ensamble musical viene acompañado de distintos instrumentos que se conoce como formato musical.

2.1.8 Formato musical

El formato musical es la instrumentación que tiene el ensamble para interpretar una obra. Un formato musical común está compuesto por: instrumento rítmico, instrumentos armónicos e instrumentos melódicos (Espel, 2009).

La participación de distintos instrumentos puede variar de acuerdo a lo requerido por el compositor de la obra. En este proyecto, el producto final será interpretado en un concierto final, para ello el formato musical será: batería acústica, bajo eléctrico, guitarra eléctrica y saxofón. A continuación el desarrollo de este proyecto.

3 Wañukta Tonic

En este capítulo se aborda la información más relevante sobre Wañukta Tonic orientado hacia la determinación de su ensamble y formato musical.

3.1 Significado y formación

“Wañukta, en Kichwa, es un golpe intenso que te manda para otro lado, nosotros lo matizamos con tónica, para que resbale” (Alvear, 2018).

La banda integra dos generaciones de músicos que representan mucho la efervescencia artística de la escena ecuatoriana contemporánea. Basa su estética en la idea de un encuentro sonoro entre tradición andina y vanguardia universal. (Alvear, 2018).

En esta sección se hace una mención dedicada a los músicos que fueron partícipes en las grabaciones de las obras analizadas.



Figura 2. Presentación de Wañukta Tonic en El Pobre Diablo. De izquierda a derecha: Raúl Molina, Matías Alvear, Nelson García, Pablo Vicencio, Alex Alvear y Andrés Noboa. Recuperado de (Robles G, 2016).

Matías Alvear (2018) menciona que Wañukta Tonic es una agrupación musical ecuatoriana formada en el 2015 en la ciudad de Quito – Ecuador. La agrupación está formada por Alex Alvear en la voz, guitarra y bajo. Matías Alvear en el bajo,

guitarra secundaria y voz. Nelson García en los teclados y acordeón. Raúl Molina en la batería. Andrés Noboa en la guitarra y coros y Pablo Vicencio en la percusión.

Alex Alvear es el líder, compositor y fundador del proyecto musical. Por dicha razón se extiende su información en la siguiente sección del capítulo.

3.2 El compositor: Alex Alvear

Nacido en Quito – Ecuador, Alex Alvear es un compositor, arreglista, músico y cantante profesional con una carrera musical alrededor de 26 años. Su primer acercamiento a la música fue a los catorce años cuando adquirió un peculiar gusto por tocar *rock n' roll*, poco a poco el camino sonoro fue tomando forma. Después del *rock* le cautivó la nueva canción latinoamericana y posteriormente se adentró en los ritmos afro-latinos como salsa y música cubana. En la década de los 80's, Alex llega a Boston – USA a realizar sus estudios musicales en la Escuela de música Berklee College of Music. La experiencia musical adquirida dio a Alex la oportunidad de enriquecer su vocabulario musical y conocer a personas de todo el mundo que estaban involucradas en la industria. Además, fue fundador de dos emblemáticas agrupaciones de Ecuador, Rumba-son y Promesas Temporales (Alvear, 2015).



Figura 3. Promesas Temporales. De izquierda a derecha: Alex Alvear, Hugo Idrovo y Héctor Napolitano. Recuperado de (Avilés J, 1996).

En el trayecto profesional, Alex cayó en cuenta de que tenía una concepción musical bastante formada. Creó una nueva agrupación llamada Mango-Blue. El grupo se especializaba en fusión de ritmos latinoamericanos y elementos de la música contemporánea de aquella época. A su vez desarrolló un proyecto inédito de música ecuatoriana llamado Equatorial, este es la continuidad del viejo promesas temporales. El objetivo principal de Alex es mantener en su música una esencia ecuatoriana, tanto en composición, ejecución y performance. Tomando en cuenta todas las experiencias y vivencias pasadas nace Wañukta Tonic que es una nueva rama en la búsqueda del sonido ecuatoriano. La agrupación pretende dar otro enfoque a la música originaria del Ecuador, sacarla de su entorno tradicional, no con el objetivo de mejorarla ni rescatarla, sino para darle una nueva visión y universalidad. Es una forma de tratar de expandir la manera en que los ecuatorianos se ven o se sienten (Alvear, 2017).

Alex Alvear lanzó en el 2015 su proyecto musical Wañukta Tonic. Wañukta es el fruto de una carrera musical llena de retos personales y profesionales. Alex ha explorado desde la música *rock*, ritmos afro-cubanos, afro-esmeraldeños, música latina en general hasta ritmos y melodías ancestrales de la cultura indígena del Ecuador (Alvear, 2015).



Figura 4. Alex Alvear. Recuperado de (Flores G, 2015).

4 Marco Metodológico

El propósito de este punto es explicar a detalle la metodología de investigación y análisis que se usa en el proyecto. Aquí se encuentra información importante acerca del método analítico, alcance descriptivo y tipo de investigación usada. Para entender el propósito de este proyecto es necesario conocer los términos generales mostrados a continuación.

4.1 Analizar

El Diccionario de la Lengua Española (2014) señala que “el verbo analizar hace referencia a la acción de estudiar y comprender un fenómeno o situación”.

La acción involucra actividades clave como descomponer el objeto en sus elementos básicos con el propósito de entender la relación que los elementos tienen entre sí.

El uso del análisis en este proyecto es la descomposición de las obras de *Líchigo* y *Wañukta* de Wañukta Tonic en sus elementos básicos. Se tiene un enfoque específico en los géneros musicales involucrados en la fusión musical que propone la agrupación.

Todo análisis requiere tener objetivos claros y un proceso ordenado para obtener los resultados deseados. Para ello se necesita un método analítico, explicado a continuación.

4.2 Método analítico

Las herramientas principales para la extracción y análisis de datos son: anotaciones, bitácoras de campo, entrevistas, documentos, artefactos biográficos e historias de vida, o sea registros en general (Hernández, Baptista y Fernández, 2014).

La recopilación de datos en una investigación cualitativa se enfoca en la obtención de información relevante. El principal sujeto para la recolección de datos es el investigador. Al ser una investigación de tipo cualitativa, no se miden variables contables.

En este trabajo se usa las anotaciones, observación, entrevistas e historias de vida como herramientas principales de investigación cualitativa.

En cuanto al análisis musical, el método analítico usado es el método inductivo ya que el autor parte de rasgos musicales específicos para dar conclusiones generales.

A continuación se explica el método inductivo de análisis.

4.3 Método inductivo de análisis

“Tanto el método inductivo como el deductivo son estrategias de razonamiento lógico, siendo que el inductivo utiliza premisas particulares para llegar a una conclusión general, y el deductivo usa principios generales para llegar a una conclusión específica” (Arrieta, 2015).

En este proyecto se usa el método inductivo partiendo de fragmentos melódicos particulares para así llegar a conclusiones generales. A continuación se redacta el alcance descriptivo que tiene este proyecto.

4.4 Alcance descriptivo

Es de suma importancia regir un proyecto o trabajo de investigación a un tipo de alcance. Este proyecto tiene un alcance descriptivo.

Con frecuencia, la meta del investigador consiste en describir fenómenos, situaciones, contextos y sucesos; esto es, detallar cómo son y se manifiestan. Con los estudios descriptivos se busca especificar las propiedades, características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis. Sin embargo el investigador no pretende analizar variables medibles. (Hernández et al., 2014)

Esta investigación es de carácter cuálitativa y que tiene un alcance descriptivo, además es una investigación no experimental.

4.5 Investigación no experimental

La investigación experimental y no experimental son herramientas que permiten controlar el flujo de información, datos y experimentos que ocurran durante la elaboración de un proyecto.

La investigación no experimental se enfoca en el estudio de un fenómeno, su descomposición en elementos básicos y su funcionamiento. El investigador no tiene la potestad de alterar el fenómeno original de estudio para su convivencia o de su prójimo, pero sí puede determinar los elementos más relevantes y apoyarse en ellos para la creación o desarrollo de hipótesis, proyectos u investigaciones que requieran de aquellos datos (Hernández, et al., 2014).

Lo descrito en esta sección del proyecto sirve para comprender el proceso detrás de toda la investigación. Además, ayuda al investigador a especificar su enfoque y metas.

A continuación se explica los géneros involucrados en la fusión musical de las dos obras analizadas, sección que da paso a los análisis musicales de dichas obras.

5 Géneros de la fusión

Matías Alvear en el 2018 señala que el género específico de la agrupación Wañukta Tonic es la fusión. Por esa razón es relevante entender a profundidad el término.

5.1 Fusión musical

El Diccionario de la Lengua Española (2014) señala que “fusión es la unión de intereses, ideas o partidos”. Tomando como referencia dicho concepto se determina que fusión musical es la denominación que se le otorga a la mezcla de dos o más estilos musicales dentro de una misma obra, esto puede dar como resultado el nacimiento de un nuevo género musical.

“El término fusión musical tiene una connotación bastante variada, cada artista puede crear su propio concepto de fusión y aplicarla en su música” (González, 2000).

Wañukta Tonic en su repertorio incluye elementos de la música ecuatoriana. Los recursos de esta música se presencia primordialmente en las melodías instrumentales. Dichos recursos son mezclados con elementos musicales provenientes de otras culturas. Entre los géneros más comunes en la fusión de esta agrupación están: *blues*, *rock*, *jazz*, música africana, ritmos afro-cubanos y ritmos afro-caribeños.

Es importante ahondar con profundidad en el tema de la fusión de música latinoamericana. Por ello, a continuación se presenta una sección dedicada a este fenómeno musical.

5.2 Fusión de música latinoamericana

“La fusión musical latinoamericana no es un género musical en específico, más bien es un método para probar ideas nuevas, colores y momentos interesantes en la creación de música” (Alvear M., 2018).

En el sur del continente americano se establece la fusión de elementos folclóricos con otros estilos musicales del mundo, principalmente estilos que han

sido muy popularizados como *jazz*, *reggae*, *rock*, *blues* y música docta (Zapata, Goubert y Maldonado, 2005).

En Ecuador, la música ha ido evolucionando y la fusión musical está presente en numerosos proyectos que han nacido en las últimas dos décadas (1999 - 2019). Algunos de los proyectos artísticos más destacados con respecto a la música fusión son Mancero Trío, Yagé Jazz, Marcelo Vaca, Papaya Dada, Pies en la Tierra, Wañukta Tonic, Meru Jazz, Equatorial (Badaraco, 2012, p. 15-16).

Después de entender a profundidad lo que implica fusionar dos o más géneros en una obra, se brinda información sobre los géneros musicales involucrados en la fusión de las obras *Líchigo* y *Wañukta*.

5.3 Géneros musicales

Por medio de la escucha activa y entrevista al bajista de la agrupación se determina que los tres géneros involucrados en la fusión de las obras analizadas son: *churay*, *reggae* y *soukous*.

Matías Alvear (2018) menciona los géneros involucrados en la fusión de las obras analizadas.

Usamos el *churay* en las canciones por el cariño y respeto hacia la provincia de Imbabura y toda la bellísima cultura indígena que se ha ido guardando con los años. *Líchigo* es una fusión entre *churay* y *reggae*. Mientras que *Wañukta* es una fusión entre *churay* y una base rítmica de *soukous*. (Alvear M., 2018).

A continuación se presencia una breve reseña histórica de los tres géneros antes mencionados. Esto con el objeto de entender las características básicas de cada género de la fusión.

5.3.1 Churay

“Conocido popularmente como *San Juanito*, el *Churay* es un género musical tradicional del Ecuador, originario de la provincia de Imbabura” (Santos, 2018).

El San Juanito es considerado por muchos el ritmo nacional del Ecuador. Su estructura musical tiene una dinámica de pregunta y respuesta, escrito

comunmente en una métrica de 2/4 y en tempos entre 100 – 120 bpm, con acentos rítmicos rectos que representan alegría, danza y melodías melancólicas en su mayoría, el uso de dualidades hace única la sonoridad del *churay* (Moreno, 1996).

Actualmente se interpreta con la mezcla de instrumentos autóctonos del Ecuador como: rondador, pingullo, bandolín, dulzainas, guitarra, zampoña, flauta de pan, quena, bombo andino. Existen varias versiones hipotéticas sobre el origen del *churay*, según el reconocido musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno, tiene origen pre-hispánico en la provincia de Imbabura (Moreno, 1996).

Moreno (1949) señala que “tradicionalmente el *churay* era música para danzas durante rituales indígenas del *inti-raymi*. Se populariza con el nombre de san Juanito ya que en la invasión europea, los españoles bautizaron este estilo musical por el nacimiento de San Juan Bautista”.

El género *churay* se encuentra presente en las melodías de las obras analizadas. A continuación se revisa datos relevantes del género *reggae*, presente en la base rítmica y armónica de la obra *Líchigo*.

5.3.2 Reggae

Chang y Chells en 1998 señalan que el *reggae* es un género musical que nace a mediados de los años 60's en Jamaica. Sus rasgos estilísticos característicos vienen de la fusión del *ska* y *rocksteady*.

Se caracteriza rítmicamente por un tipo de acentuación del *off-beat* conocida como *skan*. Esta peculiar manera de llevar del *groove* hace que el ritmo se sienta por detrás del *beat* (técnica característica de la música africana).

El ritmo del *reggae* suele acentuarse en el segundo y cuarto pulso de cada compás. La guitarra eléctrica apoya las acentuaciones mientras lleva la armonía del tema. Es por este tipo de rítmica y líneas de bajo melódicas y repetitivas que el *reggae* se diferencia de su antecesor, el *rocksteady*.

Uno de los grupos emblemáticos de este estilo musical es *The Wailers*, formado por: Bob Marley, Peter Tosh y Bunny Wailer en 1963. El grupo tiene un lugar

importante en la historia de la música por la transición que hicieron desde la música *ska*, *rocksteady* y *reggae* tradicional.

La forma tradicional de tocar *reggae* evolucionó entre 1980 y 1990 con la fusión con otros estilos musicales muy populares de la época como: *jazz*, *hiphop*, *r&b*, *pop*, *rock*, *tecno* (Bried y Chells, 1998).

El otro género que usa la agrupación en su base rítmica es el *soukous*.

5.3.3 Soukous

El *soukous* es un género musical africano muy popular por su ritmo alegre y rumbero. La clave tradicional es 4/4 y está en tempos entre los 150-180 bpm. Este estilo musical se originó en dos países africanos antiguamente llamados Congo Belga y Congo Francés. Ganó popularidad en 1940 en la lucha del pueblo africano por sus derechos de libertad y por erradicar la discriminación que se daba en Estados Unidos y otros países del primer mundo. *Soukous* por su traducción al español significa: baile popular. La primera estrella de la rumba africana (*soukous*) fue Antonie Kolosoy, mejor conocido como *Papa Wendo*, este individuo realizó giras por toda Europa y Norte-américa entre 1940 y 1950 (Jay, 2007, p. 15, 16).

6 Análisis musical

Este capítulo está enfocado en el análisis de los recursos melódicos y líneas de bajo de las obras *Líchigo* y *Wañukta*. Para obtener los resultados esperados se realiza comparaciones entre la forma tradicional de los géneros involucrados en la fusión y las adaptaciones de dichos géneros en las obras analizadas. Los rasgos característicos más importantes de las obras se aplican en el capítulo de composición musical de este proyecto.

Wañukta Tonic es una agrupación muy versátil al momento de ejecutar estilos musicales. Una de las características principales de su música es la fusión de dos géneros. Uno de estos géneros se encarga de la base rítmica y armónica, mientras que el otro género se encarga de las melodías. Esta fusión se compone de géneros del mundo como *rock*, *blues*, *jazz*, *funk* y géneros tradicionales de la música ecuatoriana (Alvear M., 2018).

A continuación se presencia el análisis de la primera obra *Líchigo*, compuesta por Alex Alvear en el 2015.

6.1 Líchigo

La palabra líchigo es común en el lenguaje coloquial de países de Sudamérica. Por esta razón no tiene un significado por ninguna entidad de la lengua española. Sin embargo: “líchigo es una persona extremadamente tacaña, es decir, no gasta dinero para nada, ni siquiera en sí mismo o en asuntos importantes” (Anónimo, 2006).

A través de la escucha activa de esta obra se determinan los dos componentes primordiales en la fusión: la sección rítmica (piano, bajo y batería) ejecutan el estilo *reggae* y los instrumentos melódicos (guitarras) ejecutan el género *churay* en sus líneas melódicas.

La obra toma la clave rítmica tradicional del género *churay*, por dicha razón su métrica es 2/4.

A continuación se presencia el análisis melódico enfocado en los recursos usados en la obra: escalas musicales, direccionalidad melódica, relación

interválicas entre la melodía y la armonía y el contraste entre los géneros de la fusión y la composición.

6.1.1 Análisis melódico

El propósito de esta sección es descomponer las melodías analizadas en sus partes básicas. Con el fin de entender como la agrupación Wañukta Tonic adapta estos géneros en sus obras.

El primer punto del análisis responde a las preguntas; ¿qué escala melódica se está utilizando? y ¿cómo ésta escala tiene relevancia en los géneros fusionados?

6.1.1.1 Escala pentatónica menor

Esta obra empieza con una introducción melódica ejecutada por la guitarra eléctrica. El motivo melódico de la introducción es el motivo principal de toda la obra. A continuación un ejemplo gráfico.



Figura 5. Melodía de introducción en *Lichigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Por las notas musicales ejecutadas dentro del fragmento melódico mostrado en el ejemplo anterior (fig. 5), se determina que la melodía está compuesta dentro de la escala pentatónica de La menor.

La escala pentatónica menor es la sucesión de cinco notas diferentes dentro de una octava. Existen distintos tipos de escalas pentatónicas y varias maneras de ser usada. Las pentatónicas más comunes en la música contemporánea son la pentatónica mayor y menor. (González, 2000).

Con el concepto planteado anteriormente se certifica el uso de la escala pentatónica menor en la introducción de *Lichigo*. La escala pentatónica de La menor se compone por las siguientes notas: La, Do, Re, Mi y Sol.

A continuación se observa la representación de la escala pentatónica de La menor en una partitura musical.



Figura 6. Escala pentatónica de La menor. Recuperado de (Castelo, 2019).

La escala pentatónica menor es muy usada en composiciones y ejecución de música indígena ecuatoriana.

En América, en la música andina se utiliza sustancialmente la escala pentatónica menor y en ciertos casos su relativa mayor. La música andina preserva y desarrolla una rica herencia de la cultura musical incaica. En los géneros más antiguos de la música andina, que se toca sin instrumentos de cuerda, sólo vientos y percusión, la melodía pentatónica suele ser conducida mediante quintas y cuartas juntas paralelas, así que formalmente esta música es hexatónica. En distintas partes de América del sur se conoce a la pentatónica como escala pentáfona. (Khan, 2002).

Según Moreno (1996) el sonido característico de las melodías ecuatorianas proviene de la naturaleza. Los indígenas intentaban imitar los cantos de las aves, el susurro del viento, el sonido del agua a través del canto y de sus instrumentos de viento pentáfonos. A esto se le suma un carácter de danza y ritual en su rítmica.

Con los conceptos planteados previamente se determina que la agrupación hace uso de la escala pentatónica menor en la obra *Líchigo*, para representar el sonido tradicional de la música ecuatoriana.

Después de comprender la sonoridad melódica de esta obra, se plantean las siguientes preguntas; ¿cómo se utiliza la escala pentatónica menor en la obra? ¿cómo el compositor crea y ordena las melodías?

Para responder estas preguntas se abre la sección de desarrollo motivico. Esta sección revisa los recursos melódicos usados en la composición de *Líchigo*.

6.1.1.2 Desarrollo motivico

El compositor ha hecho uso de ciertos recursos musicales populares en la composición y arreglos de la obra. En varias partes de *Líchigo*, las dos guitarras eléctricas ejecutan melodías simultáneamente. A este fenómeno musical se lo conoce como yuxtaposición de melodías o contrapunto melódico. A continuación su definición y análisis.

6.1.1.2.1 Yuxtaposición o contrapunto

“La yuxtaposición o superposición es cuando dos o más melodías se escuchan simultáneamente” (Espel, 2009).

Como se observa en la definición anterior, este fenómeno es conocido por distintos nombres.

Según Schachter (1999), el contrapunto es una técnica de composición musical muy importante en la música occidental desde la edad media. Existen varias formas y estructuras musicales en las que se puede aplicar dicha técnica.

A continuación se presencia una tabla con las formas y estructuras musicales del contrapunto.

Tabla 2. Formas y estructuras del contrapunto.

Tipo de contrapunto	Definición
Imitación libre.	El motivo principal se desarrolla en una sola voz. El motivo es imitado o alterado por una o más voces.
Técnica canónica.	Una o más voces imitan de manera estricta el motivo principal de la obra. La imitación puede ser: inversa, aumentada o retrógrada.
Contrapunto múltiple.	Esta técnica puede ser contrapunto doble, triple, cuádruple, entre otras. Las voces y contra-vozes se relacionan entre sí.

Nota. Recuperado de El contrapunto en la Composición: el estudio de la conducción de voces. Copyright 1999 por Carl Schachter.

Con las definiciones planteadas previamente se determina que en *Líchigo* se aplica el contrapunto de imitación libre. Se da esta conclusión ya que en la introducción de la obra existe un motivo principal y una melodía distinta ejecutada por debajo del motivo principal. A continuación se presencia este recurso musical con un ejemplo gráfico.

The image shows a musical score in 2/4 time. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. A red box highlights a motif consisting of a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a quarter note with a beamed eighth note. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. A blue box highlights a similar motif consisting of a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a quarter note with a beamed eighth note. Chord symbols (Em, Am, Am, Em, E7, Am, Am, Em) are written above the top staff.

Figura 7. Ejemplo de contrapunto de imitación libre en *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo anterior se presencia el motivo melódico principal encerrado en el cuadro rojo y el contrapunto de imitación libre de este motivo está encerrado en el cuadro azul.

En el ejemplo anterior también se presencia un nuevo fenómeno musical llamado repetición de frase. A continuación su respectiva explicación.

6.1.1.2.2 Repetición de frases

La repetición de frase también es un recurso musical muy popular en la música indígena del Ecuador.

Las melodías indígenas del Ecuador no son más que un periodo formado por tres frases, de cuatro compases cada una. La primera y segunda frase están construidas por una media frase de dos compases, cuya secuencia es una reproducción igual de las que les sirve de modelo; de modo que el tercero y cuarto compás no son más que una doble repetición del primero y segundo. Este es el procedimiento ordinario en la generalidad de los sanjuanitos, *yaravíes* y demás melodías indígenas, lo que junto con la persistencia de la escala pentatónica menor, produce aquella monotonía desesperante para una persona cultiva. (Moreno, 1996).

