

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO


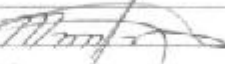

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presencia y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado:

Análisis de la interpretación del bajo eléctrico en el merengue dominicano de Juan Luis Guerra tomando como referencia el aporte musical de los bajistas: Joe Nicolás y Héctor Santana.
Presentado por el estudiante:

Flavio Antonio Cuta Cristarcho
Código 2014235070 cc 74323355 de Paipa

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

- Es una investigación que puntualiza y profundiza el estilo musical de Juan Luis Guerra a través de 2 bajistas que innovaron rítmica, melódica y armónicamente en el merengue dominicano.
- Es un aporte no solamente metodológico sino didáctico y desde el punto de vista interpretativo se convierte en un material de consulta profundo para bajistas. *

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1-lector	José Gabriel León		5.0
Jurado 2-lector	—		
Jurado 3-asesor	Hauisicio Sicheá		5.0
Jurado 4-asesor	Clara E. Pérez		5.0

CALIFICACIÓN FINAL (50 cincos cero)

DISTINCIONES:

El jurado solicita distinción meritoria, dada la alta calidad de la investigación y de la sustentación.

Dado en Bogotá, a los 25 días del mes de 11 de 2013

* - la sustentación contundente, clara, precisa y fiel a la investigación realizada.

**ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN DEL BAJO ELÉCTRICO EN EL MERENGUE
DOMINICANO DE JUAN LUIS GUERRA, TOMANDO COMO REFERENCIA EL
APORTE MÚSICAL DE LOS BAJISTAS: JOE NICOLÁS Y HÉCTOR SANTANA**

Flavio Antonio Cuta Cristancho

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C.
2013**

ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN DEL BAJO ELÉCTRICO EN EL MERENGUE DOMINICANO DE JUAN LUIS GUERRA, TOMANDO COMO REFERENCIA EL APORTE MÚSICAL DE LOS BAJISTAS: JOE NICOLÁS Y HÉCTOR SANTANA


Flavio Antonio Cuta Cristancho

Código 2011275070

Asesora Metodológica: Clara E. Núñez

Asesor Musical: Mauricio Sichacá

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C.
2013**

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Formación de Profesionales</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 3	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado de Especialización
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN DEL BAJO ELÉCTRICO EN EL MERENGUE DOMINICANO DE JUAN LUIS GUERRA, TOMANDO COMO REFERENCIA EL APORTE MUSICAL DE LOS BAJISTAS: JOE NICOLÁS Y HÉCTOR SANTANA
Autor(es)	Flavio Antonio Cuta
Director	Asesora metodológica: Clara E. Núñez Asesor musical: Mauricio Sichacá
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2014. p. 291
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
Palabras Claves	Bajo eléctrico, Merengue dominicano, Análisis, Ritmo, Melodía, Armonía, Tambora, Interpretación, Influencia, Aporte musical, Género.

2. Descripción
La música al estilo Juan Luis Guerra es el producto de una combinación en la investigación musical como en el aporte del talento de cada uno de los músicos que participaron en las producciones, dejando un gran legado que motiva a la investigación del merengue dominicano.

3. Fuentes
<p>Baremboim, D. (2008). <i>El sonido es vida El poder de la música</i>. Bogotá: Norma.</p> <p>Barrero, D. (2007). Propuesta metodológica para transcribir tumbas para piano de merengue dominicano al estilo "Rikarena", con base en el análisis de protocolos verbales. <i>Monografía</i>. Bogotá DC., Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.</p> <p>College, T. P. (1986). <i>Diccionario Harvard de Música</i>. Madrid 1997, 1999, 2001:</p>

- Alianza Editorial, S.A.
- Copland, A. (2010). *Cómo escuchar la música*. México D.F.: Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A.
- cultura, M. d. (s.f.). Obtenido de <http://cultura.gob.do/Portals/0/docs/Microsoft%20Word%20-%20Merengue%20dominicano.pdf>.
- Eléctrico, A. A. (s.f.). <http://aulaactual.com/especiales/historia-del-bajo/>. Recuperado el 12 de febrero de 2013
- Galindo, F. J. (2011). "El bajo eléctrico en la salsa desde la propuesta musical de Bobby Valentín". *Monografía*. Bogotá DC., Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Gómez, J. P. (2010). "La guitarra eléctrica en el merengue dominicano desde la propuesta musical de Juan Luis Guerra". Bogotá DC., Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Hurlimann, F. H. (1981). *Enciclopedia De La Música*. Buenos Aires-Barcelona-México D.F: Ediciones Grijalbo.S.A.
- Lara, J. A. (2011). "Acercamiento al lenguaje del merengue dominicano a través del saxofón". Bogotá DC., Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Ureña, L. M. (1987). *Merengue y Bachata a ritmo de Poesia y Compromiso*. Santo Domingo: Producciones Ella y El.
- Vega, R. d. (1988). *El Bajista Completo*. Buenos Aires: Music Distribution S.A.

4. Contenidos

Se inicia con una reseña histórica del merengue dominicano su historia y evolución, el bajo eléctrico, bajistas más importantes en el mundo y en el merengue, se pasa por otros ritmos que tocan la vida musical de Juan Luis Guerra y se hace un análisis musical de los dos bajistas más influyentes en las producciones del artista mencionado.

5. Metodología

Se basa principalmente en la transcripción musical de cuatro temas escogidos de la discografía de Juan Luis Guerra, con el fin de extraer las características en la interpretación del bajo eléctrico, es una investigación de tipo cualitativo con enfoque analítico.

6. Conclusiones

Juan Luis Guerra se convierte en uno de los artistas más importantes del merengue dominicano, pues al combinar su folklor junto a su conocimiento musical y de otros géneros musicales, logra un sonido nuevo en la música de sus raíces culturales, llevándola a romper fronteras.

La música que alegra el espíritu como la salsa, el merengue dominicano entre otros,

vienen de la alegría y de la forma de sentir de nuestros hermanos africanos y que nos han dejado ese precioso legado.

El producto final del gran trabajo de Juan Luis Guerra, es también el aporte musical de sus músicos en el caso específico de éste trabajo de investigación, los bajistas Héctor Santana y Joe Nicolás.

Los elementos musicales analizados brindan al intérprete de bajo eléctrico un camino para acercarse al conocimiento del merengue dominicano en una de sus expresiones. Ésta investigación busca motivar a los músicos a que es a través de la investigación como podemos llegar al conocimiento de las raíces musicales, las cuales nos darán mayor claridad a la hora de interpretar un género musical.