En el siguiente ejemplo se observa una obra emblemática del repertorio nacional del Ecuador. Esta obra al ser un sanjuanito o *churay*, cumple con la definición planteada anteriormente.

Pobre Corazón

San-Juanito

Guillermo Garzón

Transcrito por: Alexis Castelo

The image shows a musical score for the song 'Pobre Corazón' in 2/4 time. It consists of four phrases of music with lyrics underneath. The first phrase is labeled 'Frase 1' and has the lyrics 'Po - bre co - ra - zón en - tris - te - ci - do'. The second phrase is labeled 'Frase 2 - Es la repetición exacta de la frase 1' and has the same lyrics. The third phrase is labeled 'Frase 3 - Nueva melodía' and has the lyrics 'Ya no pue - do más so - por - tar'. The fourth phrase is labeled 'Frase 4 - Repetición de la frase 3 con variaciones en el primer compás' and has the same lyrics. The music is written on a single staff in treble clef.

Figura 8. Sanjuanito Pobre Corazón. Recuperado de (Garzón, 1917).

En el *churay* es notorio el uso de repetición de frase, incluso en la lírica de las obras. En la definición dada por Moreno (1996), se expresa una alteración en las frases repetidas, a este fenómeno se le conoce como pregunta y respuesta.

6.1.1.2.3 Pregunta y respuesta

A lo largo de la evolución de la música se han usado métodos de de comunicación musical, la pregunta y respuesta es uno de ellos, muy característica de la música andina desde antes de la conquista española (Santos, 2018).

El método consiste en entablar una conversación con motivos melódicos entre dos melodías e incluso dos o más instrumentos musicales, utilizados comúnmente en la improvisación (Molina, 1998).

En *Líchigo* se presencia este fenómeno musical en la melodía principal de la obra, explicada con un ejemplo gráfico a continuación.



Figura 9. Ejemplo de pregunta y respuesta en melodía de *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Los dos motivos melódicos del ejemplo anterior, forman una frase musical. Al desmenuzar esta frase, se determina que la pregunta es el primer motivo melódico encerrado en el cuadro rojo. La respuesta es el segundo motivo melódico encerrado en el cuadro azul. Este segundo motivo se diferencia del primero por la variación melódica y rítmica.

Además en la obra el compositor utiliza un nuevo motivo melódico para marcar el fin de una sección y el inicio de otra.

6.1.1.2.4 Motivo melódico para cambios de sección

La obra analizada *Líchigo*, se compone de varias secciones en su composición. En la obra, se utiliza un motivo melódico para cerrar una sección y abrir una nueva. El motivo melódico usado en *Líchigo* se presenta a continuación a manera de ejemplo gráfico.



Figura 10. Motivo melódico para cambios de sección en *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el motivo melódico para cambios de sección de esta obra se presencia una curva melódica similar al motivo principal de la obra. Este motivo se encuentra compuesto dentro de la escala pentatónica de Mi menor. La variación en cuanto

al motivo principal de la obra se presencia de dos maneras; subdivisión rítmica y altura de la melodía.

Durante el análisis del motivo principal de la obra se presencia otro rasgo característico relevante llamado anacrúsica.

6.1.1.2.5 Anacrúsica

“Anacrúsica es cuando la melodía comienza antes del primer tiempo del primer compás, en tiempo débil, lo que indica un *levare*” (Espel, 2009).

En *Líchigo* se presencia el uso de este recurso en el motivo principal de la obra, presentado a continuación mediante un ejemplo gráfico.

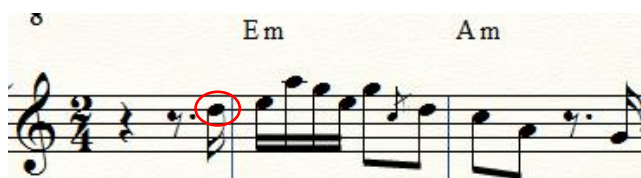


Figura 11. Ejemplo de anacrúsica en *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo se observa a la nota Re encerrada en un círculo rojo, esta nota se ejecuta antes del compás al que pertenece. Espel (2009) explica que cuando una nota se ejecuta antes del compás y en un tiempo débil, no es un error, sino se interpreta como una anticipación melódica.

Otra característica primordial y muy presente en la obra analizada es la estabilidad melódica al iniciar y terminar un motivo. Para esto se ha hecho un análisis de resolución melódica en relación a la métrica de la obra.

6.1.1.2.6 Resolución melódica en relación a la métrica

Para el análisis de esta sección se ha tomado una melodía de *Líchigo*, ejecutada por el sintetizador de la agrupación. A continuación la representación gráfica.

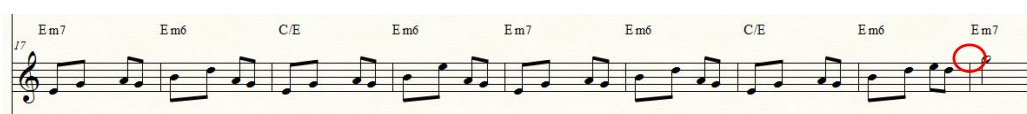


Figura 12. Ejemplo de resolución melódica en relación a la métrica en *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo anterior se puede observar un motivo melódico, este motivo se termina en un tiempo fuerte del compás (nota dentro del círculo rojo).

La resolución de la última nota de cada frase puede ser de dos maneras diferentes. Con terminación en un tiempo fuerte, significa que la frase termine en el primer tiempo del último compás. Con terminación en un tiempo débil, significa que la melodía concluye luego del primer tiempo. (Espel, 2009).

Con los conceptos planteados se determina que el motivo melódico mostrado previamente (fig. 12), cuenta con una terminación en tiempo fuerte, es decir el primer tiempo del último compás.

Con esta sección termina la parte del análisis de desarrollo motivico de la obra. A continuación se presencia la direccionalidad melódica de los fragmentos más importantes.

6.1.1.3 Direccionalidad melódica

Según Espel (2009), se entiende por direccionalidad melódica a las distintas direcciones o movimientos que una frase musical puede tener. Esta es una herramienta muy importante a considerar dentro de un análisis o tratamiento de una obra.

A continuación se revisa los distintos tipos de direccionalidad melódica y su definición.

6.1.1.3.1 Tipos de direccionalidad melódica

Espel (2009), menciona que existen varios tipos de direccionalidad melódica usados en la composición y ejecución de música popular, explicados a continuación mediante una tabla de definiciones.

Tabla 3. Tipos de direccionalidad melódica.

Tipo de direccionalidad	Definición
Ascendente	Cuando el trazo melódico va predominante de grave hacia agudo.
Descendente	Cuando el trazo melódico va predominante de agudo hacia grave.
Alternada	Cuando la melodía va hacia arriba y hacia abajo, se caracteriza por esta variación.
Horizontal	Cuando la melodía es predominante estable en notas repetitivas.
Libre	Cuando la melodía no define alguno de los comportamientos expuestos arriba y su diseño radica en otros factores como: motivos rítmicos o notas específicas.

Nota. Recuperado de Escuchar y escribir música popular. Copyright 2009 por Guillo Espel.

A continuación se procede a catalogar algunas de las melodías más importantes de la obra con las definiciones planteadas anteriormente.

Para esta sección se analiza el tipo de direccionalidad melódica de dos motivos melódicos: motivo principal de la obra y motivo melódico para cambios de sección.



Figura 13. Análisis de direccionalidad melódica en motivo principal de *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Con los conceptos obtenidos de la tabla 3, se determina que el motivo melódico principal de la obra tiene una direccionalidad melódica de tipo alternada, ya que la curva melódica predomina en movimientos hacia arriba y hacia abajo.

A continuación se presencia el análisis del motivo melódico para cambios de sección.

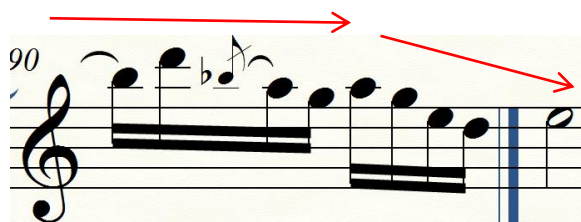


Figura 14. Análisis de direccionalidad melódica en motivo para cambios de sección de *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Tomando nuevamente los conceptos dados por la tabla 3, se determina que el motivo melódico para cambios de sección tiene una direccionalidad melódica de tipo horizontal y descendente. Horizontal porque repite notas por más de dos ocasiones y alternada porque la curva melódica va predominante desde agudo hacia grave.

El siguiente punto de este análisis es identificar de manera lineal los intervalos que se ejecutan en el motivo melódico principal de la obra.

6.1.1.4 Análisis interválico

Esta sección tiene como objeto, analizar el movimiento interválico del motivo melódico principal de *Líchigo*.

“El intervalo es la distinta frecuencia existente entre una nota y otra, produciendo diferentes alturas” (Espel, 2009).

Existen distintos tipos de intervalos dentro de una escala musical. En este caso se parte desde usa la escala mayor para definir a cada uno de ellos.

Tabla 4. Tipos de intervalos partiendo de la escala mayor.

Intervalo	Definición
Justos	Cuando están a distancia de cuarta, quinta y octava de la tónica. Los intervalos justos son lo mismos para escalas mayores y menores.
Mayores	Son de segunda, tercera, sexta y séptima. Estos intervalos dan el modo de una escala o línea melódica.
Menores	Si se disminuye un intervalo mayor en un semitono se obtiene un intervalo menor.
Aumentados	Si a un intervalo justo se le aumenta un semitono se accede a un intervalo aumentado.
Disminuidos	Si se disminuye un intervalo menor o justo en un semitono, se obtiene un intervalo disminuido.

Nota. Recuperado de Escuchar y escribir música popular. Copyright 2009 por Guillo Espel.

En esta sección se determina los distintos tipos de intervalos mediante un análisis líneas que implica calcular la distancia entre un intervalo y otro de manera ordenada.

El análisis interválico lineal de una melodía consiste en: recopilar datos de los movimientos del intervalo desde su primera nota hasta el final del motivo melódico (Lerdahl y Jackendoff, s.f.).

A continuación, se aplica el análisis lineal en un fragmento del motivo melódico principal de *Líchigo*.

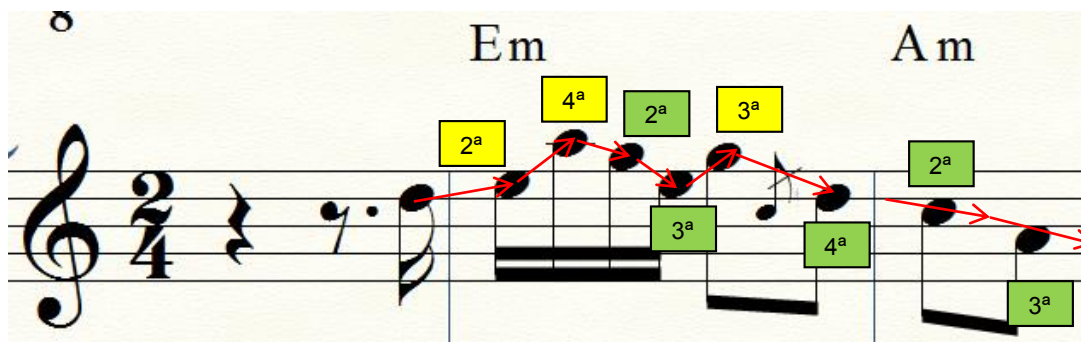


Figura 15. Análisis interválico en fragmento del motivo principal de *Lichigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo anterior se muestran movimientos ascendentes y descendentes de los intervalos. Los ascendentes se encuentran representados con cuadros amarillos y los descendentes se encuentran interpretados por cuadros verdes.

Se procede a catalogar los intervalos del ejemplo anterior (fig. 15) según la tabla 4. El primer y segundo movimiento son intervalos de segunda y cuarta mayor, por lo que pertenecen a intervalos justos. El tercer movimiento es una segunda mayor descendente, también interpretado como intervalo justo. El cuarto movimiento es una tercera menor descendente, por lo que pertenece a intervalos menores. El quinto movimiento es una tercera menor ascendente, por lo que su intervalo es menor. El sexto y séptimo movimiento son de cuarta y segunda mayor descendente, por consiguiente son intervalos justos. Por último, el octavo movimiento es una tercera menor descendente, por lo tanto es un intervalo menor. En conclusión, los intervalos usados son: justos, mayores y menores.

A continuación analiza brevemente el movimiento de los intervalos analizados en esta sección en relación a los acordes propuestos.

6.1.1.4.1 Intervalos en relación a los acordes

En el inicio del análisis se menciona que la tonalidad de *Lichigo* es Mi menor, por lo que los acordes y calidades de acorde son afines a la tonalidad. En esta sección se maneja nuevamente el motivo principal de la obra, presentado en dos

imágenes distintas para una mejor visualización. Las definiciones y funciones de un acorde se detallan en el análisis de líneas de bajo de esta obra.

En los siguientes ejemplos se marca las notas pertenecientes al acorde propuesto con un círculo azul. También se marcan las notas que no pertenecen al acorde propuesto con un círculo rojo.

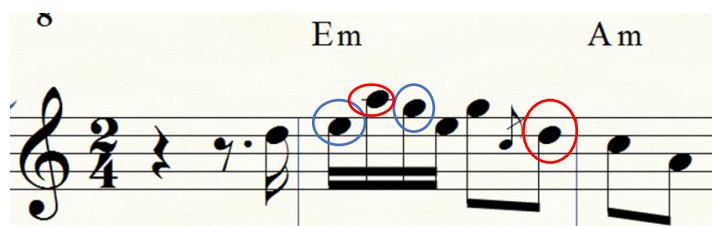


Figura 16. Análisis interválico en relación a los acordes del motivo principal de *Líchigo*, parte 1. Recuperado de (Castelo, 2019).

Las notas que pertenecen al acorde de Mi menor del ejemplo anterior son: Mi y Sol, la nota Mi da el nombre al acorde y la nota Sol da la calidad menor al acorde. Las notas que no pertenecen al acorde de Mi menor son: La y Re, sin embargo estas notas pertenecen a la escala pentatónica de Mi menor. A continuación se presencia la segunda parte del análisis de este motivo.

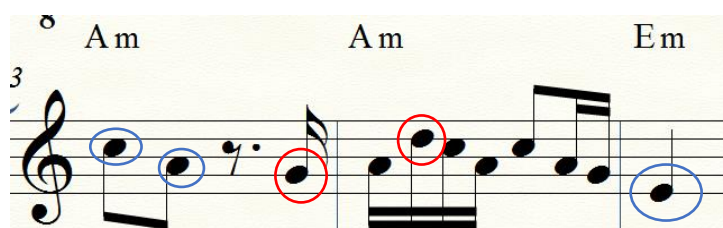


Figura 17. Análisis interválico en relación a los acordes del motivo principal de *Líchigo*, parte 2. Recuperado de (Castelo, 2019).

En la segunda parte del motivo, el acorde propuesto pertenece al cuarto grado (La menor) de la tonalidad (Mi menor). Las notas ejecutadas en el ejemplo tienen relación diatónica con el acorde La menor.

Las notas pertenecientes al acorde son: La y Do, nuevamente estás notas nombran y dan la calidad menor al acorde. Las notas que no pertenecen al acorde son: Sol y Re, éstas notas pertenecen a la escala pentatónica de La menor, misma en la que se basa la composición de este fragmento.

A continuación, se presencia un análisis de tipo descriptivo en el que se demuestra la fusión musical en las melodías de la obra.

6.1.1.5 Contraste entre el género y la composición

El punto final de este análisis melódico se enfoca en responder a la pregunta, ¿cómo la melodía hace que se aprecien los dos géneros fusionados?

En la obra *Líchigo*, las melodías que ejecutan los instrumentos son características del *churay*. Sin embargo, la melodía ejecutada por la voz tiene varios momentos en que se demuestra la fusión musical. A continuación, la representación gráfica del fragmento melódico.

Verso III

100

ca-ra se apa-re-ce hasta en la sopa y tu mú-si-ca se es-cu-cha en cual-quier lugar

104

no hay es-ca-pa-to-ria pa' tu va-ni-dad tie-nes el fei-sa-ti-vo ahorra-do con tus sel-fies

Figura 18. Fragmento de melodía de la voz en *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo se muestra el tercer verso de la obra. La fusión de los dos géneros involucrados se presencia en tres componentes: rítmico, melódico y lírico.

En el aspecto melódico, el fragmento está compuesto bajo la escala pentatónica de La menor y su direccionalidad es horizontal, ya que se repite notas más de dos veces. En la melodía se muestra una curva melódica plana entre sus intervalos, a diferencia de las melodías ejecutadas por los instrumentos.

El carácter de fusión se presencia en esta melodía porque usa la escala musical característica del *churay* y la subdivisión rítmica del *reggae*.

La melodía analizada usa recursos del *reggae* ya que tiene su acentuación rítmica en el *off-beat*. Además, la melodía acentúa el segundo y cuarto pulso del compás que va a la par con el *groove* dado por la batería.

En conclusión, la descomposición de las melodías en sus géneros originarios sirvió para comprender varios rasgos estilísticos muy populares en dichos géneros. Por lo tanto, Wañukta Tonic en *Líchigo*, adapta melodías de *churay* a una base rítmica y armónica de *reggae*.

A continuación se presencia el análisis de las líneas de bajo de la obra.

6.1.2 Análisis de líneas de bajo

Se analiza las líneas de bajo por ser el mejor referente armónico y rítmico de los instrumentos de la sección rítmica de la obra.

Este análisis se enfoca en entender la fusión musical a través de las líneas de bajo, su ejecución y función armónica dentro de la obra. La sección cuenta con diversos puntos a analizar como: función armónica del instrumento, conceptos armónicos y clave rítmica.

Es importante conocer el rol que hace el bajo eléctrico en las obras de música popular.

En canciones populares, el bajo eléctrico tiene la función más importante: entrelazar los elemento musicales para construir una línea melódica, armónica y

rítmica que tenga coherencia, sea repetitiva y fácil de memorizar para los oyentes (Alvear M., 2018).

La música popular se caracteriza por el uso de ritmos y melodías sencillas y un acompañamiento armónico no excesivamente complejo. Los acordes utilizados suelen ser tríadas y los intervalos más utilizados son los de tónica, tercera y quinta, también se hace frecuente uso de sexta y octava. (Sadie, 2004).

Al ser *Líchigo* una obra popular, las líneas de bajo cumplen con las características mencionadas anteriormente. A continuación el primer punto a analizar es la función armónica de las líneas de bajo en la obra.

6.1.2.1 Función armónica en la obra

La tesitura del bajo eléctrico es grave, por ende las voces ejecutadas por este instrumento son graves. El bajo eléctrico, conjuntamente con la batería crean un pulso rítmico y armónico que sostiene al resto de instrumentación en una obra (Friedland, 2004).

En esta sección del capítulo se analizan las cuatro líneas de bajo relevantes de *Líchigo*. Dichas líneas de bajo pertenecen a introducción, sección instrumental, versos y coro.

A continuación se presencia el análisis de las líneas de bajo en relación a la métrica de la obra.

6.1.2.1.1 Relación con la métrica de la obra

Como se mencionó anteriormente, la primera línea de bajo a analizar se encuentra en la introducción de *Líchigo*.

“En una canción de 2/4, existen dos golpes: tiempo fuerte que es la primera negra del compás y tiempo débil que es la segunda negra del compás” (Proaño, 2019).

A continuación se presencia un ejemplo gráfico del análisis de la primera línea de bajo en relación a la métrica.

Figure 19 shows a bass line in 4/4 time. The chords above the staff are Em, Am, Am, Em, E7, Am, Am. The notes in the bass line are circled in red, indicating the tonic notes of each chord: G2 (Em), C2 (Am), C2 (Am), G2 (Em), B2 (E7), C2 (Am), and C2 (Am).

Figura 19. Análisis de línea de bajo en relación a la métrica en introducción de *Líchigo*.

“En esta obra, el bajo eléctrico está tocando las tónicas de cada acorde en el tiempo fuerte, esto provoca estabilidad sonora a la obra” (Proaño, 2019).

Las notas encerradas en los círculos rojos del ejemplo anterior (fig. 19), representan las tónicas de cada acorde ejecutadas en el tiempo fuerte del compás. “En música popular, el bajo eléctrico casi siempre toca la tónica del acorde en el primer tiempo de cada compás” (Alvear M., 2018).

La segunda línea de bajo analizada se presenta en la sección instrumental de la obra, mostrada a continuación mediante un ejemplo gráfico.

Figure 20 shows a bass line in 4/4 time. The chords above the staff are Em7, Em6, C/E, Em6. The notes in the bass line are circled in red, indicating the tonic notes of each chord: G2 (Em7), C2 (Em6), G2 (C/E), and C2 (Em6).

Figura 20. Análisis de línea de bajo en relación a la métrica en sección instrumental de *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo anterior se ha marcado las primeras notas de cada compás y sus respectivos acordes con un color distintivo.

El color distintivo del primer compás es el rojo. La primera nota de la línea de bajo es Mi, tónica del acorde propuesto. Esta nota da el nombre al acorde Mi menor ya que es ejecutada en el tiempo fuerte.

El color distintivo del segundo y cuarto compás es el azul. La primera nota ejecutada es Do sostenido. Esta nota no es la tónica del acorde propuesto, es su sexta mayor. Sin embargo, la nota es ejecutada de manera correcta ya que en el cifrado se especifica que el acorde es Mi menor sexta.

El color distintivo del tercer compás es el marrón. La primera nota ejecutada es la nota Mi. En el acorde propuesto se especifica que es un Do mayor con bajo en Mi. Por dicha razón la nota Mi es ejecutada en el tiempo fuerte del compás y da el nombre al acorde.

A continuación el análisis de la línea de bajo presente en los versos de la obra.



Figura 21. Análisis de línea de bajo en relación a la métrica en versos de *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el primer compás de la línea de bajo del ejemplo anterior se ejecuta la nota Mi en el tiempo más fuerte. Esta nota da el nombre al acorde Mi séptima.

En el segundo compás la única nota ejecutada es La. Dicha nota da el nombre al acorde La menor ya que está ejecutada en el tiempo más fuerte del compás.

En el tercer compás, se ejecuta en el tiempo más fuerte la nota Fa, misma que pertenece a la tónica del acorde Fa mayor.

En el cuarto compás se ejecuta la nota Sol en el tiempo más fuerte. Esta nota no proporciona el nombre al acorde ya que es la continuación del motivo melódico que se ejecuta desde el compás anterior. La rítmica de este motivo está subdividido en semicorcheas que resuelven a la nota Mi, correspondiente al a tónica del acorde propuesto.

Como último punto de esta sección se presencia el análisis de la línea de bajo ejecutada en el coro de *Líchigo*.

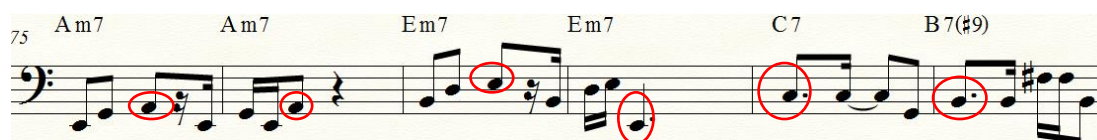


Figura 22. Análisis de línea de bajo en relación a la métrica en coros de *Lichigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Para el análisis del ejemplo anterior, también se muestra las tónicas de cada acorde dentro de círculos rojos.

En los primeros cuatro compases del ejemplo, las líneas de bajo no tocan las tónicas de los acordes propuestos en los tiempos más fuertes. Las tónicas de cada acorde se encuentran ejecutadas en tiempos débiles. La razón de esto es porque el bajista ejecuta motivos melódicos que se conectan entre un compás y otro para luego resolver a la tónica.

En el quinto y sexto compás se termina dicho motivo melódico. Las tónicas de cada acorde son ejecutadas en el tiempo fuerte de cada compás.

Además, es importante entender la función de cada nota ejecutada en las líneas de bajo. Para ello se abre la sección de relación interválica de las líneas de bajo con la armonía de la obra.

6.1.2.1.2 Relación interválica con la armonía

Esta sección determina la relación de las notas ejecutadas en las líneas de bajo con los acordes propuestos en la obra. Se pretende entender la manera en que se presencia la armonía en las líneas de bajo, con el fin de incluir estos elementos en la composición musical de este proyecto.

En esta sección nuevamente se analizan las cuatro líneas de bajo relevantes de *Lichigo*.



Figura 23. Análisis de líneas de bajo en relación a la armonía en introducción de *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo anterior, el bajo ejecuta notas de los acordes propuestos y también cumple con el ritmo de la clave tradicional del *churay*. Las notas ejecutadas en cada acorde son tónica y quinta justa.

“La forma de acompañar el bajo en canciones de *churay* es tocando la tónica y quinta de cada acorde mientras se marca la clave rítmica que es dada por el bombo andino” (Proaño, 2019).

Las notas del cuarto compás encerradas en un círculo rojo tienen una excepción. En este compás se presencia una aproximación cromática, recurso característico del acompañamiento armónico de la música ecuatoriana.

Según Espel (2009), las aproximaciones cromáticas son notas musicales que se encuentran a una distancia de semi-tono una de otra. Las notas cromáticas no pertenecen a una tonalidad en específico. Su función principal es llegar de un punto a otro.

A continuación se analiza detalladamente el cuarto compás del ejemplo anterior (fig. 23).

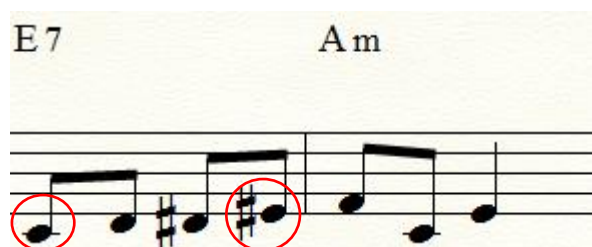


Figura 24. Aproximación cromática en línea de bajo en introducción de *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Las notas Mi y Sol sostenido, encerradas en círculos rojos del primer compás del ejemplo pertenecen al acorde de Mi séptima. Las notas Fa y Fa sostenido pertenecen a la aproximación cromática.

En este ejemplo, la aproximación cromática se da desde la tónica del acorde del primer compás (Mi), hasta la tónica del acorde del segundo compás (La). La línea cromática se compone de las notas Mi, Fa, Fa sostenido, Sol sostenido y La. El motivo cromático no pasa por la nota Sol, porque una aproximación de medio tono (Sol sostenido) da más sensación de resolución que una aproximación diatónica (Sol).

“A la séptima nota de una tonalidad se la conoce como sensible, esto debido a su distancia mínima de un semi-tono con la raíz, por eso se infiere que la sensible resuelve con facilidad en tónica” (Gabis, 2012).

A continuación, el análisis de la línea de bajo perteneciente a la sección instrumental de la obra.

The image shows a musical score snippet in bass clef, measures 17 to 20. Above the staff, the chords are labeled: Em7, Em6, C/E, and Em6. The notes in the bass line are: G2, B2, D3, E3 in measure 17; G2, B2, D3, E3 in measure 18; G2, B2, D3, E3 in measure 19; and G2, B2, D3, E3 in measure 20. The notes G2 and B2 in measure 18 are circled in red.

Figura 25. Análisis de líneas de bajo en relación a la armonía en sección instrumental de *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el primer y tercer compás del ejemplo planteado, el bajo el bajo ejecuta la tónica del acorde (Mi) y su tercera menor (Sol).

En el segundo y cuarto compás, el bajo ejecuta la nota Do sostenido. Dicha nota pertenece a la sexta mayor del acorde Mi menor sexta. En este mismo compás también se ejecuta la tercera menor (Sol) del acorde. En este segundo compás hay dos notas encerradas en círculos rojos. Las notas La y Re no pertenecen al

acorde de Mi menor sexta. Estas notas son interpretadas como aproximaciones diatónicas, ya que no pertenecen al acorde pero si a la escala y a la tonalidad.

Espel (2009) señala que las aproximaciones diatónicas son aquellas notas que no pertenecen al acorde propuesto, pero si pertenecen a la tonalidad. Son usadas como método de resolución a una nota musical que si pertenece al acorde. Existen dos tipos de aproximaciones diatónicas: ascendente y descendente.

Con la definición planteada se determina que en el ejemplo anterior (fig. 25) hay aproximación diatónica descendente entre las notas La y Sol y aproximación diatónica descendente entre las notas Re y Mi.

El ejemplo anterior (fig. 25) cumple con una característica de ejecución del instrumento que es importante conocer. El modo de ejecución de esta línea de bajo es una técnica popular en la música contemporánea llamada *slap*.

El *slap* es una técnica para tocar el bajo eléctrico, aunque primero se desarrolló en el contrabajo en la década de 1920. Es asociado con el estilo *funk* en el bajo eléctrico y al *rockabilly* en el contrabajo, sin embargo esta técnica es muy usada por bajistas de todos los estilos musicales. El *slap* produce un sonido muy percusivo ya que las cuerdas del instrumento se golpean contra el mástil. La técnica es conocida por músicos de *jazz* y *blues* desde los años 20, atribuyéndole su creación a músicos como Pops Foster, Steve Brown o Bill Johnson. (Yanow, 2006).

A continuación se presencia el análisis de la tercera línea de bajo perteneciente a los versos de la obra.

Figura 26. Análisis de líneas de bajo en relación a la armonía en versos de *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el primer compás del ejemplo anterior, se ejecuta de primera instancia la nota Mi, perteneciente a la tónica del acorde planteado. La segunda nota es Fa sostenido dentro de un círculo rojo. Esta nota es una aproximación diatónica descendente. La tercera nota de este compás es Sol sostenido, esta nota cumple la función de tercera mayor del acorde propuesto.

En el tercer compás se observan las tres primeras notas encerradas en un círculo azul, estas notas representan un recurso musical llamado arpeggio.

“Un arpeggio se traduce en tocar todas las notas del acorde, una tras otra” (Candé, 2002).

Con la definición planteada anteriormente se identifica que en el tercer compás del ejemplo anterior (fig. 26), el bajista ejecuta el arpeggio de Fa mayor compuesto por su tónica (Fa), su tercera mayor (La) y su quinta justa (Do).

En el tercer compás también se presencia otro recurso musical llamado anticipación. “La anticipación se refiere a tocar notas del segundo compás en el último tiempo del primer compás, este recurso es común en líneas de bajo de música latina” (Proaño, 2019).

Retomando nuevamente el ejemplo (fig. 26), la nota Si está ejecutada en el último tiempo del tercer compás, sin embargo esta nota pertenece a la quinta justa del acorde del siguiente compás.

En el último compás se presencia la nota Si, perteneciente a la quinta justa del acorde planteado, también está la nota Sol que es la tercera menor de dicho acorde y finalmente el motivo melódico resuelve en la nota Mi que es la tónica del acorde Mi menor séptima.

A continuación se presencia el análisis de la última línea de bajo, perteneciente a los coros de la obra.

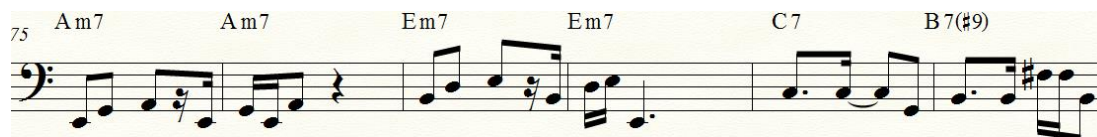


Figura 27. Análisis de líneas de bajo en relación a la armonía en coros de *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

El primer compás del ejemplo anterior empieza ejecutando la nota Mi, que pertenece a la quinta justa del acorde La menor séptima, posteriormente se ejecuta la nota Sol que cumple la función de séptima menor del acorde, Luego se encuentra la nota La que corresponde a la tónica del acorde. En el segundo compás se repite la ejecución de las mismas notas del primer compás.

En el tercer y cuarto compás, el bajo eléctrico está ejecutando notas pertenecientes al acorde de Mi menor séptima, estas notas son: Si, Re y Mi. La nota Si, pertenece a la quinta justa, la nota Re es la séptima menor y la nota Mi pertenece a la tónica.

En el cuarto compás se ejecuta dos notas y ambas pertenecen al acorde Do séptima. Las notas ejecutadas son Do, perteneciente a la tónica y la nota Sol que cumple la función de quinta justa de dicho acorde.

En el quinto compás del ejemplo anterior, se observa el acorde propuesto Si séptima con novena sostenida. En este compás también se ejecuta la tónica (Si) y la quinta justa (Fa sostenido).

En conclusión, en las líneas de bajo analizadas en *Líchigo* predomina la ejecución de tónicas, terceras mayores o menores y quintas justas.

A continuación se presencia el análisis de conceptos armónicos relevantes.

6.1.2.2 Conceptos armónicos

Esta sección se encarga de definir y demostrar algunos de los recursos armónicos usados en la obra *Líchigo*. Esto, con el fin de tener un soporte armónico sustentable para ser usado en la composición musical de este proyecto.

En esta sección se definen cinco puntos relevantes: acordes, intervalos y calidad de grados armónicos, progresiones armónicas más importantes de la composición y movimiento armónico de voces en los acordes.

Para empezar esta sección se define grados armónicos. “Cuando se habla de grados armónicos se refiere a los acordes construidos dentro de una tonalidad a partir de las notas de su escala diatónica” (Piston, 2001). A continuación se define acorde.

6.1.2.2.1 Acorde

“Un acorde son dos o más intervalos que suenan simultáneamente. Existen muchos tipos de acordes e infinitas formas de combinarlos” (Gabis, 2012).

Existe una nomenclatura para referirse a un acorde, “los grados se designan mediante números romanos correlativos” (Piston, 2001).

Se analiza los acordes de la obra porque ellos dan la calidad y extensiones armónicas de la obra, el bajo eléctrico es el instrumento encargado de proveer el grado armónico o título del acorde.

Por ejemplo, los acordes de la obra analizada se componen de cuatro voces: soprano, alto, tenor y bajo.

La sonoridad a unísono de estas voces crea un acorde. Sin embargo, el acorde lleva el nombre de la nota más grave y envolvente, dada por el instrumento con la tesitura más grave, en muchos casos el bajo eléctrico, contrabajo o tuba (Herrera, 1995).

A continuación se presencia un ejemplo gráfico de las voces presentes en los acordes de *Líchigo*.

The image displays two musical staves in 2/4 time. The top staff is in treble clef and shows two measures: the first measure contains a whole rest, and the second measure contains a chord. The bottom staff is in bass clef and also shows two measures: the first measure contains a whole rest, and the second measure contains a note. Above the first measure, the chord is labeled 'E m', and above the second measure, it is labeled 'A m'. Colored boxes represent voice parts: a green box for 'Soprano', a yellow box for 'Alto', a green box for 'Tenor', and a red box for 'Bajo'. Arrows indicate the assignment of notes from the chords to these voice parts. For the 'E m' chord, the notes are assigned to Soprano, Alto, and Tenor. For the 'A m' chord, the notes are also assigned to Soprano, Alto, and Tenor. In the bass clef, the note in the second measure is assigned to the 'Bajo' part.

Figura 28. Representación de voces en acordes de *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el primer pentagrama del ejemplo anterior, se observa tres voces juntas, estas voces son ejecutadas por los instrumentos armónicos de la agrupación (guitarra rítmica, teclados). Mientras que la nota que se encuentra en el pentagrama de la clave de Fa, representa la nota más envolvente del acorde, esta nota también da el nombre al acorde.

A continuación se revisa los distintos tipos de intervalos, su calidad y grados armónicos.

6.1.2.2.2 Intervalos, calidad y grados armónicos en tríadas

Tabla 5. Intervalos, calidad y numeración de los grados armónicos de tríadas de la escala mayor de Do.

Acorde	Calidad	Numeración
Do	Mayor	I grado
Re	Menor	II grado
Mi	Menor	II grado
Fa	Mayor	IV grado
Sol	Mayor	V grado
La	Menor	VI grado
Si	Disminuido	VII grado

Nota. Recuperado de Armonía. Copyright 2001 por Walter Piston.

En la tabla 5 se da información acerca de acordes en tríadas porque son el tipo de acorde que predomina en *Líchigo*. “También conocidos como acordes por terceras, éstos son los acordes más habituales en la música popular” (Gabis, 2012).

Además, en el análisis de esta obra se determinan ciertas progresiones armónicas relevantes del género y de la composición, a continuación se define y ejemplifica el uso de progresiones armónicas en esta obra.

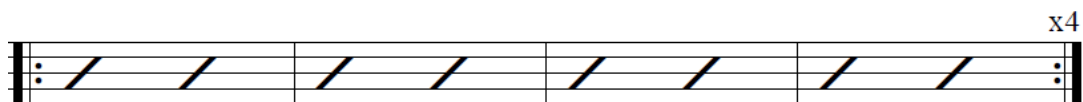
6.1.2.2.3 Progresiones armónicas

Hay acordes que tienen relación diatónica entre sí, de este concepto se forman las progresiones armónicas que se refiere a que a un acorde le puede anteceder o suceder cualquier otro acorde. En cada estilo y era de la música se puede reconocer el uso de distintas progresiones armónicas. (Gabis, 2012).

“Progresión armónica o progresión de acordes es una sucesión de acordes. Una progresión puede tener pocos o muchos acordes, ser breve o larga y estar contenida en una tonalidad, varias o ninguna” (Gabis, 2012).

A continuación el análisis de la progresión armónica de la introducción de *Líchigo*.

E7	Am	Am	Em
----	----	----	----



Introducción (guitarras, bajo) x4

Figura 29. Análisis de progresión armónica en introducción de *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Los acordes de esta progresión están basados en la tonalidad de Mi menor. Con las definiciones dadas en la tabla 5, se procede a nombrar los grados armónicos.

Mi menor – I grado.

La menor – IV grado.

Mi séptima – V grado del IV grado.

Los dos primeros acordes analizados son diatónicos a la tonalidad de Mi menor. El acorde Mi séptima es el quinto grado de la tonalidad de La menor. “Se usan los acordes dominantes o acordes con séptima menor como método de estabilidad sonora al momento de cambiar de un acorde a otro o hacer una modulación” (Gabis, 2012).

Los tres grados usados en la progresión anterior son muy populares en la composición y ejecución de música tradicional del Ecuador.

A continuación se analiza la progresión armónica perteneciente a los versos de la obra.

Am7	F	Em7	E7
			1. x4

Verso 1

Figura 30. Análisis de progresión armónica en versos de *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

La tonalidad de la obra sigue siendo Mi menor, a continuación se presencia la numeración de grados armónicos de esta progresión.

La menor séptima – IV grado

Fa mayor – II grado

Mi menor séptima – I grado

Mi séptima – V grado del IV grado

El primer y tercer acorde: La menor séptima y Mi menor séptima son acordes diatónicos a la tonalidad. El acorde Fa mayor se interpreta como el segundo grado bemol de la escala y el acorde Mi séptima es un acorde dominante explicado a detalle en el análisis anterior.

En esta obra se hace uso de un recurso armónico de composición muy popular, llamado line cliché.

6.1.2.2.4 Line Cliché

La técnica de composición e interpretación musical *line cliché* ha sido usada en música académica y popular desde hace muchos siglos atrás.

“*Cliché* es una línea escalonada, ascendente o descendente que se mueve contra un solo acorde estacionario” (Franke, 1997).

Un *cliché* tiene ciertas características y maneras de uso que están representadas a continuación.

Los *clichés* ocurren en la parte superior o inferior de un acorde, con esto se refiere a que los dos tipos de *clichés* más comunes son movimientos cromáticos que parten desde la raíz o la séptima del acorde. El movimiento cromático de la línea siempre está en la raíz, quinta o séptima del acorde. Nunca un *line cliché* puede partir desde la tercera del acorde porque cambiaría la calidad y nombre del mismo, el movimiento de las líneas puede suceder de manera ascendente o descendente. Los *line clichés* más comunes se mueven por semitonos, es decir, aproximaciones cromáticas, pero también se pueden mover por tonos enteros. (Franke, 1997).

A continuación se presencia el recurso *line cliché* en la sección instrumental de *Líchigo*.

Sección instrumental (guitarras, sintetizador, bajo, batería)

Figura 31. Representación de *line cliché* en sección instrumental de *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo anterior se presencia una progresión armónica particular. Los acordes son siempre el mismo, con la diferencia de que una de sus voces es alterada en cada compás.

Para comprender de mejor manera el tipo de movimiento de voces que ocurren en el *line cliché* de esta sección instrumental, se muestra un análisis gráfico.

Figura 32. Representación de movimiento de voces en *line cliché* de sección instrumental de *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

El movimiento de voces del ejemplo anterior (fig. 32) se encuentra representado por círculos rojos. Con las características de este fenómeno musical se determina que en *Líchigo* se usa *line cliché* de tipo cromático, el mismo que parte desde la séptima bemol del acorde MI menor y llega hasta su sexta bemol. En el ejemplo también se muestra la tónica (Mi) de los acordes que permanece intacta durante toda la progresión armónica.

El siguiente y último punto de este análisis de líneas de bajo y conceptos armónicos es determinar la clave rítmica usada en la obra.

6.1.2.3 Clave rítmica

Mediante el análisis de escucha activa de la obra y una entrevista realizada a Matías Alvear, bajista de la agrupación se determina que la clave rítmica del *churay* está presente implícita y explícitamente durante toda la obra.

“Esta canción es un *churay*, se puede notar claramente en la introducción y varios momentos de la obra que el bajo y el bombo tocan el típico ritmo de este género” (Alvear M., 2018).

A continuación se hace una revisión general de la importancia de la clave rítmica en la tradición musical del género *churay*.

Los instrumentos de percusión han sido un pilar fundamental en la ejecución y perduración de la música andina del Ecuador. En las fiestas de las comunidades indígenas antañas, nunca faltaba los instrumentos de vientos andinos y el bombo andino que es un instrumento de percusión fabricado con madera y piel de animales como vacas o toros. Este instrumento es el encargado de marcar el ritmo del baile para la comunidad, mientras los otros instrumentos y las voces humanas ejecutan las melodías. (Moreno, 1996).

El bombo andino y su sonoridad también cumple un papel fundamental en el desarrollo de la música Incaica.

Surge un golpe fuerte del bombo andino como aviso a sus enemigos de que las fuerzas Incas han llegado a ganar una batalla más, posteriormente

esa clave rítmica estaba en muchas derivaciones de música Incaica hasta la conquista, cuando los españoles fusionaron su música con la música y cultura indígena. (Moreno, 1996).

A continuación se presencia la clave rítmica del *churay* en un ejemplo gráfico.



Figura 33. Clave rítmica del *churay*. Recuperado de (Castelo, 2019).

“La subdivisión de la clave rítmica del *churay* es dos negras y dos corcheas, la clave simula una marcha de guerra” (Moreno, 1996).

En las primeras grabaciones de *churay*, los únicos instrumentos que tocaban esta clave eran el bombo y otro instrumento percutivo en caso de que estuviera presente. Con el paso de los años y el desarrollo de la música popular, esta clave también era ejecutada por instrumentos armónicos como contrabajo y tuba y posteriormente el bajo eléctrico (Santos, 2018).

En *Líchigo* también se puede presenciar la ejecución de la clave rítmica del *churay* en la batería y el bajo eléctrico, a continuación una ejemplificación gráfica.

Figura 34. Clave rítmica de *churay* ejecutada por bajo eléctrico y batería en *Líchigo*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo anterior (fig. 34), se observa que el bajo eléctrico y el bombo de la batería tienen la misma rítmica, esta rítmica corresponde a la clave rítmica del *churay*.

Con este punto culmina el análisis del primer tema de *Wañukta Tonic*, a continuación se presencia el segundo y último análisis de este proyecto.

6.2 Wañukta

Como se menciona en el capítulo de datos de la agrupación, *Wañukta* es una palabra proveniente del Quechua, idioma tradicional de varias comunidades indígenas del Ecuador y Latinoamérica. Su traducción al español es: golpe fuerte, esta palabra también está en el nombre de la agrupación.

En el 2018, Matías Alvear señala que la canción adquirió aquel nombre por ser el primer sencillo publicado de la agrupación, en la búsqueda de un nombre propicio, se decidieron por algo que enganche al público y también sea relacionado con el concepto de la agrupación, por dicha razón se decidió poder una parte del nombre de la agrupación a la obra *Wañukta*.

En *Wañukta* se presencia la fusión musical mediante los géneros *churay* y *soukous*, la obra tiene la métrica de 4/4.

“*Wañukta* tiene un carácter más instrumental que lírico, es música de danza, muy tradicional de la provincia de Imbabura” (Alvear M., 2018).

A continuación se presencia el análisis de los recursos melódicos y líneas de bajo de esta obra, enfocado en las escalas musicales, direccionalidad melódica, relación interválica entre la melodía y armonía y por último el contraste entre el género y la composición.

6.2.1 Análisis melódico

El propósito de esta sección es descomponer las melodías de la obra en su forma y recursos básicos para hacer el respectivo análisis, a continuación se presencia el uso de dos escalas musicales presentes en la obra.