Elaborado por:	Flavio Antonio Cuta
Revisado por:	Asesora metodológica: Clara E. Núñez Asesor musical: Mauricio Sichacá

Fecha de elaboración del Resumen:	2	09	2013
--	---	----	------

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	10
1. PROBLEMA	1
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	1
1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	4
1.3 OBJETIVOS	4
1.3.1 objetivo general	4
1.3.2 objetivos específicos	4
1.4 JUSTIFICACIÓN.....	5
1.5 ANTECEDENTES	7
2. EL MERENGUE DOMINICANO	11
2.1 ELEMENTOS Y ESTRUCTURAS MUSICALES DEL MERENGUE	16
2.2 PATRONES DE LA TAMBORA	18
2.3 PRINCIPALES REPRESENTANTES DEL MERENGUE.....	19
2.4 EL BAJO ELÉCTRICO	21
2.5 GRANDES BAJISTAS	23
2.6 BAJISTAS DOMINICANOS Y ALGUNAS DE SUS PRODUCCIONES.....	24
2.7 BAJISTAS MÁS IMPORTANTES EN LA MÚSICA DE JUAN LUIS GUERRA.....	26
2.7.1 Biografía Joe Nicolás.....	26
2.7.2 Héctor Santana.....	29
2.7.3 Rubén Toribio	35
2.7.4 Abed De Los Santos.....	35
2.7.5 Jeremías King.....	36
2.8 OTROS RITMOS QUE INFLUENCIAN A JUAN LUIS GUERRA	36

3. METODOLOGÍA.....	41
3.1 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN.....	42
3.1.1 Formato de entrevista.....	43
3.2 FASES DE LA INVESTIGACIÓN.....	44
4. RESULTADO DEL ANÁLISIS MUSICAL EN LA INTERPRETACIÓN	46
DE LOS DOS BAJISTAS SELECCIONADOS.....	46
4.1 ANÁLISIS Y TRANSCRIPCIÓN DE LOS TEMAS ESCOGIDOS.....	46
4.1.1 El Niágara En Bicicleta	48
4.1.2 Estructura	55
4.1.3 Ritmo	55
4.1.4 Armonía.....	62
4.1.5 Melodía.....	66
4.2 MI PC.....	68
4.2.1 Estructura	73
4.2.2 Ritmo	73
4.2.3 Armonía	80
4.3 NO ME ACOSTUMBRO	87
4.3.1 Estructura.....	91
4.3.2 Ritmo	91
4.3.3 Armonía	96
4.3.4 Melodía.....	99
4.4 ME ENAMORO DE ELLA.....	100
4.4.1 Estructura.....	108
4.4.2 Ritmo	108
4.4.3 Armonía	113
4.4.4 Melodía.....	116

CONCLUSIONES	118
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119
ANEXOS	121
ANEXO A	121
CONCEPTOS Y DEFINICIONES MUSICALES	121
ANEXO B	146
ENTREVISTAS	146
ANEXO C	¡Error! Marcador no definido.
PARTITURAS.....	¡Error! Marcador no definido.

INTRODUCCIÓN

La música del maestro Juan Luis Guerra es el producto de un trabajo hecho con mucho profesionalismo y gran respeto por su folklor, y es así como el merengue dominicano es llevado a romper fronteras. Este trabajo busca abordar el análisis musical desde el bajo eléctrico, tomando como referencia el aporte del talento de los músicos Héctor Santana y Joe Nicolás.

El desarrollo del trabajo nace primeramente de la motivación al escuchar una músicaailable pero más elaborada tanto en sus melodías como en su armonía se refiere, y que propone un sonido diferente. Se convierte en un material importante de investigación pues sus aportes serán una herramienta útil para conocer más el folklor dominicano.

El punto principal de análisis es el aporte musical de los bajistas más importantes que participaron en la producción de los temas más reconocidos de Juan Luis Guerra.

Se busca dejar una herramienta para los bajistas intérpretes del merengue dominicano, pero que a su vez sea una motivación por conocer la música de otras culturas.

Este trabajo se enmarca por tanto dentro de esa mirada, puesto que propone un análisis musical del papel que juega el bajo eléctrico desde el punto de vista de la interpretación, a partir de un género foráneo de honda penetración en el ámbito nacional e internacional: el merengue dominicano desarrollado por Juan Luis Guerra. Por sus enormes calidades artísticas representadas en el estudio musical del jazz, y que logra fusionarlo con su folklor innato en éste caso el merengue y también la influencia de otros ritmos que a él le gustaba escuchar como son , la salsa, el hip-hop, el bolero, entre otros géneros musicales, la obra de este polifacético e importante músico y artista latinoamericano resulta pertinente para mostrar las posibilidades de la

música afroantillana en la actualidad, desde la ejecución de un instrumento como el bajo eléctrico.

Como ha ocurrido a partir de otros intercambios e interrelaciones musicales significativas, solo gracias a la integración, ya sea por adaptación o fusión de elementos propios de otras músicas populares con las autóctonas, se han producido renovaciones que han marcado cambios importantes en la evolución de la música. Los vínculos fructíferos que esta posibilidad ha dado, siempre han sido resultado de la creatividad, el talento y la prevalencia de criterios y propósitos eminentemente estéticos. La interpretación de otros géneros musicales es por esta razón una labor tan compleja como válida. En buena medida, es la razón que motiva a hacer este análisis de los elementos y fundamentos que estimulan y contribuyen a despertar el interés por la investigación y comprensión de aspectos tan esenciales como la transcripción de los acompañamientos del bajo eléctrico en el merengue dominicano contemporáneo.

1. PROBLEMA

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿Qué elementos musicales diferencian a los bajistas Héctor Santana y Joe Nicolás de los demás intérpretes del bajo en los discos de Juan Luis Guerra y por qué es importante estudiarlos?

En los tiempos actuales, la formación integral de quienes estudian y/o ejercen cualquier disciplina del conocimiento o del arte exige que se explore y reconozca las distintas tendencias y evoluciones de su campo o especialidad desde lo académico y lo laboral. Desde esta amplia perspectiva de estudio, resulta fundamental todo análisis que contribuya al desarrollo y mejoramiento de los procesos de enseñanza y aprendizaje.

De acuerdo con este planteamiento general, los procesos de formación de los estudiantes de música, en un mundo en el que cada día es mayor la interrelación cultural, requieren del intercambio de conocimientos y experiencias que brindan los diversos géneros y ritmos musicales en los que se mezclan lo propio y lo foráneo. Profundizar en esta interrelación e intercambio musical, en el caso de este proyecto de investigación, es fundamental para entender el desarrollo e innovación de expresiones musicales afroamericanas, en particular, las afro caribeñas, para conocer y comprender qué se conserva de la tradición y qué evoluciona en un género tan popular como el merengue dominicano. De esta manera se espera ofrecer aportes significativos a músicos en formación y profesionales en torno a la manera como se introducen nuevas técnicas en la interpretación de un instrumento como el bajo eléctrico.

La razón de ello se fundamenta, por una parte, en la necesidad que tiene todo aquel que aspira a ser un profesional de la música no solo de conocer, desde su objeto de interés y estudio, su propia cultura, sino, además, de aproximarse a la de otras latitudes, aquellas que tienen estrecha relación con su especialidad. Por otra, en el interés y preocupación que muchos estudiantes de música expresan en torno al desconocimiento que tienen de los elementos técnicos y acústicos de un género musical como el merengue dominicano, con mayor razón si se considera que muchos de ellos trabajan o aspiran a hacerlo en el campo de la música popular tropical que incluye entre otros géneros, la cumbia, el porro, la salsa, el bolero, el jazz, y en el caso de esta investigación, el merengue dominicano. Por último, también motiva este estudio, la rica oportunidad que se tiene de conocer, asimilar e incorporar nuevos ritmos y géneros musicales, con el propósito de enriquecer y fortalecer la fundamentación teórica-técnica y su correspondiente práctica por parte de los estudiantes en formación como de los intérpretes profesionales.

El merengue dominicano, como género musical afro caribeño, al igual que cualquier otro, requiere un estudio minucioso y crítico para entenderlo e interpretarlo. En este sentido es muy importante motivar y enseñar a las nuevas generaciones de estudiantes de música para que conozcan los elementos, estructuras y demás aspectos de este ritmo que favorezcan la asimilación adecuada de formas innovadoras de la ejecución de este instrumento en el merengue dominicano moderno.

Si bien desde hace ya unas décadas las agrupaciones colombianas han incursionado de manera pertinente en la interpretación de este ritmo, aún no se tienen trabajos que asuman un estudio y enseñanza de la forma como se interpreta desde los distintos instrumentos que conforman una orquesta de merengue. Salvo unos pocos trabajos, como el realizado por el maestro

Diego Barrero (2007), quien a partir de su experiencia como pianista y su formación académica desarrolla una investigación en torno a la manera como se ejecuta en este ritmo los tumbaos de piano.

En éste sentido, ésta propuesta de investigación brinda los fundamentos y elementos básicos para entender y aprender la interpretación del bajo eléctrico en el merengue dominicano que interpreta Juan Luis Guerra y su 4.40, con el propósito de fortalecer tanto su fundamentación como la práctica de quienes trabajan este género musical, en particular, a partir del bajo eléctrico.

Así mismo, de acuerdo con lo expuesto, este trabajo llena un vacío que se espera brinde a las nuevas generaciones de músicos un estudio de las implicaciones teórico-prácticas que envuelve la técnica de interpretación de este instrumento.

Este análisis ofrece a los músicos que están en proceso de formación, y a los profesionales, enseñanzas puntuales que pueden despertar no solo el interés y gusto por conocer este estilo musical, sino además el aprendizaje de la ejecución y la comprensión del horizonte creativo e innovador que tiene. Llamar la atención sobre el privilegio que representa tener al alcance tanta variedad musical y mostrar la importancia de asumir su estudio y práctica con el fin de promover la investigación y el mejoramiento del conocimiento e interpretación de otros géneros musicales, es de igual modo otro motivo que anima este estudio.

De otra parte, dado que la cultura musical latinoamericana, y afroamericana, es muy rica en diversidad de expresiones rítmicas y melódicas, y a que hoy por hoy es evidente la facilidad como estas se introducen en los países latinoamericanos, el propósito de este análisis sin

duda cobra toda su importancia para todos los interesados en la fundamentación e interpretación adecuadas de este género musical. Es necesario señalar que en todo ello juega un papel importante la experiencia de quienes han estudiado y trabajado de cerca y de modo serio en su ejecución.

1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Partiendo del aporte musical de los bajistas Héctor santana y Joe Nicolás, qué elementos musicales del bajo eléctrico identifican el merengue de Juan Luis Guerra?

1.3 OBJETIVOS

1.3.1 objetivo general

Analizar los elementos básicos que permiten entender las características particulares del merengue de Juan Luis Guerra teniendo como referente la interpretación musical del bajo eléctrico de Héctor Santa y Joe Nicolás.

1.3.2 objetivos específicos

- Reconocer los elementos rítmicos, melódicos, armónicos, técnicos y tímbricos que hacen parte de la interpretación del bajo eléctrico en el merengue dominicano de Juan Luis Guerra.
- Definir la terminología utilizada por los músicos que hacen merengue dominicano.
- Dar a conocer en el ámbito académico como profesional, los elementos característicos de la interpretación del bajo eléctrico en el merengue de Juan Luis Guerra.

1.4 JUSTIFICACIÓN

En la actualidad, la rica diversidad musical que puebla el panorama latinoamericano hace que prácticamente sea un requerimiento imprescindible para los estudiantes de música, y los músicos en general, conocer, entender transcribir e interpretar adecuadamente no solo los ritmos y géneros musicales colombianos, sino también los de otros países.

Es innegable que la música es una carrera profesional que en nuestro país poco a poco ha ido tomando una enorme importancia para las nuevas generaciones. Lo evidencia la creciente creación de centros de formación y la presencia significativa de estudiantes que cada vez acceden a los estudios que estos centros educativos ofrecen. Este hecho permite observar cómo los jóvenes estudiantes han ido valorando y asumiendo con respeto, disciplina y seriedad la música como arte y como proyecto de vida personal y profesional.

En este sentido, dado el vacío que existe en cuanto a la transcripción e interpretación de instrumentos en la música tropical, como es el caso del bajo eléctrico, en géneros tan populares como el merengue dominicano, resulta fundamental proveer de los elementos y fundamentos que contrarresten las carencias y satisfagan las necesidades de los interesados de modo pertinente.

Ritmos afroantillanos y latinoamericanos como el merengue hacen parte de la existencia como naciones y culturas transnacionales, es decir, culturas que se interconectan e interrelacionan de manera diversa. Es un hecho que si bien el merengue es el ritmo nacional de la República Dominicana, su expansión y aceptación en otros países es notable. En el caso colombiano, este es uno de los géneros que se disfruta con frecuencia en miles de fiestas

del país, convirtiéndolo así en ritmo y género culturalmente aceptado hasta el punto de haber sido incluido en los repertorios de muchas orquestas colombianas que, incluso, han creado sus propias versiones merengueras.

En general, como fuente de trabajo para una gran parte de músicos, pero en especial para las nuevas generaciones, esta situación representa asumir tareas como la comprensión, asimilación de esta música y desarrollar los fundamentos, capacidades y habilidades para transcribirla e interpretarla con total solvencia. Esto aporta no solamente los elementos musicales que se incorporan y articulan en la ejecución del instrumento, sino que deja una gran enseñanza para la vida personal, social y profesional, haciéndola más disciplinada, consciente, organizada y competente.

El procedimiento pedagógico de escuchar y escribir lo que se escucha es una de las herramientas más efectivas en el aprendizaje de la música, un método que ha sido usado a través de todas las épocas por los grandes músicos y compositores. No obstante, para el caso del estilo musical del merengue dominicano es evidente que hace falta el conocimiento de los elementos técnicos para lograr, entre otras posibilidades, el sonido específico, el modo de pulsar las cuerdas, la intensidad, etc. La técnica motriz del instrumento es por tanto una de las prioridades del instrumentista del bajo eléctrico, con mayor razón si se tiene en cuenta que se desconocen los elementos técnicos y acústicos para lograr los sonidos propios del merengue dominicano. Todo ello debe responder a un proceso que debe ser enseñado paso a paso, metódicamente.

Por último, es importante destacar los aspectos pedagógicos que envuelve este proyecto de investigación, pues este apunta a la enseñanza musical mediante estrategias metodológicas y didácticas que propicien aprendizajes significativos, es decir, en contextos reales y según las

capacidades, necesidades y expectativas de los estudiantes y de sus entornos.