6.2.1.1 Escala pentatónica menor

En *Wañukta* también se usa la escala pentatónica menor como escala principal de la composición, la estructura melódica de esta obra también proviene del *churay*. A continuación se observa el motivo melódico principal de *Wañukta*.



Figura 35. Motivo melódico principal de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Como se menciona en el análisis de *Líchigo*, la escala pentatónica es una sucesión de cinco notas distintas dentro de una tonalidad, en el caso de *Wañukta*, la tonalidad de la obra es Sol menor, por ende se usa la escala pentatónica menor de Sol, esta escala se compone de las siguientes notas: Sol, Si bemol, Do, Re y Fa.

A continuación se presenta un ejemplo gráfico donde se presencia la escala pentatónica de Sol menor a manera de partitura musical.

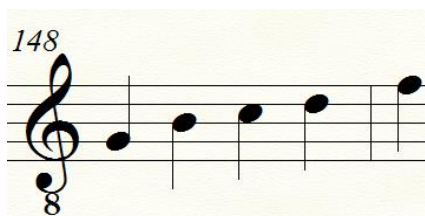


Figura 36. Escala pentatónica de Sol menor. Recuperado de (Castelo, 2019).

La melodía introductoria de *Wañukta* se compone por dos partes que se nombran como parte A y parte B. La composición de la parte A está basada en la escala pentatónica de Sol menor. La composición de la parte B se hace uso de una nueva escala musical llamada: escala o modo mayor.

6.2.1.2 Escala o modo mayor

En la parte B del motivo melódico principal de la obra, se modula a una tonalidad mayor, la tonalidad es Mi bemol mayor, a continuación se presenta un ejemplo gráfico del modo mayor a manera de partitura musical.

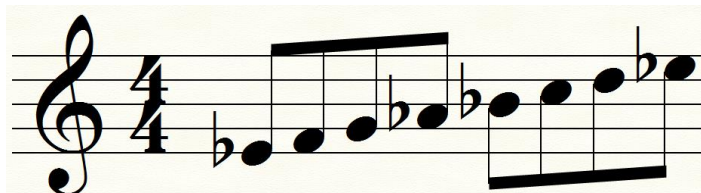


Figura 37. Escala o modo mayor de Mi bemol.

El modo mayor de Mi bemol se conforma de las notas: Mi bemol, Fa, Sol, La bemol, Do y Re.

“Las escalas musicales en modo mayor son las que tienen una distancia de tercera mayor entre el primer y tercer grado, y una tercera menor entre el tercer y quinto grado” (Dionisio, 1990).

“Es característico en la música ecuatoriana la exposición de un puente o parte B. En esta parte, casi siempre se hace una modulación a una nueva tonalidad mayor, para dar contraste sonoro a las obras” (Santos, 2018).

A continuación se presencia de manera gráfica el motivo melódico de la parte B.



Figura 38. Parte B o puente en el motivo principal de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo planteado, la mayoría de notas ejecutadas también pertenecen a la escala pentatónica de Sol menor, pero la nota Mi bemol hace que el uso de dicha escala sea incorrecto, por lo tanto la modulación a la tonalidad mayor es primordial.

Las notas del modo mayor que se ejecutan en el ejemplo anterior (fig. 38) son: Mi bemol, Sol, Si bemol y Do. A continuación se revisa el desarrollo motivico en la obra.

6.2.1.3 Desarrollo motivico

Esta sección se enfoca en encontrar y explicar los recursos melódicos usados en la composición de la obra. Como se menciona en la definición de *Wañukta*, la obra representa la alegría y el festejo, tradición cultural de las comunidades indígenas de la provincia de Imbabura. La característica principal del desarrollo motivico parte de la repetición de melodías, dichas melodías las ejecutan más de un instrumento a la vez, a este fenómeno se le conoce como: ejecución de melodías a unísono.

6.2.1.3.1 Melodías a unísono

“Unísono es un intervalo musical que tiene una relación de 1:1 de distancia, no mantiene ni un semitono de distancia, es decir son las mismas notas. Las notas unísonas tienen la misma altura, pero provienen de distintos instrumentos musicales” (Bennett, 1990).

En *Wañukta*, se observa el uso de este recurso musical en el motivo melódico principal.

Figura 39. Ejemplo de ejecución de melodías a unísono en *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo anterior se observa el motivo principal de la obra ejecutado por la guitarra eléctrica y el acordeón, el intervalo de las melodías ejecutadas es 1:1, es decir su ejecución es unísona.

Durante el análisis se presencia otra característica primordial de la obra, dicha característica es la ejecución de melodías a octavas.

6.2.1.3.2 Melodías a octavas

“Melodías a octavas es mantener el salto interválico de 1:8 entre las voces melódicas. En la ejecución a octavas siempre habrá una voz grave y una voz aguda” (Bennett, 1990).

En *Wañukta* se presencia este recurso en el fragmento melódico para cambios de sección de la obra, presentado a continuación en un ejemplo gráfico:

Figura 40. Ejemplo de ejecución de melodías a octavas en *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo anterior (fig. 40), se observa que las melodías mantienen la misma rítmica y las mismas notas. La altura de ambas melodías es distinta. Con la definición planteada anteriormente se determina que estas melodías mantienen un intervalo de 1:8 en donde la melodía del primer sistema es la voz grave y la melodía del segundo sistema es la voz aguda.

Esta obra al tener recursos musicales provenientes del *churay*, también usa el recurso repetición de frases, expuestas a continuación.

6.2.1.3.3 Repetición de frases

Como se menciona en el análisis de *Líchigo*, la repetición de frases es un recurso muy usado en la música indígena del Ecuador. La obra *Wañukta* tiene elementos del *churay* en su melodía, por esa razón cumple con este concepto. A continuación se presencia un ejemplo gráfico de repetición de frases en la obra.



Figura 41. Ejemplo de repetición de frases melódicas en *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Para el análisis del ejemplo anterior se toma nuevamente el motivo melódico principal de la obra. En el ejemplo se observa las líneas melódicas divididas por un cuadro rojo y un cuadro azul.

La melodía del círculo rojo representa la frase original mientras que la melodía del círculo azul representa la repetición de la frase original. En los dos fragmentos se ejecutan las mismas notas y con la misma rítmica, o sea es exactamente la misma melodía ejecutada dos veces.

Otro rasgo característico del *churay* que se usa en la obra es la pregunta y respuesta melódica, explicada a continuación.

6.2.1.3.4 Pregunta y respuesta

Este recurso es usado para la interacción de las melodías, simulando una conversación entre ellas. En *Wañukta* se presencia este recurso musical en la segunda parte del motivo principal de la obra. A continuación un ejemplo gráfico del uso de este recurso.



Figura 42. Ejemplo de pregunta y respuesta en la segunda parte del motivo principal de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo se observa un fragmento de la melodía encerrado en un cuadro rojo. Este fragmento se interpreta como motivo original o pregunta, mientras que el fragmento melódico encerrado en el cuadro azul corresponde a la respuesta al motivo original.

El uso de este recurso también se presencia en la ejecución completa del motivo melódico principal.

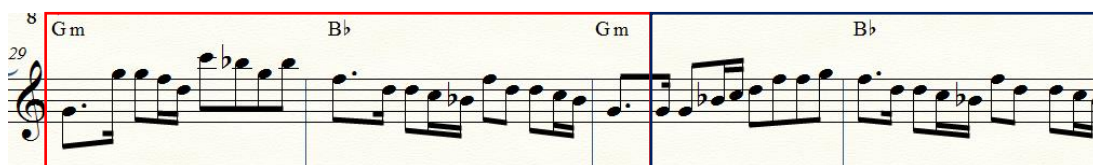


Figura 43. Ejemplo de pregunta y respuesta en motivo principal de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

El análisis se presenta de la misma manera que el ejemplo anterior. El cuadro rojo representa el motivo original o pregunta y el cuadro azul representa la respuesta al motivo original.

Con estos rasgos melódicos identificados en los análisis, se determina que *Wañukta* usa recursos melódicos del *churay*. En la obra, también se presenta un motivo melódico para realizar cambios de sección, explicado a continuación.

6.2.1.3.5 Motivo melódico para cambios de sección

Una característica que comparten los dos temas analizados es usar un nuevo motivo melódico para cambiar de una sección a otra. A continuación se presenta el motivo usado en esta obra.

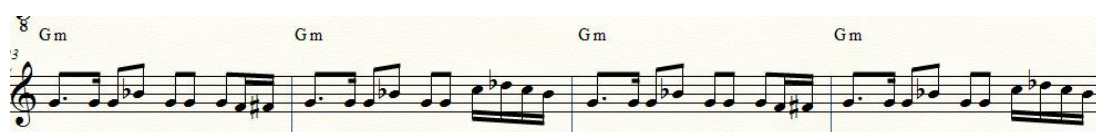


Figura 44. Motivo melódico para cambios de sección en *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

El ejemplo anterior tiene una duración de cuatro compases dentro de la obra, este nuevo motivo melódico también está compuesto en base a la escala pentatónica de Sol menor. Esta melodía se distingue del motivo principal de la obra porque tiene una curva melódica es horizontal.

Dentro de este motivo se encuentra un recurso musical importante para este análisis, se titula nota de paso.

6.2.1.3.6 Nota de paso

Espel (2009) señala que una nota de paso es añadir una o más notas entre dos notas reales de la melodía planteada, su objetivo principal es evitar los saltos interválicos grandes y dar movilidad, variedad rítmica y melódica a la frase musical.

“Las notas de paso suelen ejecutarse en tiempos débiles del compás para que no afecten la sonoridad de los acordes” (Espel, 2009).

En *Wañukta* se presencia el uso de notas de paso en el motivo melódico para cambios de sección, a continuación se presencia una ejemplificación gráfica de este concepto.

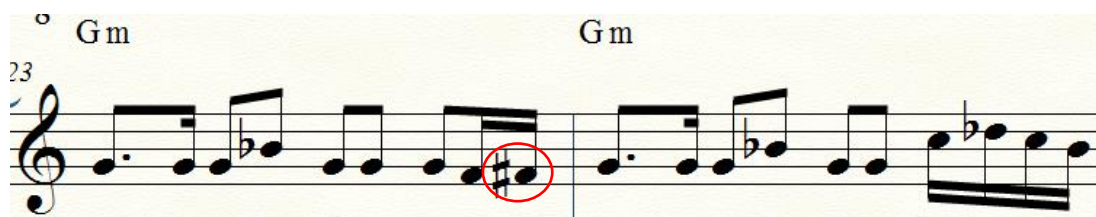


Figura 45. Ejemplo de nota de paso en motivo melódico para cambios de sección de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Como se menciona anteriormente, la melodía del ejemplo planteado está compuesto dentro de la escala pentatónica de Sol menor, con la excepción de la nota Fa sostenido, encerrada en un círculo rojo. La nota Fa sostenido cumple con las características de una nota de paso, ya que se encuentra en medio de la séptima menor y la tónica del acorde. También la nota de paso está ejecutada en el tiempo más débil del compás, esto hace que no afecte a la sonoridad del acorde.

En el análisis de los recursos melódicos de esta obra se toma en cuenta los movimientos melódicos de las frases, expuestos a continuación,

6.2.1.4 Direccionalidad melódica

En el análisis de *Líchigo* se encuentran las definiciones y tablas necesarias para entender esta sección del análisis. A continuación se procede a analizar los tipos de direccionalidad de las melodías de *Wañukta*.

6.2.1.4.1 Tipos de direccionalidad melódica

Retomando la tabla 3, los tipos de direccionalidad melódica son: ascendente, descendente, alternada, horizontal y libre.

Este análisis se enfoca en marcar y explicar la curva melódica del motivo principal de la obra, a continuación la representación gráfica.

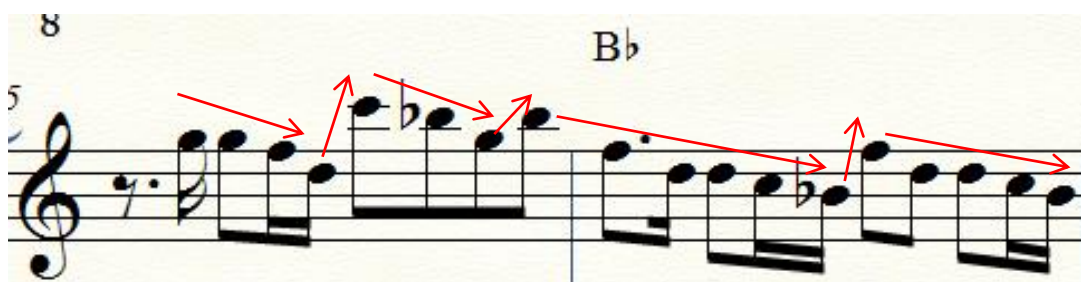


Figura 46. Análisis de direccionalidad melódica en motivo principal de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Con las definiciones obtenidas de la tabla 3, se determina que el motivo melódico principal de *Wañukta* mantiene una direccionalidad melódica de tipo alternada, ya que el movimiento predominante va hacia arriba y hacia abajo.

A continuación, se determina la direccionalidad melódica del motivo melódico ejecutado en los cambios de sección de la obra.



Figura 47. Análisis de direccionalidad melódica en motivo melódico para cambios de sección de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Observando la curva melódica del ejemplo anterior, se determina que el motivo melódico para cambios de sección de *Wañukta* tiene una direccionalidad melódica de tipo horizontal y alternada, porque en la melodía predomina la repetición de notas y contiene ciertos movimientos hacia arriba y hacia abajo.

Con los análisis de los fragmentos melódicos más importantes de la obra se determina que, el tipo de direccionalidad melódica que se maneja en *Wañukta* es: descendente, horizontal y alternado. El siguiente punto es el análisis lineal de los intervalos ejecutados en el motivo principal de la obra.

6.2.1.5 Análisis interválico

Esta sección se enfoca en analizar los saltos de las notas del motivo principal de la obra a través de un análisis lineal. La definición y tipos de intervalos se explican detalladamente en el análisis de *Líchigo*, sin embargo, los tipos de intervalos pueden ser justos, mayores, menores, aumentados y disminuidos.

Para este análisis se ha dividido el motivo principal de la obra en dos fragmentos gráficos, con el fin de una mejor visualización.

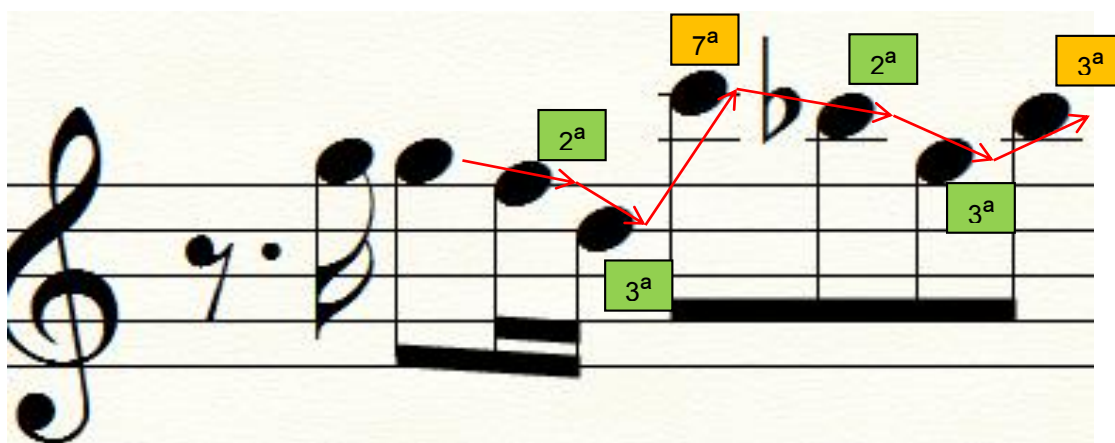


Figura 48. Análisis interválico lineal del motivo melódico principal de *Wañukta*, parte 1. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el fragmento melódico planteado anteriormente el movimiento de los intervalos ocurre de manera ascendente y descendente, los movimientos ascendentes se representan con los cuadros amarillos, y los movimientos descendentes se representan con los cuadros verdes.

Con las definiciones de la tabla 4 se procede a nombrar los distintos tipos de intervalos presentes en el ejemplo planteado (fig. 48).

El primer movimiento ocurre entre la segunda y tercera nota del compás, este movimiento es un intervalo de segunda mayor descendente. El segundo movimiento pertenece a una tercera menor descendente, por lo tanto, se cataloga como un intervalo menor. El tercer movimiento es una séptima menor ascendente, este intervalo pertenece a intervalos menores. El cuarto movimiento

pertenece a una segunda mayor descendente desde la nota Do hasta Si bemol, por lo tanto se cataloga como intervalo mayor. El quinto movimiento va desde la nota Si bemol hasta la nota Sol, este intervalo es una tercera menor descendente, por lo tanto es catalogado como intervalo menor. El sexto movimiento es una tercera menor ascendente desde Si bemol hasta Sol, por lo tanto se cataloga como intervalo menor. En el fragmento melódico analizado se presencia movimientos ascendentes y descendentes con intervalos mayores y menores.

A continuación se presencia el análisis de la segunda parte del motivo melódico principal de la obra.

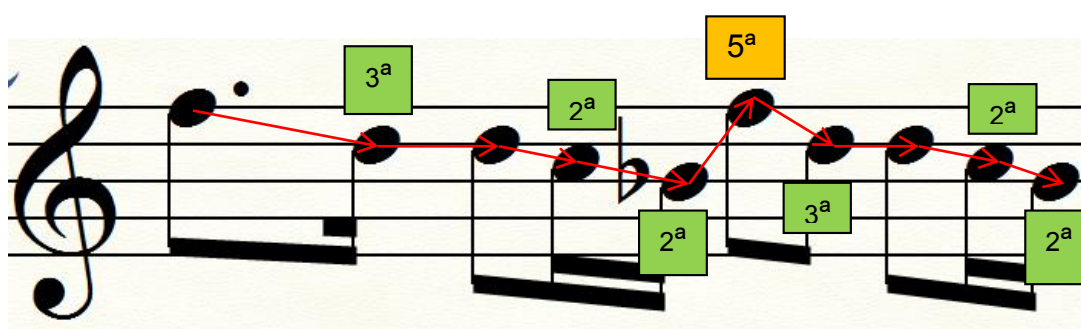


Figura 49. Análisis interválico lineal del motivo melódico principal de *Wañukta*, parte 2. Recuperado de (Castelo, 2019)

Este fragmento tiene la mayoría de sus intervalos descendentes. El primer movimiento es una tercera menor descendente entre las notas Fa y Re, por lo tanto se cataloga como un intervalo menor. El segundo y tercer movimiento se desplaza descendentemente un tono, este es un movimiento de segunda mayor descendente, por lo tanto son intervalos mayores. El cuarto movimiento cumple con una quinta ascendente entre Si bemol y Fa, por lo tanto se cataloga a este intervalo como justo. El quinto movimiento nuevamente es una tercera menor descendente desde Fa a Re, este es un intervalo menor. El sexto y séptimo movimiento son segundas mayores descendentes desde la nota Re y Do y posteriormente entre Do y Si bemol, estos son intervalos mayores.

Se determina que en el segundo fragmento del motivo principal de la obra existen intervallos descendentes que son mayores y menores, y un intervalo ascendente justo.

Otro punto importante en este análisis es la relación entre los intervallos del motivo principal de la obra y los acordes planteados.

6.2.1.5.1 Intervallos en relación a los acordes

Como se ha venido mencionando, esta obra está dentro de la tonalidad de Sol menor, por lo que los acordes y su calidad son afines a dicha tonalidad. Para este análisis, nuevamente se toma el motivo melódico principal de la obra, a continuación el respectivo análisis.

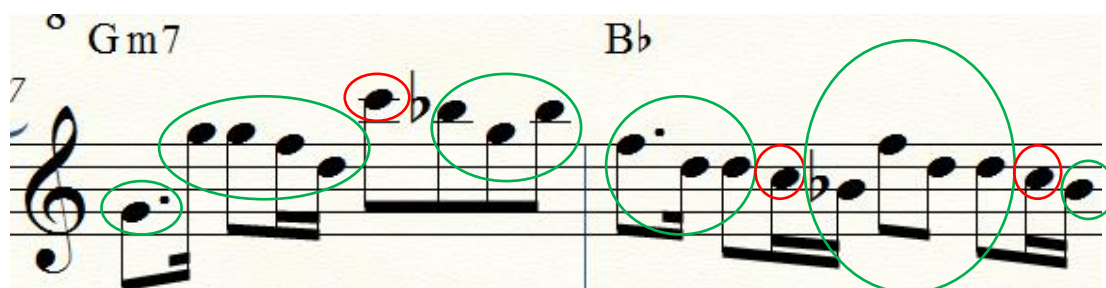


Figura 50. Análisis interválico de motivo principal en relación a los acordes de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo anterior, se ha marcado con círculos verdes a las notas que pertenecen a los acordes planteados, también se ha marcado con círculos rojos a las notas que no pertenecen a los acordes planteados.

En el primer compás, las cinco primeras notas pertenecen al acorde de Sol menor séptima, estas notas son: Sol, que es la tónica del acorde, Fa, que es la séptima menor del acorde y Re que es la quinta justa del acorde. La sexta nota de este compás es Do, esta nota no pertenece al acorde propuesto, pero forma parte de la escala pentatónica de Sol menor que es la escala en la que se basa la composición. Posteriormente están las notas: Sol y Si bemol, estas notas corresponden a la tónica y a la tercera menor del acorde.

En el segundo compás, el acorde cambia a Si bemol mayor. Las notas de este compás que pertenecen al acorde son: Fa, Re y Si bemol, que corresponden a la quinta justa, a la tercera mayor y a la tónica del acorde, nuevamente aparece la nota Do que no pertenece al acorde propuesto pero forma parte de la escala pentatónica.

En el tercer compás las notas que pertenecen al acorde son: Sol, Si bemol y Fa, que corresponden a la tónica, tercera menor y quinta justa del acorde de Sol menor séptima. En este compás nuevamente aparece la nota Do, que su función se ha explicado anteriormente.

En el cuarto y último compás de este análisis, las notas que pertenecen al acorde son: Fa, Re y Si bemol, que corresponden a la quinta justa, tercera mayor y tónica del acorde propuesto. En este caso se presencian dos notas que no pertenecen al acorde y son: Do y Sol, estas notas se usan en dicho compás porque son diatónicas a la escala pentatónica menor.

A continuación se realiza un análisis descriptivo en el cual se demuestra la fusión musical presente en las melodías de la obra.

6.2.1.6 Contraste con el género y la composición

Como se menciona anteriormente, esta sección es encargada de responder a la pregunta ¿cómo la melodía hace que se aprecien los dos géneros fusionados?

En *Wañukta*, las melodías ejecutadas por los instrumentos utilizan recursos musicales del *churay*, mientras que el bajo y la batería utilizan recursos rítmicos del *soukous*. La fusión de estos dos géneros musicales se presencia en motivo melódico utilizado para cambios de sección, presentado en un ejemplo gráfico a continuación.



Figura 51. Ejemplo melódico de fusión musical entre *churay* y *soukous* en *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

El ejemplo anterior (fig. 51), representa la fusión musical ya que las notas ejecutadas pertenecen a la escala pentatónica Sol menor, escala tradicional de la música *churay*. También se presencia el *soukous* en la subdivisión rítmica de la melodía, el fragmento usa corcheas, corcheas con punto y semicorcheas, siendo éstas muy comunes en obras del género antes mencionado.

En conclusión, la fusión musical se representa en la melodía ejemplificada por el uso de la escala tradicional del *churay* y la rítmica del *soukous*, a continuación se encuentra un análisis de las líneas de bajo de esta obra.

6.2.2 Análisis de líneas de bajo

Este análisis se da porque el bajo eléctrico actúa como el mejor referente armónico del resto de instrumentos de la sección rítmica de la obra.

Este análisis pretende descomponer las líneas de bajo en su forma básica para encontrar los rasgos característicos de la fusión musical. El análisis se enfoca en algunos puntos importantes: función armónica del instrumento en la obra, conceptos armónicos relevantes y claves rítmicas.

Wañukta es una obra de música popular, por ende el bajo eléctrico tiene como prioridad hacer la función de acompañamiento. A continuación se presencia el primer análisis que corresponde a la función armónica del instrumento dentro de la obra.

6.2.2.1 Función armónica en la obra

En esta sección se analizan dos puntos principales: relación de las líneas de bajo con la métrica de la obra y relación con la armonía propuesta. Para los dos puntos principales del análisis se han extraído las cuatro líneas de bajo principales de la obra que pertenecen a: introducción, interludio instrumental para cambios de sección, puente de la introducción y verso.

Este análisis se inicia de la relación de las líneas de bajo con la métrica de la obra presentada a continuación.

6.2.2.1.1 Relación con la métrica

Este análisis se enfoca en determinar en qué tiempo del compás se ejecutan las notas importantes de las líneas de bajo.

“En obras con compases de 4/4 existen cuatro tiempos: fuerte, débil, menos fuerte, menos débil. El bajo debería tocar la tónica de cada acorde en el tiempo uno o el tiempo tres” (Proaño, 2019).

A continuación se presencia el análisis de métrica de la primera línea de bajo, perteneciente a la introducción e interludios de *Wañukta*.

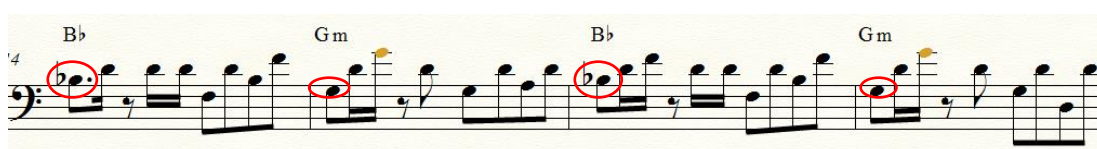


Figura 52. Análisis de líneas de bajo en relación a la métrica en introducción de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo anterior se presencian las primeras notas de cada compás encerradas en círculos rojos. Dichas notas representan a las tónicas de cada acorde ejecutadas en el tiempo uno, es decir el tiempo más fuerte del compás.

La segunda línea de bajo de este análisis se presencia en el motivo melódico para cambios de sección de la obra, a continuación una representación gráfica de esta línea.



Figura 53. Análisis de líneas de bajo en relación a la métrica en motivo para cambios de sección de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el primer compás del ejemplo anterior se observa que la tónica del acorde Sol menor se ejecuta en el tiempo uno, es decir el tiempo más fuerte del compás. En

los siguientes compases del ejemplo se presencia un recurso musical común en música popular llamado anticipación.

“La anticipación se da en la división de dos compases, donde una nota del compás siguiente es ejecutada en el tiempo más débil del compás anterior” (Riera, 1999).

En la segunda línea de bajo de *Wañukta*, se presencia este fenómeno. En el ejemplo gráfico anterior (fig. 53), se observa que la última nota del primer compás pertenece a la tónica del acorde del siguiente compás, además esta nota se ejecuta en el tiempo más débil del compás.

A continuación se presencia el análisis de la tercera línea de bajo de *Wañukta*, esta línea se ejecuta en el puente o parte B de la introducción de la obra.



Figura 54. Análisis de líneas de bajo en relación a la métrica en parte B de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo planteado se observa que todas las tónicas (notas encerradas en círculos rojos) de los acordes propuestos se ejecutan en el primer tiempo, es decir en el tiempo más fuerte de los compases.

A continuación se encuentra el análisis de la última línea de bajo de la obra, esta línea está ejecutada en los versos de la obra.



Figura 55. Análisis de líneas de bajo en relación a la métrica en versos de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo planteado (fig. 55), se presencia nuevamente la anticipación musical.

En esta línea de bajo se presencia nuevamente el fenómeno de la anticipación. En el segundo compás, la tónica del acorde Mi bemol mayor se encuentra ejecutada en el tiempo más débil del primer compás. De la misma manera la tónica perteneciente al acorde Sol menor del tercer compás está anticipada. En el segundo compás se presencia una anticipación dentro del compás.

“En un compás de 4/4 hay 4 tiempos, si una nota es anticipada en el tiempo débil de uno de esos tiempos se da la anticipación dentro del compás” (Riera, 1999).

A continuación se presencia la anticipación dentro del compás en el segundo compás de la línea de bajo de los versos de *Wañukta*.

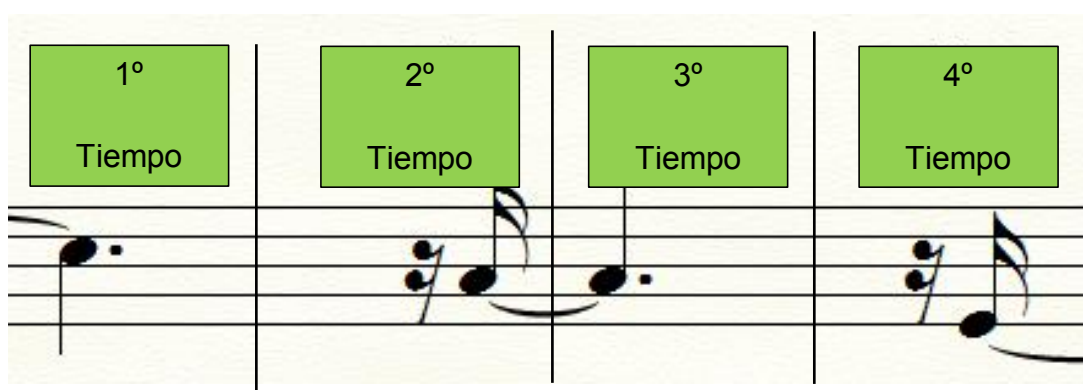


Figura 56. Ejemplo de anticipación dentro del compás en línea de bajo de versos de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo planteado se presencia la anticipación dentro del compás, ya que en el tiempo dos del compás, se ejecuta la tónica perteneciente al acorde del tiempo tres del mismo compás.

Con los conceptos y ejemplos vistos en esta sección se determina que las líneas de bajo de la obra están ejecutadas en los tiempos fuertes del compás y también se usa la anticipación musical.

Además, es importante entender la ejecución de cada nota de la línea de bajo de *Wañukta* y su relación con la armonía propuesta. A continuación el análisis interválico en relación con la armonía de la obra.

6.2.2.1.2 Relación interválica con la armonía

Esta sección se enfoca en responder a la pregunta ¿de qué manera se presencia la armonía en las líneas de bajo? El análisis se lleva a cabo a través de un análisis interválico entre las notas y la armonía propuesta. Para esta sección nuevamente se analizan las cuatro líneas de bajo relevantes de la obra.

A continuación se presencia el primer análisis de la línea de bajo perteneciente en la introducción e interludios de *Wañukta*.

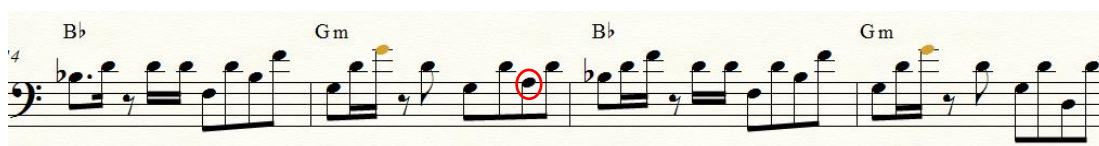


Figura 57. Análisis de líneas de bajo en relación a la armonía en introducción e interludios de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo planteado, el bajo ejecuta notas de los acordes propuestos. La ejecución de esta línea tiene una tesitura aguda, ya que cumple con las características del género *soukous*.

“En el *soukous*, el bajo hace melodías en sus líneas, eso quiere decir que usa una subdivisión rítmica en corcheas y semicorcheas y comúnmente las líneas se tocan desde la segunda octava del instrumento” (Alvear M., 2018).

En el primer y tercer compás del ejemplo, las notas ejecutadas son: Si bemol (tónica), Re (tercera mayor) y Fa (quinta justa) del acorde Si bemol mayor.

En el segundo compás las notas ejecutadas con: Sol (tónica), Re (quinta justa) y La (segunda mayor) del acorde Sol menor. La segunda mayor (La), no pertenece al acorde de Sol menor, pero se interpreta como una aproximación diatónica.

En el cuarto y último compás del ejemplo (fig. 57), las notas ejecutadas son Sol (tónica) y Re (quinta justa) de Sol menor.

A continuación se presencia el análisis de la segunda línea de bajo, perteneciente en el motivo melódico para cambios de sección.

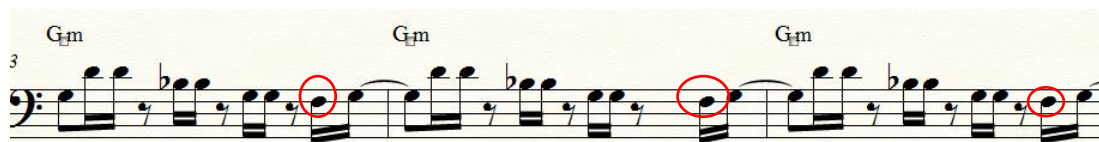


Figura 58. Análisis de líneas de bajo en relación a la armonía en motivo melódico para cambios de sección en *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En todos los compases del ejemplo planteado se ejecutan las notas Sol (tónica), Si bemol (tercera menor) y Fa (séptima menor) del acorde Sol menor. La nota Fa se encuentra encerrada en círculos rojos, esta no pertenece al acorde de Sol menor, pero es interpretada como aproximación diatónica.

A continuación se presenta el análisis de la tercera línea de bajo relevante en la obra, esta línea pertenece al puente o parte B del motivo principal.

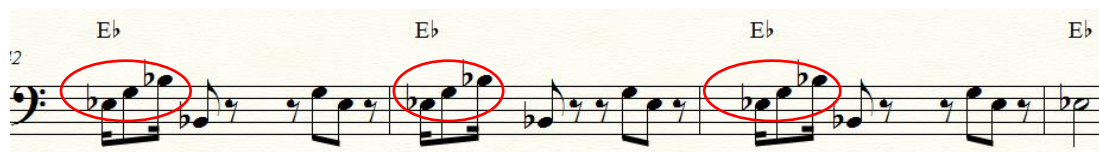


Figura 59. Análisis de líneas de bajo en relación a la armonía en parte B del motivo principal de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En todos los compases de esta línea se ejecutan las notas Mi bemol (tónica), Sol (tercera mayor) y Si bemol (quinta justa) del acorde Mi bemol mayor. En el ejemplo se observa tres notas encerradas en círculos rojos. Estas notas por su orden de ejecución cumplen con la función de arpeggio de Mi bemol.

A continuación se presenta el análisis de la cuarta y última línea de bajo, perteneciente a los versos de la obra.



Figura 60. Análisis de líneas de bajo en relación a la armonía en versos de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo planteado se ejecutan las tónicas de los tres acordes propuestos: Mi bemol, Do menor y Sol menor.

Con los resultados del análisis se determina que las líneas de bajo en *Wañukta* ejecutan notas del acorde, aproximaciones diatónicas y arpeggios. A continuación se presentan los conceptos armónicos más importantes usados en la composición de la obra.

6.2.2.2 Conceptos armónicos

Esta sección se enfoca en tres puntos importantes: acordes, intervalos y calidad de los grados armónicos y progresiones armónicas.

6.2.2.2.1 Acorde

Como se menciona en el análisis de *Líchigo*, el bajo por su sonoridad ejecuta la nota más grave que es la tónica del acorde ejecutado. En el siguiente ejemplo se ejemplifica de manera gráfica la construcción de acordes en *Wañukta* y la función de cada una de sus notas. El ejemplo mostrado a continuación pertenece a los acordes ejecutados en el motivo melódico principal de la obra.

The image shows a musical score snippet for two measures. The first measure is in the key of Bb (Si bemol mayor) and the second measure is in the key of Gm (Sol menor). The score is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Four colored boxes represent the vocal parts: Soprano (green), Alto (yellow), Tenor (green), and Bajo (red). Arrows indicate the distribution of notes from the chords to these parts. In the Bb chord, the Soprano, Alto, and Tenor parts are grouped together, while the Bajo part is in the bass clef. In the Gm chord, the Soprano, Alto, and Tenor parts are grouped together, and the Bajo part is in the bass clef.

Figura 61. Ejemplo de voces de acordes en motivo principal de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo planteado se observa la distribución de voces en los acordes Si bemol mayor y Sol menor. En el pentagrama de la clave de Sol, están juntas las voces soprano, alto y tenor. En el clave de Fa, se observan las voces bajo, que pertenecen a la tónica de los acordes encerrados en círculos rojos. Con esto se determina que la voz más grave de las cuatro propuestas en el ejemplo anterior, da el nombre al acorde. Por ende en *Wañukta*, las líneas de bajo otorgan el nombre a los acordes.

A continuación se presenta un breve análisis de las progresiones armónicas más importantes de esta obra.

6.2.2.2.2 Progresiones armónicas

Esta sección se enfoca en la relación progresiva de los acordes y la tonalidad de la obra. Para este análisis es importante retomar las definiciones dadas en la tabla 5 que trata sobre los tipos de intervalos, calidad y grados armónicos. Dichos intervalos pueden ser mayores, menores y disminuido partiendo de una escala o modo mayor.

Wañukta se compone de varias progresiones armónicas. La mayoría de estos acordes son de triadas o acordes por terceras. El primer análisis se hace de la progresión armónica que aparece en el motivo melódico principal de la obra.

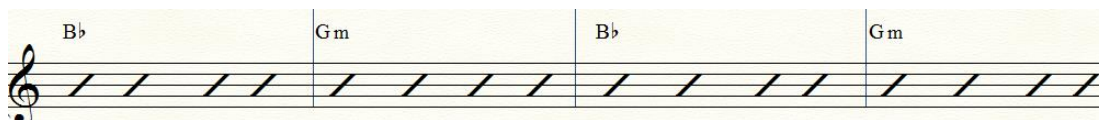


Figura 62. Análisis de progresión armónica del motivo melódico principal de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Teniendo en cuenta la tonalidad de la obra (Sol menor), se procede a nombrar a los acordes presentes en la progresión armónica planteada, según las definiciones de la tabla 5.

Sol menor – I grado

Si bemol mayor – III grado

Los dos acordes pertenecen a la tonalidad de Sol menor, de hecho ambos acordes comparten muchas notas en común. A continuación un ejemplo gráfico de la compatibilidad de dichos acordes.

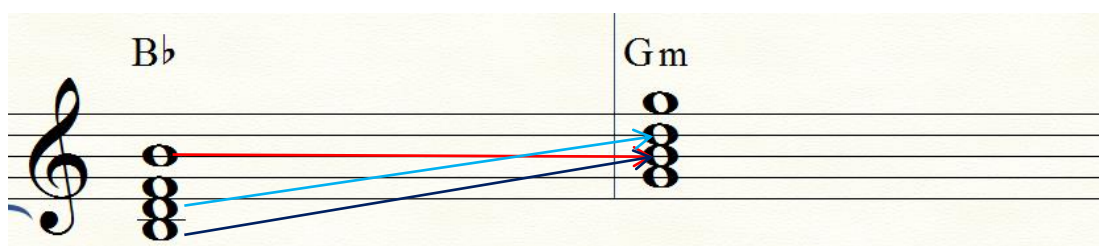


Figura 63. Compatibilidad de notas en acordes de progresión armónica del motivo principal de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo planteado se muestra que ambos acordes comparten las notas Si bemol y Re.

Un acorde es un conjunto de notas, en una progresión armónica, al pasar de un acorde a otro puede o no que estos compartan notas. Si los acordes

comparten una o más notas en común, la progresión será continua. Es decir, tendrá movimiento diatónico, y por ende sonará más estable. (Rothman, 2015).

Con las definiciones obtenidas se determina que el compositor de *Wañukta* hizo uso de dichos acordes por su movimiento diatónico. A continuación se presenta la progresión armónica perteneciente a los versos de la obra.

i) Eb Cm Gm Eb Cm Gm x4
Verso (toda la banda)

Figura 64. Progresión armónica en versos de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Como se menciona en el análisis de líneas de bajo y la métrica de la obra, estos acordes se ejecutan con anticipación. Con los conceptos de la tabla 5 se procede a enumerar a los acordes.

Sol menor – I grado

Do menor – IV grado

Mi bemol mayor – VI grado

El siguiente y último punto de este análisis de líneas de bajo es determinar la clave rítmica usada en la obra.

6.2.2.3 Clave rítmica

A través de la escucha activa y una entrevista al bajista de la agrupación se determina que esta obra usa la clave rítmica del *soukous*.

“La batería toca el ritmo característico del *soukous* que normalmente está en 4/4, la diferencia es que nosotros adaptamos ese patrón a un carácter rítmico de música nacional” (Alvear M., 2018).

El *soukous* tiene una clave rítmica en 3-2, interpretada por el carácter alegre y festivo que tiene este ritmo. Esta clave está explícita en canciones

populares del género como: *Sina Makosa* de la agrupación Les Wayinka. La estructura de esta clave se da por tres golpes que son respondidos por dos, creando un ambiente de pregunta y respuesta. La pregunta se establece en los primeros tres golpes y la respuesta en los dos siguientes. La clave también está presente en frases y modelos de acompañamiento en los instrumentos armónicos. (Torres, 2015).

En *Wañukta* se presenta la clave rítmica del *soukous* en la ejecución del motivo melódico principal de la obra, a continuación una representación gráfica de esta clave.

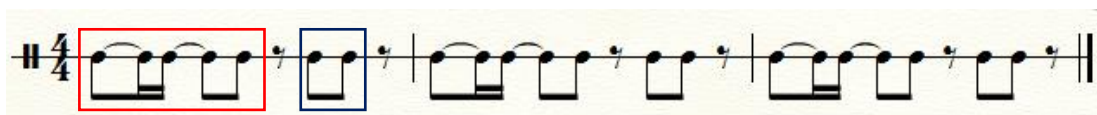


Figura 65. Clave rítmica del *soukous* en motivo melódico principal de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo planteado se observa un grupo de tres corcheas rítmicas encerradas en un cuadro rojo y un grupo de dos corcheas rítmicas encerradas en un cuadro azul. Con la definición planteada anteriormente acerca de la clave 3-2 se determina que *Wañukta* cumple con la estructura de la clave rítmica del *soukous*.

La ejecución de esta clave se ejecuta implícitamente en la línea de bajo del motivo melódico principal de la obra. A continuación se presenta un ejemplo gráfico.

Musical notation for Figure 66. The top staff is a bass line in 4/4 time with a key signature of one flat. It features four measures with chords Bb and Gm indicated above. The bottom staff shows the rhythmic pattern from Figure 65, which is implicitly followed by the bass line.

Figura 66. Clave rítmica de *soukous* en línea de bajo del motivo melódico principal de *Wañukta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo anterior se puede observar que las notas ejecutadas en el bajo eléctrico coinciden con las notas ejecutadas en la clave rítmica del *soukous*. Con los análisis revisados anteriormente se determina que la agrupación usa la clave rítmica del *soukous* en la sección rítmica: batería y bajo.

En conclusión, la obra analizada tiene varios recursos rítmicos y melódicos del *soukous* en las líneas de bajo. La clave rítmica 3 – 2 del *soukous* está presente en todas las secciones instrumentales.

Con este punto culmina el análisis del segundo tema de *Wañukta Tonic*, a continuación se presencia el capítulo más importante del proyecto, en donde se compone una nueva obra musical partiendo de los resultados obtenidos en los análisis de *Líchigo* y *Wañukta* de *Wañukta Tonic*.

7 Composición Musical

Este capítulo es el producto final de este proyecto. Aquí se aplican los resultados obtenidos de los análisis de las obras de Wañukta Tonic en una composición musical.

El título de la nueva obra es *Ñuka Mamallakta*. El título proviene de la lengua quechua, que es tradicional de las comunidades indígenas del Ecuador y de otros países de Sudamérica. El título traducido al español significa mi país.

Ñuka Mamallakta tiene un carácter de fusión musical entre los géneros *churay*, *reggae* y *soukous*. Se presencian los recursos musicales del *reggae* y *soukous* en la sección rítmica de la obra (batería y bajo). El género *churay* está presente en las melodías de la obra. La obra se escribió en partituras musicales para la visualización de los recursos musicales aplicados y para la presentación de esta obra en un concierto final.

La composición de la obra es de carácter instrumental, es decir no hay presencia de lírica. Se decidió crear una obra instrumental porque los análisis hechos previamente son de melodías instrumentales, las voces melódicas se reparten entre el saxofón alto y la guitarra eléctrica.

A continuación se presencia la aplicación de los recursos musicales obtenidos en los análisis, esta sección cuenta con cuatro puntos importantes: aplicación melódica, aplicación de conceptos armónicos, aplicación de líneas de bajo y aplicación de claves rítmicas.

7.1 Aplicación melódica

Esta sección se encarga de usar los recursos melódicos obtenidos en los análisis de *Líchigo* y *Wañukta*. Se da prioridad a escalas musicales, direccionalidad melódica y relación interválica entre la melodía y armonía. A continuación el análisis de las escalas musicales.