1.5 ANTECEDENTES

Son muy pocos los estudios en torno a la transcripción e interpretación de la música popular tropical. Si bien en los últimos años se han dado algunos avances en este sentido, luego de indagar en algunas universidades, entre ellas, La Universidad Nacional, la Pontificia Universidad Javeriana, la Universidad Pedagógica Nacional, se constata que las investigaciones en torno al merengue dominicano son escasas. Se tomará por lo tanto como referencias específicas, los trabajos encontrados: en primer lugar, la monografía del maestro Diego Mauricio Barrero Acosta, “Propuesta metodológica para transcribir *tumbaos* para piano de merengue dominicano al estilo “Rikarena”, con base en el análisis de protocolos verbales” (2007), de la Universidad Pedagógica Nacional. En ella se desarrolla el ejercicio de transcripción de una canción de merengue dominicano para piano, usando protocolos verbales. Su utilidad responde a que su contenido maneja estilos rítmicos y melódicos que serán importantes como sustento teórico-práctico para este trabajo de investigación.

El profesor Diego Barrero explora metodologías aptas para la enseñanza de los fundamentos y técnicas de interpretación e interiorización de la música popular tropical. A través de la transcripción musical, busca motivar al estudiante y al músico instrumentista para que escriban sus propias partituras de la música que interpretan, pues contar con este tipo de material no es fácil, y lo poco que se encuentra no llena las necesidades y expectativas de los interesados.

La propuesta, por una parte, sostiene que la práctica o ejercicio de escuchar y escribir lo que el oído percibe es un gran ejercicio técnico que permite al músico interiorizar lo que va a tocar, logrando así una mejor interiorización e interpretación, tanto técnica como melódica. Por otra, describe cómo se debe transcribir e interpretar el piano en el merengue dominicano, teniendo en cuenta conceptos como la escritura musical, el ritmo, la síncopa, la clave, entre otros elementos y aspectos musicales, técnicos y teóricos. Destaca, finalmente, que la transcripción es una herramienta muy valiosa, que nos permite reconocer y preservar el legado musical dejado por nuestros antecesores.

Otra referencia importante la constituye el trabajo “Acercamiento al lenguaje del merengue dominicano a través del saxofón” (2011), de Jorge Alberto Castillo Lara, de la Universidad Pedagógica Nacional. Es un trabajo de investigación descriptiva, que busca la motivación para acercarse al merengue dominicano a través del estudio del saxofón, del cual se proponen ejercicios técnicos, ritmo-melódicos, extraídos de canciones de grupos dominicanos.

Otra referencia de gran valor es el trabajo “La guitarra eléctrica en el merengue dominicano desde la propuesta musical de Juan Luis Guerra” (2010), por Juan Pablo Silva y Álvaro José Valencia Gómez, de la Universidad Pedagógica Nacional. Este trabajo muestra cómo la guitarra eléctrica es un instrumento que dentro del merengue dominicano, cumple un papel importante dando colores en puntos claves de algunas canciones del maestro Juan Luis Guerra.

Otro gran punto de apoyo es “El bajo eléctrico en la salsa desde la propuesta musical de Bobby Valentín” (2011), por Francisco José Rojas Mesa y Wilson Fernando Galindo Hurtado, de la Universidad Pedagógica

Nacional .El trabajo muestra el gran aporte del maestro Valentín a la salsa, y sus líneas melódicas en el bajo se convierten en una gran escuela musical para los bajistas de música latina en especial la salsa.

El trabajo “Interpretación del merengue dominicano en el bajo eléctrico, caso: Isaías Leclerc” por Óscar Jair Salamanca Alarcón (2012), es tomado como documento de información pues describe como a través de ejercicios técnicos tomados del bajista Isaías Leclerc, se puede hacer un acercamiento más profundo a la interpretación del bajo eléctrico en el merengue dominicano.

En la inquietud por conocer y estudiar el folclor dominicano, se descubre que detrás de esa cultura musical hay una gran influencia de la música afro-antillana y sus raíces, pues es muy alegre, rica en ritmos y posibilidades armónicas y melódicas. Sin embargo, lo esencial es que las fusiones con otras músicas sean creativas e innovadoras para que no resulten simples copias o adaptaciones, casi semejantes a los ritmos originales que sirvieron de base. Cabe mencionar el caso de Wilfrido Vargas, quien graba la canción “La medicina”, en 1986, tema que originalmente ya había sido grabado por el grupo Kassav, con el nombre de “médikaman von ni”, en 1984, en su producción “Yelele”. En la versión de Wilfrido, que conserva la melodía original, se incluyen sonidos modernos del Jazz y del Funk, haciendo algunas innovaciones que convierten a este tema en un éxito internacional que llevaría a este artista a gozar de una popularidad dentro y fuera de su país.

Así pues, este tipo de estudios, sin duda, hacen que las distintas músicas populares, como la del merengue dominicano, se conozcan adecuadamente, y asimismo, estén vigentes en las nuevas generaciones no solo como

referentes sino como un acervo de inmensas y ricas posibilidades renovadoras.

2. EL MERENGUE DOMINICANO

“África es como el vientre de la madre. Toda la música del mundo que tenga ritmo tiene sus orígenes en África”

José María García Martínez (2002)

Las expresiones musicales más rumberas y vivaces del folclor latino e hispanoamericano tienen una vena común que las emparenta con la tradición más remota de la cultura africana, una tradición que las nutre desde sus mismos orígenes. En este sentido, el merengue es hijo de ese vientre común que se mezcla a su vez con ritmos y géneros propios de la tradición caribeña y antillana.

En general, el merengue se caracteriza por ser una expresión musical festiva, ancestral,ailable, muy popular en numerosas y diversas actividades sociales.

El merengue dominicano, que es objeto de análisis en esta investigación, es por tanto un ritmo de origen africano, producto de un proceso de mestizaje a través de la historia y la vida musical que empieza a ser influenciado con músicas traídas de Europa; músicas que deleitaban los bailes de salón de las clases altas, tales como el fandango, la contradanza y la tumba.

La manera como la cultura y las tradiciones africanas se dieron a conocer y se arraigaron paulatinamente en el nuevo continente fue a través de los esclavos negros, traídos por los españoles e ingleses. Los primeros afrodescendientes reprodujeron en su momento las costumbres, la manera de

vivir, de pensar, de sentir. Un sentido de pertenencia y una significación de su identidad inalienable que se transmitió a diferentes pueblos.

En particular, se puede señalar que el merengue nace de ritmos africanos como la tumba, la calenda, la chica, este último un ritmo más lento o más rápido según la ocasión; una serie de variaciones y combinaciones que con el tiempo dará sus frutos en la configuración del merengue propiamente dicho. De este modo, se perfilan sus rasgos musicales más típicos: aire alegre, festivo; movimiento dancístico sensual y vigoroso; juego de alusiones que hacen referencia tanto a la vida cotidiana como a vida la social, cultural e histórica, marcadamente picantes.

Si bien en un comienzo, como ocurre con otras expresiones musicales populares, esta música sufre discriminaciones, desplantes y hasta epítetos peyorativos racistas, por parte de las clases llamadas “cultas”, con el tiempo se canta, toca y baila en todas las clases sociales. Como ocurrió con el jazz o con el vallenato -en el caso colombiano-, se hace popular y llega a formar parte fundamental de las fiestas tanto de las zonas rurales, campesinas como de las fiestas de salón.

Según los estudiosos del merengue Velásquez & Ureña (2004); García, (2002), el merengue se canta, baila y toca desde mediados del siglo XIX. Se dice que desde 1850 ya se conocía y se practicaba en República Dominicana. A partir de ese año, según Coopersmith (1974), se puso de moda. La primera mención parece ser la del periódico *El Oasis*. Un hecho que podría indicar que el origen del merengue es anterior a 1850. Por ello, algunos investigadores sostienen que es más antiguo. Lo cierto es que para la mitad de ese siglo, el merengue ya era parte sustancial de la cultura y la idiosincrasia dominicanas.

Los primeros instrumentos fueron tambores y rasgueo de güiras, más adelante llega de Alemania el acordeón, convirtiéndose en el instrumento principal. Luego se incorporan instrumentos de origen norteamericano, como el saxofón y el bajo eléctrico, lo que da pie a la modernización del merengue. Este último hecho, cabe señalar, ocurre con los consabidos reparos y reservas provenientes de los sectores defensores a ultranza de lo autóctono, o lo que como en otros países se denomina y asume como “lo propio”.

Con el tiempo, se propaga e impone, destacándose grupos merengueros como el de Negrito Chapuseaux, más adelante, grandes artistas como Milly Quezada, los Hermanos Rosario, Toño Rosario, Fernando Villalona, Sergio Vargas, los Toros Band, Rubby Pérez, Elvis Crespo y Eddy Herrera, Kinito Méndez, Rikarena, Jossie Esteban, Tulile, entre otros. El gran Juan Luis Guerra es uno de los músicos que le da al merengue matices nuevos. A la postre, su afortunada incursión en este género lo hace merecedor de reconocimientos internacionales, como es el caso de recibir varios premios Grammy. De esta forma, el merengue dominicano, gracias a los aportes de estos músicos y orquestas, en especial, a los de Juan Luis Guerra, este género se reconoce y celebra en numerosos países del mundo.

Aunque, como se ha mencionado, no son pocos los cuestionamientos frente a sus transformaciones, no del todo infundados, se puede asegurar, sin temor a equivocarse, que en general: “El merengue se ha mantenido casi inalterado en buen tramo de su historia. La única variedad de importancia ocurrió durante la ocupación norteamericana con lo que se denominó ‘Pambiche’ ” (Velázquez Carlos, Ureña Alejandro, p. 51, 2002).

Al respecto se sostiene lo siguiente:

Durante el periodo colonial de Santo Domingo que culmina con la proclamación de la independencia de la República Dominicana en el año

1844, la música más conocida y practicada entonces tenía un origen primordialmente europeo. Dentro de estas manifestaciones musicales, existía una amplia variedad de estilos: la cuadrilla, el minuet, la contradanza, el fandango. La polka, la mazurca, el vals. Solo tres de ellos fueron muy populares en la Colonia por un largo periodo de tiempo e influyen poderosamente en el gusto popular dominicano: la contradanza, el fandango y la tumba. (Velásquez y Ureña, 2002).

Sin embargo, cabe señalar que el empleo del término “afro dominicano”, en el vocabulario popular quisqueyano, dentro del contexto histórico, social y cultural de la llamada tradición musical dominicana, ha brillado por su ausencia. El motivo responde a que el patrimonio africano, dentro de las costumbres dominicanas, se niega o se ignora. Por esta razón, hasta el momento es muy poco lo que se sabe certeramente de su origen. Se discute aun sobre ello; y con frecuencia, las opiniones al respecto son tan diversas como encontradas.

En la década de 1980 se da una irrupción del merengue dominicano en Latinoamérica. El auge lleva a que nuestros países se conviertan en caja de resonancia de este género, dando lugar a que las orquestas nacionales incluyan en sus repertorios muchos de los éxitos que en ese momento se daban a conocer.

Orquestas dominicanas como las de Sergio Vargas, Wilfrido Vargas, Los hermanos Rosario, La patrulla 15, Eddy Herrera, Rikarena, Las chicas del can, marcan una tendencia por la que muchas orquestas de otros países, como Colombia, se inclinan. Es importante observar cómo el intercambio cultural musical, serio e imaginativo, permite conocer ritmos y géneros diversos que pueden dar lugar a fusiones valiosas y a innovaciones imperecederas. Fusiones e innovaciones que representan, como ha ocurrido

en otros géneros musicales y ámbitos culturales, verdaderas transformaciones de la música popular que trascienden en el tiempo y en el espacio.

Está el caso de Juan Luis Guerra, uno de los músicos y artistas más importantes y renovadores de este género, cuyo trabajo musical está influenciado por la música afroantillana, y más específicamente, por el ritmo souk, original de las Antillas francesas, obviamente de raíces africanas. Juan Luis Guerra graba temas como “El costo de la vida”, incluido en su producción “Areito”, de 1992, empleando una fusión de lo antillano con los instrumentos dominicanos como la güira y la tambora. Logra así un sonido moderno y de alta calidad que poco a poco lo erigiría como uno de los integrales y polifacéticos más destacados de los últimos tiempos. Cabe resaltar que en algunas de sus producciones musicales, contó con la colaboración del gran guitarrista francés, Dibo Dibala.

Otros grupos dominicanos como las “Chicas del can”, también grabaron temas antillanos, como la “Zukaina”. De igual forma, es de señalar a manera de ilustración, los siguientes grupos y trabajos que conforman un contexto de la producción artística merenguera moderna:

Ou le, (Ula ule) Original del grupo Kassav de Martinica en ritmo de Zouk, y luego está la versión de Fernando Echavarría y la familia André, quien me contaba que es amigo personal de Jacob Desvareaux el director de Kassav y cantante.

Kaye Manman original de Kassav de Martinica en ritmo de Zouk, luego está la versión de Sergio Vargas y los hijos del rey que titularon La tierra Tembló.

El tema Oh madiana, que luego saco sergio vargas como oh Mariana y la familia andre como Oh Mañana. Tambien agrego el tema Zouk la sé sel medikaman de Kassav que luego Wilfrido sacaría como la medicina.

“Wilfrido Vargas, que fue un hibridizador magistral, y que convirtió al merengue en la música internacional que es hoy. Vargas llevó el tempo del merengue hacia velocidades suicidas y a la hora de incorporar influencias musicales externas fue más lejos que Ventura, ya que incluían la Konpa haitiana (parecida a la bomba puertorriqueña), la cumbia colombiana y, con el tiempo, el hip hop estadounidense.” (Morales Ed, Ritmo Latino,2006, p.218).

2.1 ELEMENTOS Y ESTRUCTURAS MUSICALES DEL MERENGUE

De acuerdo con el *Inventario del patrimonio cultural inmaterial de República Dominicana* (Cultura.gob.do, s. f.), se pueden hacer las siguientes precisiones en torno a este género.