7.1.1 Escala pentatónica menor

La obra *Ñuka Mamallakta* incluye el género *churay* en sus melodías, por ende la escala usada es la escala pentatónica menor. En este caso se ha usado la

tonalidad de la obra *Wañukta*, por esa razón la nueva obra está compuesta bajo tonalidad de Sol menor y en sus melodías se usa la escala pentatónica de Sol menor.

A continuación un ejemplo gráfico de la introducción melódica de *Ñuka Mamallakta*.

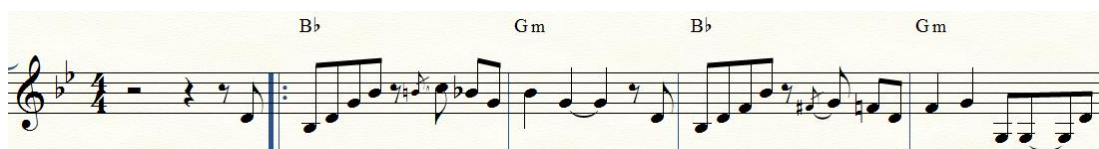


Figura 67. Introducción melódica de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo planteado se presencia el uso de la escala pentatónica de Sol menor en el motivo melódico. Esta y todas las melodías que componen la obra están basadas en la escala pentatónica, con excepción de un puente o parte B, revisado a continuación.

7.1.2 Escala o modo mayor

Como se explica en el análisis de *Wañukta*, en la música ecuatoriana es común que las obras tengan un puente o parte B en su composición, esta nueva parte modula a una tonalidad mayor.

En el caso de *Ñuka Mamallakta* se puede presenciar la modulación en la parte B del motivo principal de la obra. A continuación una representación gráfica.



Figura 68. Uso de escala o modo mayor en parte B del motivo principal de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo planteado se observa que la melodía está compuesta bajo la escala de Mi bemol mayor. Con el uso de este recurso de modulación, la obra toma un carácter sonoro muy característico del *churay*.

A continuación se aplican los resultados obtenidos en los análisis de desarrollo motivico de las obras *Líchigo* y *Wañukta*.

7.1.3 Desarrollo motivico

En esta sección se revisan los rasgos característicos melódicos usados en la composición de las obras analizadas. El primer punto de la aplicación es la yuxtaposición o contrapunto de melodías.

7.1.3.1 Yuxtaposición

En el motivo principal de *Líchigo*, se ejecutan melodías simultáneamente, esto se aplica en *Ñuka Mamallakta*. Se puede presenciar el uso de este recurso en el interludio para cambios de sección de la obra, presentado de manera gráfica a continuación.

The image shows a musical score for two staves in G minor (one flat). Both staves are marked with '18' at the beginning. The top staff has a blue box around a melodic phrase starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, an eighth note C5, a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The bottom staff has a red box around a similar melodic phrase starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, an eighth note C5, a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The key signature is G minor, indicated by one flat (Bb).

Figura 69. Yuxtaposición o contrapunto de melodías en interludio para cambios de sección de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Para comprender la yuxtaposición melódica es importante retomar las definiciones dadas en la tabla 2. Los tipos de contrapunto usados comúnmente en música son: imitación libre, técnica canónica y contrapunto libre.

En el ejemplo de *Ñuka Mamallakta* se usa la yuxtaposición o contrapunto de tipo imitación libre, ya que la melodía principal de esta sección (encerrada en el

cuadro rojo) se desarrolla en una sola voz, mientras que el motivo alterado (encerrado en el cuadro azul) lo ejecuta otra voz.

Esta obra al tener rasgos característicos del *churay* en sus melodías, hace uso de otro recurso llamado repetición de frases.

7.1.3.2 Repetición de frases

Este recurso melódico se presencia en las dos obras analizadas, como se menciona anteriormente el uso de este recurso es primordial en la composición de música *churay*. La repetición de frases en la obra *Ñuka Mamallakta* se presencia en el motivo melódico de la introducción, presentado a continuación a manera de ejemplo gráfico.



Figura 70. Ejemplo de repetición de frases en introducción de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

La melodía del ejemplo planteado se repite por varias ocasiones antes de cambiar a una nueva sección. La repetición en esta melodía está representada por los signos de repetición encerrados en los cuadros rojos.

“Un signo de repetición indica que una sección debe repetirse. Se usa dos signos; el signo de apertura indica desde dónde debe repetirse la sección. El signo de repetición indica hasta donde debe repetirse la sección” (Candé, 2002).

En el ejemplo (fig. 70) se observa el signo de apertura al lado izquierdo del pentagrama y el signo de repetición se encuentra al final del pentagrama.

Otro rasgo característico del *churay* aplicado en esta composición es la pregunta y respuesta en melodías, explicado a continuación.

7.1.3.3 Pregunta y respuesta

La pregunta y respuesta de melodías también es un recurso usado en las dos obras analizadas. En la obra *Ñuka Mamallakta*, se presencia el uso de este recurso en dos secciones de la obra, presentadas a continuación en ejemplos gráficos.

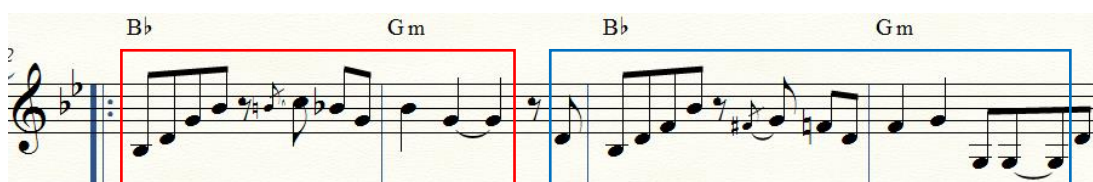


Figura 71. Ejemplo de pregunta y respuesta en introducción de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo planteado se presenta la pregunta o motivo original en los dos primeros compases del ejemplo, encerrados en el cuadro rojo. También se presencia la respuesta al motivo original en los dos siguientes compases encerrados en el cuadro azul. A continuación, otro ejemplo del uso de este recurso.



Figura 72. Ejemplo de pregunta y respuesta en interludio para cambios de sección de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el nuevo ejemplo planteado se presencia el motivo original o pregunta en el primer compás, este motivo se encuentra encerrado en el cuadro rojo. Se presenta la respuesta a dicho motivo original en el segundo compás del ejemplo encerrado en el cuadro azul.

En la obra *Ñuka Mamallakta* se usan dos motivos melódicos para realizar cambios de sección, a continuación se presenta de manera gráfica este motivo.

7.1.3.4 Motivos melódicos para cambios de sección

Los dos motivos se presentan en el interludio y en la sección antes del coro de la obra. A continuación se presenta el primer motivo a manera de gráfico.



Figura 73. Interludio melódico para cambios de sección en *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

El interludio del ejemplo planteado se usa para cambios de sección, se presencia la ejecución de este interludio más de una vez en la obra, la composición de este interludio se basa en la escala pentatónica de Sol menor. A continuación un pequeño motivo melódico usado para ir al coro de la obra, presentado a manera de gráfico.

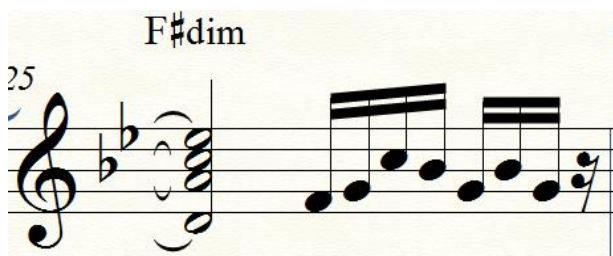


Figura 74. Motivo melódico para cambiar al coro de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Este nuevo motivo melódico tiene una curva similar a las melodías del interludio de la obra. Las notas ejecutadas pertenecen a la escala pentatónica de Sol menor. La variación se presencia principalmente en la subdivisión rítmica de las notas, ya que los anteriores motivos están subdivididos en corcheas y este motivo está subdividido en semicorcheas.

Otro punto importante de la composición es el uso de la anacrúsica, explicado a detalle en la siguiente sección.

7.1.3.5 Anacrúsica

Este recurso se ha tomado del análisis de *Líchigo*. En la obra *Ñuka Mamallakta* se usa este recurso en la introducción de la obra, a continuación se presenta un ejemplo gráfico.

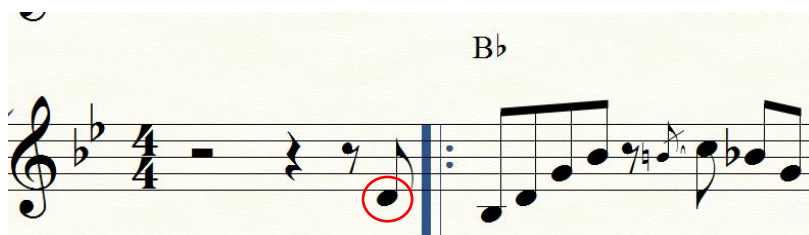


Figura 75. Ejemplo de anacrúsica en introducción de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo planteado se observa la nota Re encerrada en un círculo rojo. Esta nota pertenece al segundo compás del ejemplo, pero se ejecuta en el tiempo débil del primer compás, por esa razón se cataloga como anacrusa.

Otro recurso importante es la ejecución de melodías a unísono, presentadas en la siguiente sección.

7.1.3.6 Melodías a unísono

Como se explica previamente las melodías a unísono tienen una relación 1:1 entre sus intervalos, es decir son las mismas notas ejecutadas al mismo tiempo. En *Ñuka Mamallakta* se utiliza este recurso en el motivo principal de la obra.

En las obras analizadas el motivo principal se encuentra en la introducción, en esta nueva obra, el motivo principal se encuentra después del coro y al final de la obra. A continuación la representación gráfica de este motivo.

Figura 76. Melodías a unísono en motivo melódico principal de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo planteado se presencian dos sistemas pentagramados pertenecientes a la guitarra eléctrica y el saxofón alto de la obra. Las notas musicales que ejecutan ambos instrumentos son las mismas, o sea un intervalo musical 1:1.

En esta obra también se presencia el recurso de ejecución de melodías en intervalos de octavas, este recurso se obtuvo del análisis melódico de *Wañukta*. A continuación su respectiva explicación.

7.1.3.7 Melodías a octavas

Ejecutar melodías a octavas se refiere a tocar intervalos que mantienen un salto de 1:8 entre sus voces. En las melodías a octavas existe una voz grave y una voz aguda, a continuación se presencia el uso de este recurso en la obra *Ñuka Mamallakta*.

Figura 77. Ejecución de melodías a octavas en introducción de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Como se observa en el ejemplo planteado (fig. 77), la altura de las dos melodías es distinta, mientras su curva melódica y subdivisión rítmica es la misma.

Se determina que la voz grave es ejecutada por la guitarra eléctrica (melodía encerrada en el cuadro azul) y la voz aguda es ejecutada por el saxofón alto (melodía encerrada en el cuadro rojo).

Otro recurso melódico aplicado en esta composición es la nota de paso, explicada a continuación.

7.1.3.8 Nota de paso

Como se explica en el análisis de *Wañukta*, la nota de paso es añadir una nota entre dos notas reales de la melodía.

En *Ñuka Mamallakta* se presencia el uso de este recurso en el interludio propuesto después de la introducción de la obra, presentado de manera gráfica a continuación.



Figura 78. Ejemplo de nota de paso en interludio después de la introducción de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo anterior se observa la nota Fa sostenido encerrada en un círculo rojo, esta nota no pertenece al acorde Sol menor séptima. Por la ejecución de esta nota en un tiempo débil del compás y la distancia de medio tono con la tónica del acorde, se determina que es una nota de paso hacia la nota Sol.

En esta obra también se usa el recurso de resolución de melodías en un tiempo fuerte del compás, explicado a continuación.

7.1.3.9 Resolución melódica en relación a la métrica

Las melodías de *Ñuka Mamallakta* cumplen con el recurso de ser terminadas en el tiempo uno del compás, es decir el tiempo más fuerte. En la obra se presencia el uso de este recurso en la melodía del coro de la obra.



Figura 79. Ejemplo de resolución melódica en tiempo fuerte del compás en coro de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo planteado se observa la melodía ejecutada en el coro de la obra, en el último compás de la melodía podemos observar la nota Sol encerrada en un círculo rojo, esta nota es ejecutada en el tiempo uno, es decir el tiempo más fuerte del compás. Como se menciona en el análisis de *Líchigo*, terminar las melodías en tiempos fuertes del compás, provoca una sensación de resolución y estabilidad sonora a la obra.

En esta composición también se toma en cuenta la curva melódica y el tipo de direccionalidad que tienen las melodías.

7.1.4 Tipos de direccionalidad melódica

En esta sección se retoma las definiciones dadas en la tabla 3, los tipos de direccionalidad melódica son: ascendente, descendente, alternada, horizontal y libre. A continuación se presenta el análisis de direccionalidad melódica del motivo principal, introducción y coro de *Ñuka Mamallakta*, con el fin de determinar la aplicación del mismo tipo de direccionalidad obtenido en las obras analizadas.

El primer ejemplo gráfico se toma de la introducción de *Ñuka Mamallakta* y es presentado a continuación.



Figura 80. Análisis de direccionalidad melódica en introducción de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo planteado, la direccionalidad melódica se encuentra representada por flechas rojas. Mediante el movimiento de la curva melódica se determina que la introducción de *Ñuka Mamallakta* mantiene una direccionalidad melódica de tipo alternada, ya que la melodía va hacia arriba y hacia abajo. A continuación se analiza la curva melódica del motivo principal de la obra.

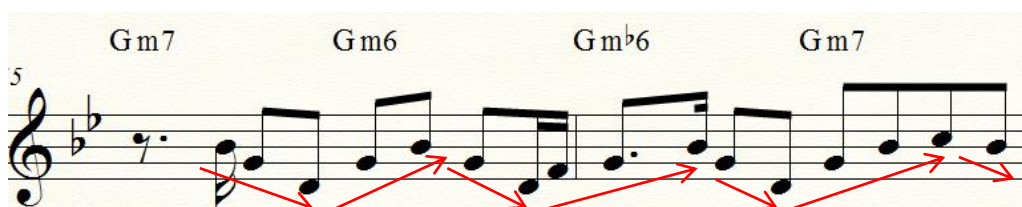


Figura 81. Análisis de direccionalidad melódica en motivo principal de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Según el movimiento de las flechas rojas del ejemplo planteado se determina que en el motivo principal de *Ñuka Mamallakta* tiene una direccionalidad melódica de tipo alternada, ya que el movimiento de la curva melódica predomina hacia arriba y hacia abajo.

A continuación se revisa la direccionalidad melódica del motivo propuesto en el coro de la obra.



Figura 82. Análisis de direccionalidad melódica en coro de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Con las definiciones dadas en la tabla 2 y la curva melódica del ejemplo planteado (fig. 82), se determina que la melodía ejecutada en el coro de *Ñuka Mamallakta* mantiene una direccionalidad melódica de tipo horizontal y alternada. Horizontal porque se presencia la repetición de notas en el primer y tercer compás del ejemplo. Alternada porque tiene movimiento que va hacia arriba y hacia abajo.

Con la direccionalidad melódica establecida, el siguiente punto es revisar la relación interválica de las notas ejecutadas en las melodías.

7.1.5 Aplicación interválica

Como se menciona en el análisis de *Líchigo*, “El intervalo es la distinta frecuencia existente entre una nota y otra, produciendo diferentes alturas” (Espel, 2009).

Retomando las definiciones de la tabla 4, los tipos de intervalos son: justos, mayores, menores, aumentados y disminuidos.

A continuación se presencia un análisis interválico lineal del motivo principal y la melodía de la introducción de *Ñuka Mamallakta*.

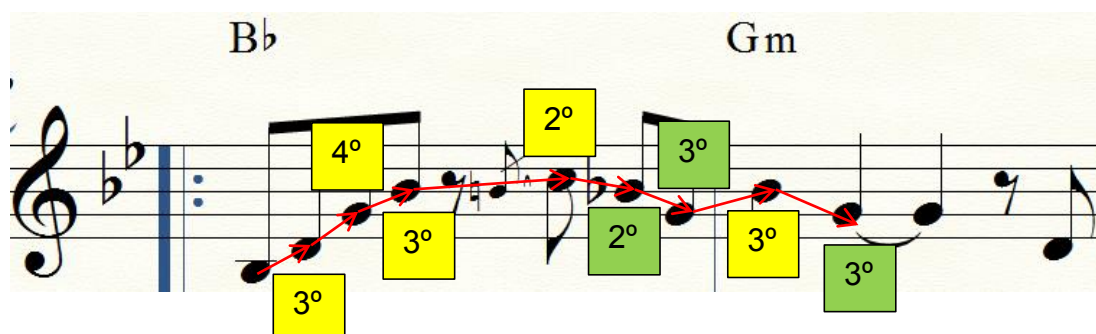


Figura 83. Análisis interválico lineal en introducción de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Los cuadros amarillos representan los intervalos ascendentes y los cuadros verdes representan los intervalos descendentes del ejemplo planteado.

El primer movimiento es de una tercera mayor ascendente, por lo tanto se cataloga como un intervalo mayor. El segundo movimiento va desde Re hasta Sol, dicho movimiento es una cuarta justa, por ende el intervalo es justo. El tercer

movimiento es una tercera menor ascendente, esto quiere decir que el intervalo es menor. El cuarto movimiento va desde Si bemol hasta Do, el movimiento es de una segunda mayor ascendente, por ende se cataloga como intervalo mayor. El quinto movimiento es una segunda mayor descendente, por ende el intervalo es mayor. El sexto movimiento es una tercera menor descendente, que pertenece a un intervalo menor, el séptimo movimiento va desde la nota Sol hasta Si bemol, por ende es una tercera menor ascendente, es decir un intervalo menor. El octavo y último movimiento regresa desde Si bemol hasta Sol, cumpliendo con un movimiento de tercera menor y su intervalo es menor.

Se determina que en la melodía de la introducción de *Ñuka Mamallakta* se ejecutan intervalos lineales ascendentes: justos, mayores y menores. Y intervalos lineales descendentes: mayores y menores.

A continuación se realiza el análisis interválico lineal del motivo melódico principal de la obra.

Figura 84. Análisis interválico lineal de motivo melódico principal de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo anterior se observan ocho movimientos ascendentes y siete movimientos descendentes.

El primer movimiento es una tercera menor descendente, por lo tanto el intervalo es menor. El segundo movimiento es una cuarta descendente, por lo tanto el intervalo es justo. El tercer movimiento es una cuarta ascendente y su intervalo es justo. El cuarto movimiento es una tercera menor ascendente, por lo tanto el intervalo es menor. El quinto movimiento va desde Si bemol hasta Sol, el movimiento es una tercera menor descendente y su intervalo es menor. El sexto

movimiento es una cuarta descendiente desde Sol a Re, el intervalo es justo. El séptimo movimiento es una tercera menor ascendente, por lo tanto el intervalo es menor. El octavo movimiento es una segunda mayor ascendente, por lo tanto el intervalo es mayor. El noveno movimiento va desde la nota Sol hasta Si bemol, el movimiento es de tercera menor ascendente, por lo tanto el intervalo es menor. El décimo movimiento regresa desde Si bemol hasta Sol, por lo tanto el intervalo es menor. El onceavo movimiento es una cuarta descendiente, por lo tanto el intervalo es justo. El doceavo movimiento va desde Re hasta Sol, por ende su intervalo es justo. El treceavo movimiento es una tercera menor ascendente y su intervalo es menor. El catorceavo movimiento va desde Si bemol hasta Do, el movimiento es de segunda mayor y por ende el intervalo es mayor. El quinceavo y último movimiento regresa desde Do hasta Si bemol, por ende es una segunda mayor descendiente y el intervalo es mayor.

Con el análisis planteado anteriormente se determina que en el motivo melódico principal de *Ñuka Mamallakta* se ejecutan intervalos ascendentes y descendentes: justos, mayores y menores.

Además en la obra se revisa la relación entre las notas ejecutadas en la melodía con los acordes planteados.

7.1.5.1 Intervalos en relación a los acordes

Como se menciona anteriormente la tonalidad de esta obra es Sol menor. En este análisis se toman como ejemplos gráficos la melodía ejecutada en la introducción de la obra y el motivo melódico principal de la obra. A continuación el primer análisis.



Figura 85. Análisis interválico en relación a los acordes de la introducción de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

El primer punto es reconocer las notas que pertenecen a los acordes planteados, estos acordes se encuentran marcados con círculos rojos en el ejemplo anterior.

En el primer compás las notas que pertenecen al acorde de Si bemol mayor son: Si bemol (tónica) y Re (tercera mayor). Las notas de este compás que no están encerradas en los círculos rojos son notas que no pertenecen al acorde planteado, estas notas son: Sol y Do. Dichas notas están a un tono de distancia de la tónica y quinta justa del acorde, por esa razón estas notas son interpretadas como aproximaciones diatónicas.

En el segundo compás del ejemplo todas las notas ejecutadas pertenecen al acorde de Sol menor, estas notas son: Si bemol (tercera menor), Sol (tónica) y Re (quinta justa).

A continuación se presenta el análisis de un fragmento del motivo melódico principal de la obra.