Como se ha indicado, la música del merengue es muy variada y rítmica. Esto se corresponde con el hecho de que el merengue dominicano más extendido es un complejo musical de varias secciones o partes, las cuales se pueden ejecutar de manera independiente o combinada. **A la primera parte**, la introducción, que se caracteriza por su lentitud, se le conoce con los nombres de **paseo**, merengue derecho, merengue en primera o “bolemengue”. A la **parte siguiente** se le denomina simplemente merengue o merengue en **segunda**. **La parte tercera**, el final, se le denomina **jaleo**. El conocido merengue *Compadre Pedro Juan* es un ejemplo clásico del merengue con todas sus secciones o partes. Pero hay composiciones que sólo se tocan en el formato de **pambiche**, como sucede con el merengue llamado *Juan Gomero* o *Juan Gomera*

De las variantes actuales del merengue, las más extendidas son el merengue **cibaeño y el pri-pri**. El primero, el merengue cibaeño, se ejecuta en ritmo de 4/4 con **acordeón de botones, tambora, güira** y a veces con el **saxofón alto** o bombardino. Este es el merengue de las tres secciones o partes arriba señaladas.

De este merengue se conoce una segunda forma, el pambiche o merengue estilo **yanki**, que emplea ritmos de tambora relacionados con el cinquillo y una melodía repetitiva con variaciones improvisadas. Su nombre proviene de la tela Palm Beach que utilizaban los marines durante la ocupación norteamericana (1916-1922); el segundo, el pri-pri o merengue "palo echao" del Sur y del Este del país, es ejecutado por un cantante en ritmo de 12/8 con balseí, güira y acordeón. Dos variantes tradicionales que actualmente se oyen con poca frecuencia son el merengue **de atabales** y el merengue **redondo**. El de atabales se ejecuta en el Este del país con palos o atabales y varias güiras en métrica de 12/8. El merengue redondo se toca en la península de Samaná con **acordeón tambora y güira en métrica de 4/4**. La variante del merengue ocoeño, ejecutado con acordeón, marimba, balseí, güira y "maraca ocoeña" en métrica 4/4, ha caído en desuso.

Unas variantes más en utilizada actualmente son los llamados Merengue **Maco o "a lo Maco"**, que se distingue por una variación rítmica en el toque de la tambora, y el **Merengue de Calle**, que introduce el **uso del timbal**, a la vez que varía sustancialmente la velocidad de ejecución.

Las canciones son ejecutadas por un solista al cual le acompaña frecuentemente un coro de voces (dos o tres) y las mismas tratan diversos temas de la cotidianidad del dominicano, en todos los órdenes.

“El merengue cibaeño está extendido por todo el territorio de la República y es el que se ha convertido en símbolo nacional”, “inventario del patrimonio cultural inmaterial de República Dominicana”, (a..)1987. Juan Luis Guerra y 4-40: merengue y bachata a ritmo de poesía y compromiso. Santo Domingo: Producciones Ella y Él. Casado, Fernando. 2009. Santo Domingo, tesoro de la cultura musical antillana. Santo Domingo: Ediciones de Cultura. (<http://cultura.gob.do/Portals/0/docs/Microsoft%20Word%20-%20Merengue%20dominicano.pdf>)

Como se ha visto en general el merengue dominicano se toca y se lee a 4/4, una de las razones es también la comodidad para los saxofonistas, pues tocan figuras rítmicas muy rápidas y con bastantes notas en pocos pulsos. En música como ésta de cuatro por cuatro, lo normal es sentir el acento natural en el primer pulso, y también interiorizar el patrón rítmico de la tambora pues en éste caso específico éste instrumento es la raíz rítmica del merengue dominicano.

Como menciona Pinksterboer (2001), otros nombres para el primer y segundo pulso son pulso **acentuado**, **acento métrico principal y parte fuerte**. Este último término convierte automáticamente los pulsos segundo y cuarto en partes débiles”. (p.202).

2.2 PATRONES DE LA TAMBORA

patrones tambora

APAMBICHAO

Percussion

D D I D D D I D I D I

S A A A S A A

X=PALO S=SLAP O QUEMAO A=ABIERTO CON PALO O SIN PALO

DERECHO

13

17

X=MADERA Ó PALO S=SLAP A=ABIERTO

MAKO

25

29

X=MADERA S=SLAP A=ABIERTO

Fuente: Gabriel León, Kike Cuaó, Flavio Cuta

2.3 PRINCIPALES REPRESENTANTES DEL MERENGUE

Johny Ventura: Se destaca por su carisma, temperamento alegre, entusiasta, emprendedor y talentoso, a través de la ejecución del merengue, lo empieza a hacer más popular, pues lo hace más ágil con una orquestación más pequeña y lo hace conocer fuera de su país a través de las giras musicales.

Wilfrido Vargas: Hace su aporte al merengue, pues estaba influenciado por ritmos caribeños y de otras regiones (Jazz, Calipso, Rock y música clásica), su música empieza a sonar en las emisoras pues logra un estilo más moderno.

Cuco Valoy: Tenía un carácter definido en su ritmo y agregaba elementos teatrales con gracia y de gran gusto popular, Velázquez Carlos & Ureña Alejandro (p. 81) grabó un tema muy popular llamado “no me empujes”

Entre los grandes exponentes, promotores y bailadores del Merengue dominicano,

Se pueden mencionar los siguientes:

- Francisco (Ñico) Lora: fallecido acordeonista, cantante y compositor, ampliamente conocido.
- Casandra Damirón: Fallecida cantante y bailadora y reconocida folklorista.
- Nereyda Rodríguez: Bailadora y ex directora de ballet folklórico. Fallecida.
- Bartolo Alvarado, alias "El Cieguito de Nagua", acordeonista, cantante y compositor.
- Fefita la Grande: acordeonista, cantante y compositora.
- Maritza Reyes: bailarina y directora de ballet folklórico.
- Agustín Pichardo: fallecido,, bailador e investigador folklórico.
- Joseito Mateo: cantante, bailador y compositor.
- Cuco Valoy: cantante y director de orquesta.
- Johnny Ventura: cantante y director de orquesta.
- Milly Quezada: cantante y directora de orquesta.
- Ramón Orlando Valoy: cantante, compositor y director de orquesta.
- Juan L. Guerra: cantante, compositor y director de orquesta.

Juan Luis Guerra es uno de los músicos latinoamericanos más versátiles. Su formación integral, su talento y facilidad para incursionar en distintos géneros musicales le han permitido darle a un género musical popular como el

merengue nuevos aires y rumbos. Con razón se dice de su trabajo musical, sin que sea una exageración, que:

Juan Luis Guerra, en cuanto al merengue, lo transformó en un estilo de música sofisticada en su estética, muy distinto del ritmo repetitivo y tosco de los merenguistas populares. Los textos de Guerra tornaron la insustancialidad argumental del merengue tradicional en cuanto al amor y la fraternidad universales con contenido alegórico y continente poético. Su música causó un considerable impacto en todo el mundo y muy particularmente en Latinoamérica y en España. (García, s.f., p. 339).