The image shows a musical staff in G minor (one flat) with a melodic motif. Above the staff, four chords are labeled: Gm7, Gm6, Gmb6, and Gm6. The notes of the motif are circled in red. The first measure contains a quarter rest followed by a dotted quarter note (Bb) and an eighth note (A). The second measure contains an eighth note (G), a quarter note (Fb), and an eighth note (E). The third measure contains a quarter note (D), an eighth note (C), and an eighth note (B). The fourth measure contains a quarter note (A), an eighth note (G), and an eighth note (F). The fifth measure contains a quarter note (E), an eighth note (D), and an eighth note (C). The sixth measure contains a quarter note (B), an eighth note (A), and an eighth note (G). The seventh measure contains a quarter note (F), an eighth note (E), and an eighth note (D). The eighth measure contains a quarter note (C), an eighth note (B), and an eighth note (A). The ninth measure contains a quarter note (G), an eighth note (F), and an eighth note (E). The tenth measure contains a quarter note (D), an eighth note (C), and an eighth note (B). The eleventh measure contains a quarter note (A), an eighth note (G), and an eighth note (F). The twelfth measure contains a quarter note (G), an eighth note (F), and an eighth note (E). The thirteenth measure contains a quarter note (F), an eighth note (E), and an eighth note (D). The fourteenth measure contains a quarter note (E), an eighth note (D), and an eighth note (C). The fifteenth measure contains a quarter note (D), an eighth note (C), and an eighth note (B). The sixteenth measure contains a quarter note (C), an eighth note (B), and an eighth note (A). The seventeenth measure contains a quarter note (B), an eighth note (A), and an eighth note (G). The eighteenth measure contains a quarter note (A), an eighth note (G), and an eighth note (F). The nineteenth measure contains a quarter note (G), an eighth note (F), and an eighth note (E). The twentieth measure contains a quarter note (F), an eighth note (E), and an eighth note (D). The twenty-first measure contains a quarter note (E), an eighth note (D), and an eighth note (C). The twenty-second measure contains a quarter note (D), an eighth note (C), and an eighth note (B). The twenty-third measure contains a quarter note (C), an eighth note (B), and an eighth note (A). The twenty-fourth measure contains a quarter note (B), an eighth note (A), and an eighth note (G). The twenty-fifth measure contains a quarter note (A), an eighth note (G), and an eighth note (F). The twenty-sixth measure contains a quarter note (G), an eighth note (F), and an eighth note (E). The twenty-seventh measure contains a quarter note (F), an eighth note (E), and an eighth note (D). The twenty-eighth measure contains a quarter note (E), an eighth note (D), and an eighth note (C). The twenty-ninth measure contains a quarter note (D), an eighth note (C), and an eighth note (B). The thirtieth measure contains a quarter note (C), an eighth note (B), and an eighth note (A). The thirty-first measure contains a quarter note (B), an eighth note (A), and an eighth note (G). The thirty-second measure contains a quarter note (A), an eighth note (G), and an eighth note (F). The thirty-third measure contains a quarter note (G), an eighth note (F), and an eighth note (E). The thirty-fourth measure contains a quarter note (F), an eighth note (E), and an eighth note (D). The thirty-fifth measure contains a quarter note (E), an eighth note (D), and an eighth note (C). The thirty-sixth measure contains a quarter note (D), an eighth note (C), and an eighth note (B). The thirty-seventh measure contains a quarter note (C), an eighth note (B), and an eighth note (A). The thirty-eighth measure contains a quarter note (B), an eighth note (A), and an eighth note (G). The thirty-ninth measure contains a quarter note (A), an eighth note (G), and an eighth note (F). The fortieth measure contains a quarter note (G), an eighth note (F), and an eighth note (E). The forty-first measure contains a quarter note (F), an eighth note (E), and an eighth note (D). The forty-second measure contains a quarter note (E), an eighth note (D), and an eighth note (C). The forty-third measure contains a quarter note (D), an eighth note (C), and an eighth note (B). The forty-fourth measure contains a quarter note (C), an eighth note (B), and an eighth note (A). The forty-fifth measure contains a quarter note (B), an eighth note (A), and an eighth note (G). The forty-sixth measure contains a quarter note (A), an eighth note (G), and an eighth note (F). The forty-seventh measure contains a quarter note (G), an eighth note (F), and an eighth note (E). The forty-eighth measure contains a quarter note (F), an eighth note (E), and an eighth note (D). The forty-ninth measure contains a quarter note (E), an eighth note (D), and an eighth note (C). The fiftieth measure contains a quarter note (D), an eighth note (C), and an eighth note (B). The fifty-first measure contains a quarter note (C), an eighth note (B), and an eighth note (A). The fifty-second measure contains a quarter note (B), an eighth note (A), and an eighth note (G). The fifty-third measure contains a quarter note (A), an eighth note (G), and an eighth note (F). The fifty-fourth measure contains a quarter note (G), an eighth note (F), and an eighth note (E). The fifty-fifth measure contains a quarter note (F), an eighth note (E), and an eighth note (D). The fifty-sixth measure contains a quarter note (E), an eighth note (D), and an eighth note (C). The fifty-seventh measure contains a quarter note (D), an eighth note (C), and an eighth note (B). The fifty-eighth measure contains a quarter note (C), an eighth note (B), and an eighth note (A). The fifty-ninth measure contains a quarter note (B), an eighth note (A), and an eighth note (G). The sixtieth measure contains a quarter note (A), an eighth note (G), and an eighth note (F). The sixty-first measure contains a quarter note (G), an eighth note (F), and an eighth note (E). The sixty-second measure contains a quarter note (F), an eighth note (E), and an eighth note (D). The sixty-third measure contains a quarter note (E), an eighth note (D), and an eighth note (C). The sixty-fourth measure contains a quarter note (D), an eighth note (C), and an eighth note (B). The sixty-fifth measure contains a quarter note (C), an eighth note (B), and an eighth note (A). The sixty-sixth measure contains a quarter note (B), an eighth note (A), and an eighth note (G). The sixty-seventh measure contains a quarter note (A), an eighth note (G), and an eighth note (F). The sixty-eighth measure contains a quarter note (G), an eighth note (F), and an eighth note (E). The sixty-ninth measure contains a quarter note (F), an eighth note (E), and an eighth note (D). The seventieth measure contains a quarter note (E), an eighth note (D), and an eighth note (C). The seventy-first measure contains a quarter note (D), an eighth note (C), and an eighth note (B). The seventy-second measure contains a quarter note (C), an eighth note (B), and an eighth note (A). The seventy-third measure contains a quarter note (B), an eighth note (A), and an eighth note (G). The seventy-fourth measure contains a quarter note (A), an eighth note (G), and an eighth note (F). The seventy-fifth measure contains a quarter note (G), an eighth note (F), and an eighth note (E). The seventy-sixth measure contains a quarter note (F), an eighth note (E), and an eighth note (D). The seventy-seventh measure contains a quarter note (E), an eighth note (D), and an eighth note (C). The seventy-eighth measure contains a quarter note (D), an eighth note (C), and an eighth note (B). The seventy-ninth measure contains a quarter note (C), an eighth note (B), and an eighth note (A). The eightieth measure contains a quarter note (B), an eighth note (A), and an eighth note (G). The eighty-first measure contains a quarter note (A), an eighth note (G), and an eighth note (F). The eighty-second measure contains a quarter note (G), an eighth note (F), and an eighth note (E). The eighty-third measure contains a quarter note (F), an eighth note (E), and an eighth note (D). The eighty-fourth measure contains a quarter note (E), an eighth note (D), and an eighth note (C). The eighty-fifth measure contains a quarter note (D), an eighth note (C), and an eighth note (B). The eighty-sixth measure contains a quarter note (C), an eighth note (B), and an eighth note (A). The eighty-seventh measure contains a quarter note (B), an eighth note (A), and an eighth note (G). The eighty-eighth measure contains a quarter note (A), an eighth note (G), and an eighth note (F). The eighty-ninth measure contains a quarter note (G), an eighth note (F), and an eighth note (E). The ninetieth measure contains a quarter note (F), an eighth note (E), and an eighth note (D). The ninety-first measure contains a quarter note (E), an eighth note (D), and an eighth note (C). The ninety-second measure contains a quarter note (D), an eighth note (C), and an eighth note (B). The ninety-third measure contains a quarter note (C), an eighth note (B), and an eighth note (A). The ninety-fourth measure contains a quarter note (B), an eighth note (A), and an eighth note (G). The ninety-fifth measure contains a quarter note (A), an eighth note (G), and an eighth note (F). The ninety-sixth measure contains a quarter note (G), an eighth note (F), and an eighth note (E). The ninety-seventh measure contains a quarter note (F), an eighth note (E), and an eighth note (D). The ninety-eighth measure contains a quarter note (E), an eighth note (D), and an eighth note (C). The ninety-ninth measure contains a quarter note (D), an eighth note (C), and an eighth note (B). The hundredth measure contains a quarter note (C), an eighth note (B), and an eighth note (A).

Figura 86. Análisis interválico en relación a los acordes del motivo melódico principal de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Como se observa en el ejemplo planteado (fig. 86), todos los acordes son Sol menor con algunas alteraciones en sus voces más agudas, es por esa razón que todas las notas ejecutadas en la melodía pertenecen al acorde de Sol menor, estas notas son: Si bemol (tercera menor), Sol (tónica), Re (quinta justa) y Fa (séptima menor). En los conceptos armónicos de esta obra se revisa a detalle la alteración de voces en la armonía del motivo melódico principal.

En conclusión, en las melodías de *Ñuka Mamallakta* se utilizan notas musicales de la escala pentatónica de Sol menor, que tienen relación directa con los acordes planteados.

A continuación se encuentra la aplicación de los recursos usados en las líneas de bajo y los conceptos armónicos.

7.2 Aplicación de líneas de bajo y conceptos armónicos

En esta sección del capítulo se aplican todos los recursos obtenidos en las líneas de bajo y conceptos armónicos de *Líchigo* y *Wañukta*. En la obra *Ñuka Mamallakta*, el bajo eléctrico tiene un papel fundamental, ya que es el instrumento que lleva la armonía durante toda la obra. Las líneas de bajo compuestas para este tema fueron pensadas como líneas de acompañamiento, ya que la obra tiene el carácter de música popular, similar al de las obras analizadas. Esta sección empieza con la función armónica del bajo eléctrico en la obra *Ñuka Mamallakta*.

7.2.1 Función armónica en la obra

Como en los análisis de las obras de *Wañukta Tonic*, esta sección se enfoca en determinar la relación entre las líneas de bajo con la métrica de la obra y la relación de las líneas con la armonía propuesta en la obra. Para el respectivo análisis se han tomado cuatro líneas de bajo pertenecientes a: interludio para cambios de sección, coro, motivo melódico principal y parte B del motivo principal.

A continuación se presencia la relación de las líneas de bajo con la métrica de la obra.

7.2.1.1 Relación con la métrica

Como se mencionó en el análisis de *Líchigo* y *Wañukta*, en cada compás existen tiempos fuertes y tiempos débiles. Esta obra está en la métrica de 4/4, por dicha razón en cada compás existe: tiempo fuerte, tiempo débil, tiempo menos fuerte, tiempo menos débil.

La primera línea de bajo se presencia en el interludio para cambios de sección de la obra, a continuación un ejemplo gráfico.



Figura 87. Análisis de líneas de bajo en relación a la métrica en interludio para cambios de sección de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En los círculos rojos del ejemplo planteado se presencian las notas pertenecientes a las tónicas de cada acorde. Se observa claramente que las tónicas no son ejecutadas en el tiempo fuerte del compás, la razón de esto es que la línea de bajo cumple un patrón rítmico que se repite, por ello en cada compás la tónica de los acordes es ejecutada en el tiempo más débil del compás. Esto no afecta a la sonoridad de la sección ya que este patrón rítmico es replicado por la guitarra eléctrica.

A continuación se presencia el análisis de la segunda línea de bajo, perteneciente al coro de la obra.

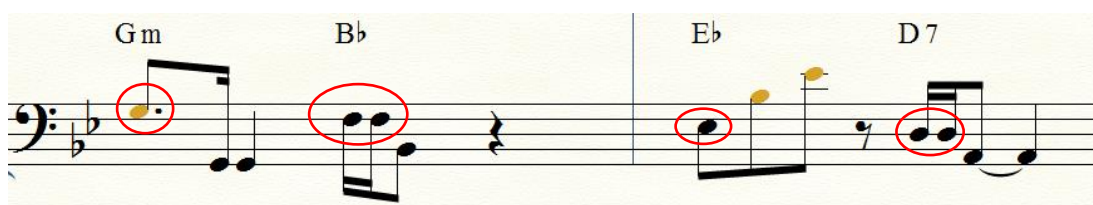


Figura 88. Análisis de líneas de bajo en relación a la métrica de la obra en coro de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el primer compás del ejemplo anterior se encuentra encerrada en un círculo rojo la nota Sol, dicha nota pertenece a la tónica del acorde Sol menor y está ejecutada en el tiempo más fuerte del compás, en el mismo compás se presencia la nota Fa ejecutada en el tiempo fuerte del acorde Si bemol mayor, al ejecutar la quinta justa del compás en el tiempo menos fuerte, no causa una

desestabilidad sonora. De la misma forma, en el segundo compás, se ejecuta en el tiempo más fuerte la nota Mi bemol, perteneciente a la tónica del acorde Mi bemol mayor. Se toca la nota Re en el tercer tiempo del compás, ya que es la tónica del acorde Re séptima.

A continuación el análisis de la línea de bajo perteneciente al motivo melódico principal de la obra.

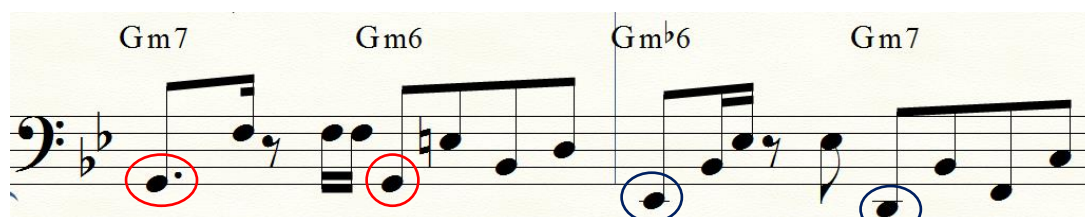


Figura 89. Análisis de líneas de bajo en relación a la métrica en motivo melódico principal de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el primer compás del ejemplo planteado, las tónicas de los acordes están ejecutadas en el primer tiempo, es decir el tiempo más fuerte del compás, estas notas están marcadas con círculos rojos.

En el segundo compás la nota ejecutada en el tiempo fuerte es Mi bemol, esta nota pertenece a la sexta menor del acorde Sol menor bemol sexta, por dicha razón no causa desestabilidad sonora en la obra, el siguiente acorde es Sol menor séptima y la nota ejecutada en el tiempo fuerte es Re, es decir la quinta justa del acorde. Estas notas se encuentran encerradas en círculos azules porque no son las tónicas pero sí notas importantes de los acordes.

A continuación se presencia el análisis de la última línea de bajo presente en la parte B o puente del motivo melódico principal.



Figura 90. Análisis de líneas de bajo en relación a la métrica en parte B del motivo principal de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Esta línea de bajo tampoco ejecuta sus notas en los tiempos fuertes del compás, esto porque está haciendo un apoyo a la melodía ejecutada por el saxofón alto en esta parte. Sin embargo, las tónicas (encerradas en círculos rojos), se presentan cumpliendo un patrón rítmico.

A continuación se revisa la ejecución de cada nota musical de las líneas de bajo antes analizadas en relación a la armonía de la obra.

7.2.1.2 Relación interválica con la armonía

Como se menciona anteriormente, esta sección responde a la pregunta ¿de qué manera se presencia la armonía en las líneas de bajo?, para los análisis nuevamente se toma los ejemplos gráficos de las líneas de bajo relevantes en la obra. A continuación el primer análisis.



Figura 91. Análisis de líneas de bajo en relación a la armonía en interludio para cambios de sección de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el primer compás se presencia el acorde Sol menor, las notas ejecutadas en la línea de bajo son: Sol (tónica), Re (quinta justa), Si bemol (tercera menor) y Fa (séptima menor). Esta última nota se encuentra marcada por un círculo rojo porque no pertenece a la tríada de Sol menor, se interpreta esta nota como una aproximación diatónica de la escala.

En el segundo compás las notas encerradas en el círculo verde pertenecen a la tónica del acorde Fa mayor y las notas encerradas en el círculo azul, pertenecen a la tónica del acorde Do mayor.

A continuación el análisis de la segunda línea de bajo perteneciente al coro de la obra.

The image shows a bass line in G minor, divided into four measures. Above the staff, the chords are labeled: Gm, Bb, Eb, and D7. The notes G, Bb, and Eb are highlighted with yellow circles. The notes G and Bb are in the first measure, Bb and Eb in the second, Eb and G in the third, and G and Bb in the fourth.

Figura 92. Análisis de líneas de bajo en relación a la armonía en coro de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En los tiempos uno y dos del primer compás del ejemplo planteado se ejecuta la nota Sol, perteneciente a la tónica del acorde Sol menor, en los tiempos tres y cuatro se ejecutan las notas Fa (quinta justa) y Si bemol (tónica) del acorde Si bemol mayor.

En los tiempos uno y dos del segundo compás del ejemplo se ejecutan las notas Mi bemol (tónica) y Sol (tercera mayor) del acorde Mi bemol mayor, en los tiempos tres y cuatro de este compás se ejecuta las notas Re (tónica) y La (quinta justa) del acorde Re séptima.

A continuación la explicación de la tercera línea de bajo, presente en el motivo melódico principal de *Ñuka Mamallakta*.

The image shows a bass line in G minor, divided into four measures. Above the staff, the chords are labeled: Gm7, Gm6, Gmb6, and Gm7. The notes G and Bb in the fourth measure are circled in red. The notes G and Bb are in the first measure, G and Bb in the second, G and Bb in the third, and G and Bb in the fourth.

Figura 93. Análisis de líneas de bajo en relación a la armonía en motivo melódico principal de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En los tiempos uno y dos del primer compás del ejemplo planteado (fig. 93) se ejecutan las notas Sol (tónica) y Fa (séptima menor) del acorde Sol menor séptima, en los tiempos tres y cuatros del compás se ejecutan las notas: Sol (tónica), Mi (sexta mayor), Si bemol (tercera menor) y Re (quinta justa) del acorde Sol menor sexta.

En los tiempos uno y dos del segundo compás del ejemplo se ejecutan las notas Mi bemol (sexta menor) y Si bemol (tercera menor) del acorde Sol menor bemol sexta, en los tiempos tres y cuatro del compás se ejecutan las notas Re (quinta justa), Si bemol (tercera menor), Fa (séptima menor) y Do (cuarta justa) del acorde Sol menor séptima. La nota Do, encerrada en círculo rojo no pertenece al acorde, pero es interpretada como aproximación diatónica.

En este último ejemplo también se usa el recurso de aproximación cromática, presentada a continuación en un ejemplo gráfico.

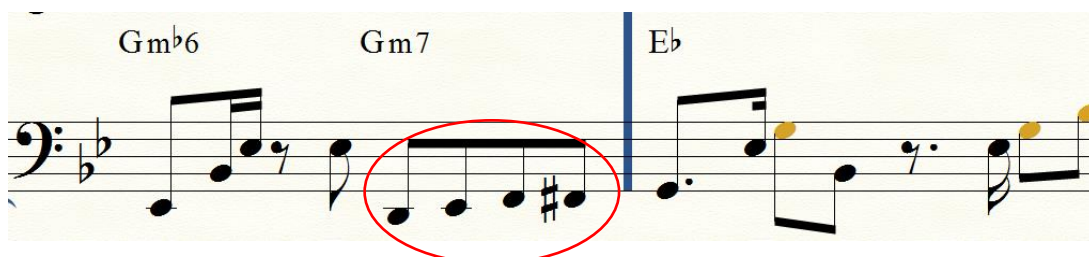


Figura 94. Ejemplo de aproximación cromática en motivo melódico principal de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo planteado se presenta la aproximación cromática encerrada en un círculo rojo, se usa este recurso para cambiar a la parte B del motivo melódico principal. La aproximación cromática está compuesta por las notas Re, Mi, Fa y Fa sostenido para resolver en Sol.

A continuación se analiza la última línea de bajo perteneciente a la parte B del motivo melódico principal.



Figura 95. Análisis de líneas de bajo en relación a la armonía en parte B del motivo melódico principal de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Las notas ejecutadas en el ejemplo planteado son: Mi bemol (tónica), Sol (tercera mayor) y Si bemol (quinta justa) del acorde Mi bemol mayor. Además las notas encerradas en el círculo rojo del ejemplo representan el uso del arpeggio de Mi bemol mayor.

Con las definiciones planteadas en esta parte se procede a revisar los conceptos armónicos usados en la composición de esta obra.

7.2.2 Conceptos armónicos

En esta sección se revisa la aplicación de los recursos armónicos obtenidos del análisis de líneas de bajo de *Líchigo* y *Wañukta*.

La obra *Ñuka Mamallakta* tomó la tonalidad de *Wañukta*, por esa razón la distribución de voces en los acordes es la misma. El gráfico (fig. 61) ubicado en el análisis de líneas de bajo de *Wañukta*, explica la distribución de las voces soprano, alto, tenor y bajo.

A continuación se revisa las progresiones armónicas de la obra.

7.2.2.1 Progresiones armónicas

Como se menciona en el análisis de *Líchigo*, una progresión armónica es una sucesión de acordes que tienen relación armónica entre sí. Las progresiones armónicas revisadas en los análisis de las obras *Líchigo* y *Wañukta* se componen de acordes diatónicos a la tonalidad, por esa razón en *Ñuka Mamallakta* se usa acordes diatónicos a la tonalidad de Sol menor.

A continuación se presencia la primera progresión armónica de la obra.

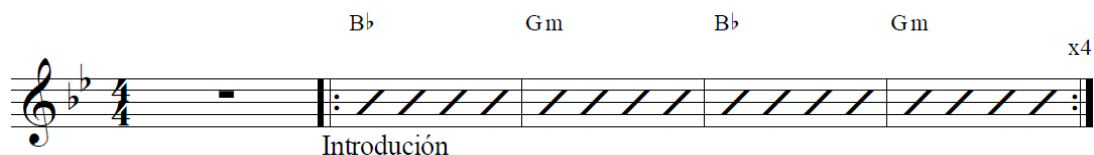


Figura 96. Progresión armónica en introducción de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Según las definiciones dadas en la tabla 5 sobre tipos de grados armónicos, se procede a nombrar a la progresión con su respectivo grado armónico de la tonalidad. Esta progresión armónica fue tomada del motivo principal de *Wañukta*.

Sol menor – I grado

Si bemol mayor – III grado

La siguiente progresión armónica aparece en el interludio para cambios de sección de la obra, a continuación un ejemplo gráfico.



Interludio para cambios de sección

Figura 97. Progresión armónica en interludio para cambios de sección de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Dicha progresión armónica se repite durante todo el interludio, con las definiciones de la tabla 5 se enumera los distintos grados armónicos.

Sol menor – I grado

Fa – VII grado

C – IV grado

La siguiente progresión armónica fue inspirada de los versos de *Líchigo*, ya que maneja algunos de los grados armónicos usados en dicha obra.

G m B \flat E \flat D7 x7 G m C m7

Figura 98. Progresión armónica de coro de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Con las definiciones de la tabla 5, los grados armónicos presentes en esta progresión armónica son:

Sol menor – I grado

Si bemol mayor – III grado

Mi bemol mayor – VI grado

Re séptima – V grado

Do menor séptima – IV grado

Por último, se revisa la progresión armónica perteneciente al motivo melódico principal de la obra, esta progresión usa el recurso *line cliché* extraída de la sección instrumental de *Líchigo*. A continuación, su respectiva explicación.

7.2.2.1.1 Line cliché

Como se menciona previamente, *line cliché* es una técnica de composición y ejecución musical en donde la progresión armónica se caracteriza por el movimiento de una voz del acorde, cromática o diatónicamente. En el caso de *Líchigo*, el *line cliché* se da en el acorde de Mi menor y la voz que varía es la séptima menor de dicho acorde. En *Ñuka Mamallakta* se ha tomado exactamente ese concepto. A continuación el ejemplo gráfico.

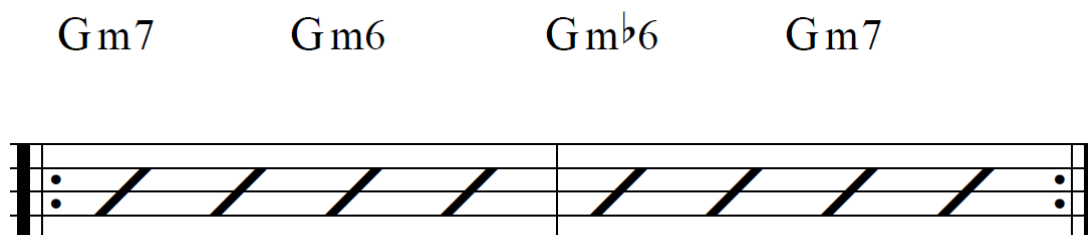


Figura 99. Representación de *line cliché* en motivo melódico principal de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Como se observa en el ejemplo, a progresión armónica se conforma del acorde Sol menor, en donde el *line cliché* se presenta en la variación de la séptima menor de dicho acorde, a continuación un ejemplo gráfico del movimiento de voces presente en esta progresión.

G m7 G m6 G m^b6 G m7

29

Figura 100. Ejemplo de movimiento de voces en *line cliché* de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

En el ejemplo anterior, las notas que están encerradas en círculos rojos son las que están haciendo el movimiento cromático de *line cliché*, estas notas son Fa (séptima menor), Mi (sexta mayor) y Mi bemol (sexta menor) del acorde Sol menor. Se concluye que en *Ñuka Mamallakta* se una un *line cliché* desde la séptima menor hasta la sexta menor del acorde.

El siguiente y último punto de este capítulo es determinar la aplicación correcta de las claves rítmicas.

7.2.3 Claves rítmicas

En las obras analizadas se determinó el uso de dos claves rítmicas, la primera se obtuvo de *Líchigo* y es la clave rítmica del *churay*. La segunda clave se obtuvo de *Wañukta* y es la clave 3-2, tradicional del *soukous*.

En *Ñuka Mamallakta* se presencia el uso de estas dos claves en distintas secciones de la obra. La clave rítmica del *churay* se ejecuta en la introducción y motivo melódico principal de la obra, el instrumento encargado de su ejecución es la batería. A continuación, una representación gráfica.

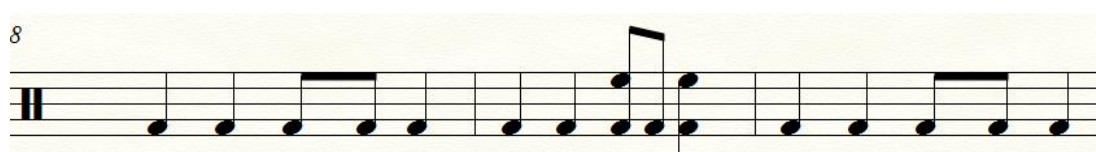


Figura 101. Uso de clave rítmica del *churay* en introducción y motivo melódico principal de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

El uso de esta clave rítmica aporta una sonoridad andina y muy tradicional del Ecuador a la obra. A continuación, se presencia la clave rítmica del *soukous* implícita en una línea de bajo.



Figura 102. Clave rítmica del *soukous* en línea de bajo del motivo melódico principal de *Ñuka Mamallakta*. Recuperado de (Castelo, 2019).

Como se observa en el ejemplo anterior, los tiempos en que se ejecutan las notas de la línea de bajo, coinciden con los tiempos en los que se ejecuta la clave rítmica del *soukous*. Este recurso fue tomado del motivo principal de *Wañukta*.

A continuación, se presencian las distintas conclusiones y recomendaciones obtenidas en el desarrollo de este proyecto.

8 Conclusiones y Recomendaciones

- Wañukta Tonic presenta la fusión musical de géneros de música ecuatoriana y géneros del mundo en sus obras.
- La fusión musical se distribuye de la siguiente manera: los instrumentos melódicos ejecutan el género ecuatoriano (*churay*), la sección rítmica ejecuta el género del mundo (*reggae, soukous*).
- La unión de dos géneros musicales provenientes de distintas culturas otorga una sonoridad única a la obra y a la agrupación.
- En la composición de melodías se usa la escala pentatónica menor de la tonalidad de la obra.
- Se usa un motivo melódico para realizar cambios de una sección a otra en las obras.
- Los intervalos usados en las melodías de las obras analizadas son: mayores, menores y justos.
- A través de la investigación se determinó los recursos melódicos y armónicos que fueron usados en la composición de las obras analizadas.
- Las líneas de bajo son el referente armónico más completo de los instrumentos de la sección rítmica, ya que abarca toda la armonía y todo el ritmo.
- Las progresiones armónicas se conforman de acordes en tríadas, siempre diatónicos a la tonalidad.
- En el motivo principal de la obra se crea un puente o parte B que modula a una tonalidad mayor.
- Las claves rítmicas del *churay* y *soukous* se encuentran ejecutadas explícita e implícitamente en las líneas de bajo.
- Se logró obtener la sonoridad de fusión propuesta por Wañukta Tonic en la composición *Ñuka Mamallakta*.

Referencias

- Alvear, A. (2015). Biografía de Alex Alvear. Quito: Radio last.fm.
- Alvear, A. (2017). Alex Alvear & Wañukta Tonic – Autores en Vivo. Guayaquil.
- Alvear, A. (2018). *Press Kit* actualizado de Alex Alvear & Wañukta Tonic. Quito.
- Alvear, M. (2018). Creación de Wañukta Tonic e información musical de las canciones analizadas. Quito.
- Anónimo. (2006). *Rev Diccionario Latinoamericano: Así Hablamos*. Recuperado de <https://www.asihablamos.com/word/palabra/Lichigo.php>
- Arrieta, E. (2015). Método inductivo y deductivo. Recuperado de <https://www.diferenciador.com/diferencia-entre-metodo-inductivo-y-deductivo/>
- Badaraco, L. (2012). Grupos de fusión de la música ecuatoriana con el *jazz* y sus derivados. Quito: Revista UDLA. p. 15-16.
- Bennett, R. (1990). *Léxico de Música*. Ediciones AKAL.
- Bried, K. y Chells, W. (1998). (En inglés) *Reggae Routes*. Estados Unidos.
- Candé, R. (2002). *Nuevo diccionario de la música*, volumen 2. España: Ediciones Robinbook, s. l.
- Dionisio, P. (1990). *Teoría completa de la música*. Real musical.
- Espel, G. (2009). *Escuchar y Escribir Música Popular*. Buenos Aires: Melos.
- Franke, A. (1997). (En inglés) *The “Broken Heart” and “The Trouble with the True”*. Estados Unidos: Duke University Press.
- Friedland, E. (2004). (En inglés) *Bass Method: Complete Edition*. Estados Unidos: Hal Leonard Corporation.
- Gabis, C. (2012). *Armonía Funcional*. Buenos Aires: Ediciones Musicales S.A.
- González, P. (2000). *Diccionario técnico Akal de términos musicales*. Ediciones Akal.
- Hernández, S., Baptista, L. y Fernández, C. (2014). *Metodología de la investigación*. México: McGraw Hill.
- Herrera, E. (1995). *Teoría Musical y Armonía Moderna*. Antoni Bosch.
- Hindemith, P. (1937). (En inglés) *The Craft of Musical Composition*. Nueva York: Associated Musical Published, Inc.

- Jay, B. (2007). (En inglés) *Africa on your Street*. Estados Unidos: BBC.
- Khan, S. (2002). (En inglés) *Pentatonic Khancepts*. Estados Unidos: Alfred Music.
- Lamberti, D. (s.f.). ¿Qué significa el trabajo en ensamble?
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Estados Unidos: Oxford Companion to Music.
- Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (s.f.). *Teoría Generativa de la Música Tonal*.
- Molina, E. (1998). La improvisación y el lenguaje musical. *Rev LEEME*. Recuperado de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/molina98b.pdf>
- Moreno, S. (1949). *Música y Danza Autóctonas del Ecuador*. Quito: Biblioteca de la fundación cultural “Ballet Andino Ecuador”.
- Moreno, S. (1996). *La Música en el Ecuador*. Quito: Municipio de Quito – Departamento de desarrollo y difusión musical.
- Ortega, R. (2013). *La transcripción para guitarra flamenca*.
- Piston, W. (2001). *Armonía*. Idea Books, S.A.
- Proaño, E. (2019). *Función del bajo eléctrico en música popular*. Quito.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la Lengua Española*, 23ª edición. España: RAE.
- Riera, C. (1999). *La Anticipación Musical*. Ediciones eufonía didáctica de la música.
- Robertson, K. (2005). (En inglés) *Active listening: More than just paying attention*. Australia: Family Physician Vol. 34 – No.12.
- Rothman, A. (2015). ¿Cómo escribir canciones y componer música?. [Escribir canciones.com.ar](http://canciones.com.ar)
- Sadie, S. (2004). (En inglés) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Estados Unidos: Oxford University Press.
- Santos, C. (2018). *Características de la música popular del Ecuador*. Quito.
- Schachter, C. (1999). *El contrapunto en la composición: el estudio de las voces*. Ediciones IDEA.
- Stapleton, L. (2008). (En inglés) *Toward Present Listening: Practices and Verbal Response Patterns in Small Groups of Teachers Candidates an University Supervisors*. Estados Unidos: Proquest, Umi Dissertation Publishing.

Torres, J. (2015). ¡África Ruge!. Bogotá: Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas, Facultad de Artes.

Yanow, S. (2006). Biografía de Pop Foster. All Music. Recuperado de <https://www.allmusic.com/artist/pops-foster-mn0000853058>

Zapata, G., Goubert, B. y Maldonado, J. (2005). Universidad, Músicas Urbanas, Pedagogía, y Cotidianidad. Universidad Pedagógica Nacional.

ANEXOS

Resultado final del proyecto de investigación

Concierto presentado el 13 de Febrero de 2020, Quito – Ecuador.

Líchigo (primer tema analizado).

<https://www.youtube.com/watch?v=t4kJoW5Sml>

Wañukta (segundo tema analizado).

https://www.youtube.com/watch?v=RGVQc_GNxZM

Ñuka Mamallakta (composición basada en los análisis)

https://www.youtube.com/watch?v=ApG_kqVBDJU

Líchigo

Alex Alvear/Wañukta Tonic
Transcrito por: Alexis Castelo

① ♩ = 75

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

Bass Guitar

Em Am Am Em E7 Am Am

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Bass

9

Em

(*simile*)

Em

(*simile*)

Líchigo

2
②

Musical score for measures 1-16 of 'Líchigo'. The score is arranged in four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Bass, and a second Bass staff. E.Gtr. 1 has a whole rest in every measure. E.Gtr. 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes in every measure. The Bass staff plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. The second Bass staff plays a bass line with eighth notes and quarter notes, including a sharp sign in the second measure. Chord symbols are placed below the staves: Em7, Em6, C/E, Em6, Em7, Em6, C/E, Em6.

③

x3

Musical score for measures 17-24 of 'Líchigo'. The score is arranged in four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Bass, and a second Bass staff. E.Gtr. 1 has a whole rest in every measure. E.Gtr. 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes in every measure. The Bass staff plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. The second Bass staff plays a bass line with eighth notes and quarter notes. Chord symbols are placed below the staves: Em7, Abdim, Am7, F, Em7, E7, Am7, F. A repeat sign is present at the beginning of the section, and a double bar line with repeat dots is at the end of the section.

Líchigo

④

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Bass

33

1. 2.

Em7 E7 Am7 F Em7 Em7 E7 Am7

33

Em7 E7 Am7 F Em7 Em7 E7 Am7

33

⑤

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Bass

41

1. 2.

F Em7 Em7 E7 Am7 F Em7 E7

41

F Em7 Em7 E7 Am F Em7 E7

41

49

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Bass

Am7 F Em7 A \flat dim Am7 F Em7 E7

6

57

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Bass

Am7 F Em7 C/B \flat Am Em

65

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

C7 B7(#9) C/Bb Am G7 C7

65

C7 B7(#9) C/Bb Am G7 C7

Bass

Detailed description: This system covers measures 65 to 72. The electric guitar parts (E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2) are mostly silent, indicated by rests. The bass line is active, featuring a melodic sequence of eighth and quarter notes. Chords are indicated below the bass staff: C7, B7(#9), C/Bb, Am, G7, and C7. The Am chord is accompanied by a rhythmic pattern of eighth notes.

73

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

F#7(#9) B7(#9) Em7 Em6 C/E Em6

73

F#7(#9) B7(#9) Em7 Em6 C/E Em6

Bass

Detailed description: This system covers measures 73 to 78. Similar to the previous system, the electric guitar parts are silent. The bass line continues with a melodic line. Chords are indicated below the bass staff: F#7(#9), B7(#9), Em7, Em6, C/E, and Em6. The Em7 and Em6 chords are accompanied by a rhythmic pattern of eighth notes.

The musical score consists of three staves. The top staff is for E.Gtr. 1, the middle for E.Gtr. 2, and the bottom for Bass. Measure 81 is marked with a repeat sign. The E.Gtr. 1 staff shows a series of whole rests with chord symbols Em7, Em6, C/E, Em6, and Em7 below. The E.Gtr. 2 staff features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The Bass staff contains a melodic line with eighth notes and rests, including a sharp sign (#) above a note in the second and fourth measures.

Líchigo

(Chart)

Alex Alvear

① E7 Am Am Em

Introducción (guitarras, bajo) x4

② Em7 Em6 C/E Em6 Em7

Sección instrumental (guitarras, sintetizador, bajo, batería) x2

③ Abdim Am7 F Em7 E7

Verso 1 1. x4

④ E7 Am7 F Em7

Interludio (todos los instrumentos) 2. x4

⑤ E7 Am7 F Em7 Em7

Verso 2 1. 2.

Abdim Am7 F Em7 E7 C/Bb

25 1. 2.

⑥ Am Am Em Em C7 B7(#9) C/Bb C/Bb

CORO

Am Am G7 C7 F#7(#9) F#7(#9) B7(#9)

39

Score

Wañukta

Alex Alvear/Wañukta Tonic

Transcrito por: Alexis Castelo

♩ = 136

x4 ①

B \flat Gm B \flat Gm

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

Accordion

Bass Guitar

B \flat Gm B \flat Gm

7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Acc.

Bass

B \flat Gm

2

Wañukta

Musical score for measures 13-18. The score is arranged in four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Acc. (Acoustic Guitar), and Bass. Measure 13 is marked with a '13' in a superscript. The E.Gtr. 1 staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 18. The E.Gtr. 2 staff is mostly empty. The Acc. staff contains a similar melodic line to E.Gtr. 1. The Bass staff features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, with chord symbols Bb, Gm, Bb, Gm, Bb, and Gm placed above the staff.

Musical score for measures 19-24. The score is arranged in four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Acc. (Acoustic Guitar), and Bass. Measure 19 is marked with a '19' in a superscript. A circled '2' is placed above the second measure. The E.Gtr. 1 staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 24. The E.Gtr. 2 staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Acc. staff contains a similar melodic line to E.Gtr. 1. The Bass staff features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, with chord symbols Bb, Gm, Gm, Gm, and Gm placed above the staff. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 23 and 24.

Wañukta

25 2.

E♭ E♭ E♭ E♭ E♭ B♭

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Acc.

Bass

31

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Acc.

Bass

Gm B♭ Gm B♭ Gm B♭

4

Wañukta

Gm

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Acc.

Bass

Gm Bb Gm Gm Gm Gm

3

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Acc.

Bass

Gm Gm Gm Gm Gm Gm

Wañukta

④

49

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Acc.

Bass

Chords: Eb, Cm, Gm, Eb

Detailed description: This musical score page shows measures 49 through 52 of the piece 'Wañukta'. It features four staves: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, Acc. (Acoustic Guitar), and Bass. Measure 49 is marked with a circled '4'. The E.Gtr. 1 staff has a melodic line in the first measure, followed by rests and chords in the subsequent measures. The E.Gtr. 2 staff has rests in the first measure and chords in the others. The Acc. staff has rests throughout. The Bass staff has a rhythmic accompaniment. Chords Eb, Cm, Gm, and Eb are indicated below the staves.

Wañukta

(chart)

Alex Alvear

1

Introducción rítmica (batería)

2

B \flat Gm B \flat Gm B \flat

Introducción instrumental A (dos veces: guitarra, acordeón / dos veces: toda la banda)

3

Gm Gm Gm Gm

Vamp instrumental (guitarras, bajo, batería)

4

E \flat E \flat E \flat E \flat

Introducción instrumental B (toda la banda)

B \flat Gm B \flat Gm B \flat

Introducción instrumental A (toda la banda)

Gm Gm Gm Gm

Vamp instrumental (guitarras, bajo, batería)

5

Gm Gm Gm Gm

Vamp instrumental 2 (guitarra, bajo, batería)

6

E \flat Cm Gm E \flat Cm Gm

Verso (toda la banda)

Score

Ñuka Mamallakta

Alexis Castelo

♩ = 120

①

The musical score is written for four instruments: Alto Sax, Electric Guitar, Electric Bass, and Drum Set. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as ♩ = 120. The score begins with a first ending bracket labeled '1'. The Alto Sax part consists of whole rests. The Electric Guitar part features a melodic line with a first ending bracket. The Electric Bass part provides a simple harmonic accompaniment with a first ending bracket. The Drum Set part is indicated by a double bar line and rests, with a dynamic marking of *f* (forte) for the first ending. Chord symbols B♭, Gm, and B♭ are placed above the guitar staff. Dynamic markings *mf* and *f* are placed below the bass and drum staves respectively.

A. Sx. 5

E. Gtr. 5

E. B. 5

D. S. 5

Gm Bb Gm Bb

Gm Bb Gm Bb

mp

5

A. Sx. 9

E. Gtr. 9

E. B. 9

D. S. 9

(2)

Gm Bb Gm

Gm Bb Gm Gm

mf

mp

(2)

Ñuka Mamallakta

13

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

17

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Gm

Gm *mp*

F C Gm

Gm *f*

mp

(*simile*)

F C Gm F C

F C Gm

F C Gm

F C Gm

F C Gm *mf*

mf

21

A. Sx. Gm Bb

E. Gtr. Gm *f* Bb

E. B.

F C Gm F#dim Gm Bb

F C Gm F#dim Gm Bb

(3)

21

D. S.

Eb D7 Gm Bb Eb D7 Gm Bb

25

A. Sx.

Eb D7 Gm Bb Eb D7 Gm Bb

25

E. Gtr.

Eb D7 Gm Bb Eb D7 Gm Bb

E. B.

25

D. S.

(simile)

(simile)

Ñuka Mamallakta

29 Eb D7 Gm Bb Eb D7 Gm Bb

A. Sx.

29 Eb D7 Gm Bb Eb D7 Gm Bb

E.Gtr.

29

E.B.

29

D. S.

33 Eb D7 Gm Bb Eb D7 Gm Bb

A. Sx.

33 Eb D7 Gm Bb Eb D7 Gm Bb

E.Gtr.

33

E.B.

33

D. S.

Ñuka Mamallakta

4

A. Sx.

E♭ D7 Gm Cm7

E.Gtr.

E♭ D7 Gm Cm7 Gm7 Gm6 Gm♭6 Gm6

E.B.

E♭ D7 Gm7 Gm6 Gm♭6 Gm6

D. S.

mp

mf

Ñuka Mamallakta

41

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

45

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

(simile)

(simile)

Gm7 Gm6 Gm^b6 Gm6 Gm7 *mf* Gm6 Gm^b6 Gm6

Gm7 Gm6 Gm^b6 Gm6 Gm7 *f* Gm6 Gm^b6 Gm7

Gm7 Gm6 Gm^b6 Gm6 *f* Gm7 Gm6 Gm^b6 Gm6

Gm7 Gm6 Gm^b6 Gm6 Gm7 Gm6 Gm^b6 Gm6

Gm7 Gm6 Gm^b6 Gm7 Gm7 Gm6 Gm^b6 Gm7

Ñuka Mamallakta

Musical score for measures 49-52, featuring A. Sx., E. Gtr., E. B., and D. S. parts with chord annotations: Gm7, Gm6, Gmb6, Gm6, Eb, Eb.

A. Sx. 49 Gm7 Gm6 Gmb6 Gm6 Eb Eb

E. Gtr. 49 Gm7 Gm6 Gmb6 Gm6 Eb Eb

E. B. 49 Gm7 Gm6 Gmb6 Gm7 Eb Eb

D. S. 49

Musical score for measures 53-56, featuring A. Sx., E. Gtr., E. B., and D. S. parts with chord annotations: Eb, Eb, Gm7, Gm6, Gmb6, Gm7.

A. Sx. 53 Eb Eb Gm7 Gm6 Gmb6 Gm7

E. Gtr. 53 Eb Eb Gm7 Gm6 Gmb6 Gm7

E. B. 53 Eb Eb Gm7 Gm6 Gmb6 Gm7

D. S. 53

Ñuka Mamallakta

57 Gm7 Gm6 Gmb6 Gm7 Gm7

D.C. al Coda

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

mf

mf

mf

61

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

F C Gm Gm

(simile)

D.S. al Fine \emptyset

65

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Saxophone (A. Sx.), the second for Electric Guitar (E. Gtr.), the third for Electric Bass (E. B.), and the bottom for Double Bass (D. S.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The piece begins at measure 65. The saxophone part is mostly silent, with a final note in the fourth measure. The electric guitar part features a melodic line with chords F, C, Gm, F#dim, and Gm7. The electric bass part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The double bass part uses slash marks for the first two measures and then plays a rhythmic pattern with 'x' marks above the notes. The score concludes with a 'D.S. al Fine' instruction and a final chord symbol \emptyset .

Ñuka Mamallakta

(Chart)

Alexis Castelo

B \flat Gm B \flat Gm x4

Introducción

6

B \flat Gm Gm F C

Interludio para cambios de sección

10

Gm Gm Gm F C

14

Gm F C Gm F C

18

Gm F \sharp dim Gm B \flat E \flat D7 x7 Gm Cm7

Coro

23

Gm7 Gm6 Gm \flat 6 Gm7 x6 E \flat E \flat

Motivo melódico principal Parte B de motivo melódico

27

E \flat E \flat Gm7 Gm6 Gm \flat 6 Gm7

31

Gm F C Gm Gm