2.4 EL BAJO ELÉCTRICO

El origen y las características del bajo eléctrico son cercanos a los de la guitarra eléctrica. Desde un principio, los constructores de bajos y contrabajos acústicos seguían los patrones de este instrumento, pero, se diferenciaban de este por tener el cuerpo más grande, el mástil de mayor longitud, más escalas y, básicamente, con cuatro cuerdas, afinadas en las notas Mí, La, Re, Sol, una octava más baja que las cuatro cuerdas más graves de la guitarra. Hay modelos con trastes y sin ellos. Se considera a Leo Fender el inventor del bajo eléctrico, quien lo construyó a hacia 1951 para mejorar dos dificultades sustanciales que ofrecía el contrabajo (cuyo origen data de 1500), antecedente del bajo eléctrico: el poco volumen y el gran tamaño. Desde hacía varios años, Leo Fender, ingeniero e inventor estadounidense, trabajaba en este proyecto, y a mediados del siglo XX construye su *Precision Bass* (1951), que sería el referente de los bajos posteriores. La evolución que a partir de ese momento tiene este

instrumento, responde a requerimientos y necesidades prácticas que Leo Fender tuvo en cuenta, tal como lo afirma Rafael de la Vega (1988):

El sistema de amplificación o pick-up no debía diferenciarse mucho de su guitarra de cuerpo sólido (maciza) de reciente nacimiento, así como la forma del cuerpo. Solo tenía que resolver el problema de un mástil de dimensiones más pequeñas que las del contrabajo y con un máximo de perfección y precisión en la afinación, para lo cual se sirvió de trastes como en la guitarra *Fender*. Lo consiguió y nació el bajo eléctrico también llamado guitarra bajo o guitarra baja. (p. 1).

Rápidamente, gracias a estas nuevas características, el bajo eléctrico se impuso en las orquestas y diversos grupos musicales, ante todo, porque su función esencial es configurar la sección rítmica en los diversos estilos de música que lo incluyen. El bajo, como se le denomina comúnmente, en el estilo que sea, establece el marco armónico y marca el tiempo o «pulso rítmico». De este modo, es un instrumento fundamental en el acompañamiento o como solista en todos los estilos de música popular, por mencionar algunos, la salsa, el merengue, el blues, el jazz, el punk, el reggae y el rock. “Se ha utilizado profusamente en el rock desde la década de 1950 y en la actualidad lo utilizan también algunos intérpretes del jazz”. (Diccionario Harvard de Música, p. 130).

Es de resaltar que tanto en la música antillana, africana y dominicana, el bajo eléctrico es un instrumento muy importante, pues poco a poco a través de sus líneas melódicas, rítmicas y armónicas, definen un estilo musical del Caribe, y este gran aporte se debe a los bajistas afro-antillanos, como es el caso de George Decimus, quien fue productor, guitarrista y bajista del grupo Kassav y conectados a este estilo musical encontramos los bajistas dominicanos quienes con su talento y su musicalidad aportaron al gran merengue dominicano, entre ellos encontramos:

2.5 GRANDES BAJISTAS

En la historia musical el bajo eléctrico ha sido uno de los instrumentos más importantes; en la evolución y transformación de estilos musicales, pues de su papel de acompañante paso a ser instrumento melódico y armónico, cabe mencionar que estos aportes musicales se deben a la inquietud de talentosos músicos por explorar otros caminos, como es el caso de Jaco Pastorius, el cual fue entre otras motivado por melodías de saxofonistas y que éstas a su vez el mismo Jaco las llevaba al bajo eléctrico, y el gran aporte que éste maravilloso músico nos hace no es solo el bajo melódico, sino también ese gran sonido que era muy personal y que fue producto de trabajo de práctica por muchos años y que hasta hoy es motivación de estudio para los nuevos bajistas.

Otro gran músico es el caso de James Jamerson que increíblemente tocando con un solo dedo creó unas líneas musicales en el bajo, que al escucharlas automáticamente nos llevan a un estilo muy particular del funk, pues éste gran bajista participó en producciones musicales muy importantes, con artistas como Michael Jackson.

El maestro Abraham Laboriel quien nos enseña a tocar con el corazón, ha sido en los últimos tiempos un gran aporte en la música pues con sus melodías interpretadas en el bajo eléctrico pues lleva a otros niveles de espiritualidad en este lindo arte.

En el caso del merengue dominicano, grandes bajistas han hecho su aporte, es el caso de Isaias Leclerk, quien ha sido influenciado

por grandes músicas del mundo como el vallenato, bossa-nova, entre otras.

2.6 BAJISTAS DOMINICANOS Y ALGUNAS DE SUS PRODUCCIONES

- Abednego de los Santos: (Juan Luis Guerra, A son de Guerra, 2011), (Juan Luis Guerra y 440, La Llave de mi corazón, 2007), (Juan Luis Guerra y 440, Para ti, 2004),
- Alfredo Sisa: (Rubby Pérez, No te olvides, 1998),
- Amilcar Chalas: (Johnny Ventura, Johnny siempre Jhonny, 1993),
- Andrés de Jesús: (Wilfrido Vargas, Hoy, 1996), (Mickey Taveras, Te esperaré, 2006), (Proyecto uno, In da house, 1993), (Proyecto Uno, Pura Gozadera, 2002), (Sandy & Papo, Otra vez, 1997),
- Ángel Vásquez: (Jossie Esteban y La Patrulla 15, nuestro 20 aniversario, 1997), (Jossie Esteban y la patrulla 15, hotter tan ever, 1992), (Jossie Esteban y La Patrulla 15, para reconquistarte, 1995),
- César Betances: (Wilfrido Vargas, El extraterreste, 1995),
- Cuso Cuevas: (Pochy y su Coco Band, La coco es la coco, 1993), (Chichi Peralta, De vuelta al barrio, 2000), (KinitoMendez, A caballo, 1998), (Sergio Vargas, A tiempo, 1999), (Pochy y su Coco Band, 1995),
- Dante Rivera. (Los vecinos, Celebrando 1993)
- Elvis García: (Wilfrido Vargas, La música, 1987), (Nelson Cordero y su conjunto elegante, soy, 1983),
- Héctor Santana: (Juan Luis Guerra y 440, Bachata Rosa 1990), (Juan Luis Guerra y 440, Areito, 1992), (Daniel, Por un beso, 2003), (Juan Luis Guerra y 440, Fogaraté, 1994), (Fernando Echavarría y la Familia André, Sobran Razones, 2003), (Chichi Peralta, De vuelta al barrio, 2000), (Fernando Echavarría y la Familia André, pititijinqui, 2000), (Juan Luis Guerra y 440, Ni es lo mismo ni es igual, 1998),
- Isaías Leclerc: (KinitoMendez, El hombre merengue, 1995), (Wilfrido Vargas, El discjokey dijo..., 1999), (Sergio Vargas, A tiempo, 1999), (Manole y la banda de truco, 1993), (Aramis Camilo, Ponteneme a la talalala, 1994),
- Jaime Querol: (Wilfrido Vargas, El Funcionario 1983), (Wilfrido Vargas, La música, 1987), (Wilfrido Vargas, El Baile, 1988),

- Jeremías King: (Juan Luis Guerra, A son de Guerra, 2011), (Juan Luis Guerra y 440, La Llave de mi corazón, 2007),(Daniel, Por un beso, 2003), (Chichi Peralta, De vuelta al barrio, 2000),
- Joel Sánchez: (Toño Rosario, Amor Jollao 1993), (Wilfrido Vargas, El discjokey dijo..., 1999), (Bonny Cepeda, Pa'la Calle, 1990), (Bonny Cepeda, caloor y diferente, 1989),
- Joe Nicolás: (Sergio Vargas, Historia de éxitos 10º aniversario, 1994), (Pochy y su Coco Band, La coco es la coco, 1993), (Fernando Echavarría y la Familia André, Sobran Razones, 2003), (Fernando Echavarría y la familia André, pititijinqui, 2000), (Fernando Echavarría y la familia André, 1992), (Rubby Pérez, Amores Extraños, 1995), (Pochy y su Coco Band, 1995), (Fernandito Villalona, para mi pueblo todo, 1986), (Wilfrido Vargas, El Baile, 1988), (Wilfrido Vargas, Vida, canción y suerte, 1987), (Juan Luis Guerra y 440, Mudanza y acarreo, 1985), (Juan Luis Guerra y 440, Mientras más lo pienso (...) tu, 1987),
- Julio Olivero: (Kinito Méndez, De colores, 2000), (Kinito Méndez, El hombre merengue, 1995), (Kinito Méndez, A caballo, 1998),(Kinito Méndez, El decreto, 1997),
- Luis Rosario: (Todos los discos de los Hermanos Rosario), (Pochy y su Coco Band, 1995)
- Manuel Tejada: (VictorVictor, Un Chin de Veneno, 1995), (Sergio Vargas, Tiempo de amor, 1997), (Las Chicas del Can, Derramando Sueños, 1996), (Pochy y su Coco Band, La coco es la coco, 1993), Marco Hernandez, Que hable la música, 2000), (Wilfrido Vargas, Raices, 1998), (Chichi Peralta, Pa'otrola'ó, 1997), (VictorVictor, Alma de Barrio, 1994), (Jandy Feliz, hasta que lo pierde, 2001), (Sergio Vargas, A tiempo, 1999), (Sergio Vargas y Giselle, Juntos, 1998), (Sergio Vargas, mi propuesta, 1996), (VictorVictor, Inspiraciones, 1991),
- Nelson Pimentel: (Wilfrido Vargas, El Baile, 1988),
- Osvaldo Cesa: (Juan Luis Guerra y 440, Bachata Rosa 1990),
- Peter Nova: (Magic Juan, La prueba, 2003), (David Almengod y Maracandé, Parece que va a llove', 2004),
- Robert Jeandor: (Juan Luis Guerra y 440, Bachata Rosa 1990),
- Roberto Cruz. (Los vecinos, Special Delivery, 1986), (Los vecinos, por supuesto!, 1988), (Los vecinos, etiqueta negra, 1988),
- Romina Rojas Lee.(Las Chicas del can, derramando sueños, 1996), (Las chicas del can, mi general, 1987), (las chicas del can, chicán, 1986), (Wilfrido Vargas, La música, 1987)

- Rubén Toribio “Pavin”: (Juan Luis Guerra, A son de Guerra, 2011), (Juan Luis Guerra y 440, Colección Cristiana, 2012), (Daniel, Por un beso, 2003),(Juan Luis Guerra y 440, Para ti, 2004), (Chichi Peralta, Pa’otrola’o, 1997), (Chichi Peralta, De vuelta al barrio, 2000),(Sergio Vargas, A tiempo, 1999),(Sergio Vargas, mi propuesta, 1996),
- Tony Valle:Happymen: (Pochy y su Coco Band, La coco es la coco, 1993), Pochy y su Coco Band, ponle sazón, 1998), (Pochy y su Coco Band, 1995), Pochy y su cocoband, 1990),
- Víctor Concepción: (Wilfrido Vargas, El Jeque, 1982),
- Wilfrido Drullard: (Johnny Ventura, Johnny siempre Jhonny, 1993), (Johnny Ventura, 40 Aniversario en vivo, 1998), (Sergio Vargas, A tiempo, 1999), (Los kenton, a la cabeza, 1984), (Johnny Ventura, Capullo y Sorullo, 1986),

2.7 BAJISTAS MÁS IMPORTANTES EN LA MÚSICA DE JUAN LUIS GUERRA

2.7.1 Biografía Joe Nicolás

Desde pequeño se inclinó a la música (específicamente en el género rockero) como ejecutante de la batería. Más tarde cambió para la guitarra, hasta que un día, se decidió por el bajo eléctrico. Sus primeros conocimientos en la música popular fueron de manera autodidáctica, con la ayuda (no muy frecuente en esos días) de algunos colegas con los cuales conseguía libros para bajo editados en inglés fuera del país, y más adelante, cuando tuvo la oportunidad de viajar a tierras extranjeras logró intercambiar conocimientos con bajistas puertorriqueños y norteamericanos. Entre estos podemos mencionar a Bobby Valentín y Rubén Rodríguez. Dice estar influenciado en el merengue por Cuso Cuevas, de quien aprendió mucho en música afro-latina por Cachao López y en la música norteamericana por Jaco Pastorius y Marcus Miller. Ha llegado a tener citas con John Patitucci y Anthony Jackson, de quienes recibió valiosos consejos y enseñanzas.

Ha recibido personalmente la solicitud de bajistas como Anthony Jackson y Rubén Rodríguez para que les enseñe a tocar merengue tradicional y ellos a cambio le han enseñado sobre la salsa, jazz, rock, funk y otros géneros foráneos. Pero su influencia más grande es Jesucristo, su Señor y Salvador.

Ha participado en grabaciones con casi todas las orquestas de Rep. Dominicana, entre éstas: Papa Molina, Félix del Rosario, Johnny Ventura, Wilfrido Vargas, Ramón Orlando, Juan Luis Guerra, Conjunto Quisqueya, Dioni Fernández, Crispín Fernández y grupo Licuado, Wateke, también ha participado como músico especial de la Orquesta Sinfónica Nacional. Desde el año 1986 imparte clases de bajo en diferentes academias, o ya privadas en su propia residencia. Desde el año 2002 ha estado como profesor de bajo eléctrico en el Departamento de Música Popular y Folklórica del “conservatorio nacional de música”, en Santo Domingo. Estuvo algún tiempo como encargado del departamento más arriba mencionado.

En 1987 estuvo con la Orquesta de Ramón Orlando en Berklee College, tocando para los estudiantes como invitados especiales, ofrecieron talleres sobre el Merengue y les fueron entregados reconocimientos y presentes de parte de estudiantes de diferentes países. En ese mismo año y luego también en el 2001 estuvo con la misma orquesta en la Casa Blanca (Washington DC), tocando para los empleados latinos de la casa de gobierno de los Estados Unidos.

Como arreglista y compositor ha realizado producciones para Los Hermanos Rosario, Carlos Alfredo Fatule, Los Hijos Del Rey, La Gente Del País, Sergio Vargas, Ramón Orlando Valoy, Pochy Familia y la CocoBand.

Ha escrito dos libros para bajo eléctrico:” El merengue y el bajo eléctrico realizado de forma artesanal”, con un casete de audio adjunto, y el más reciente y en vía de edición: “El taller del bajista popular”, también sobre patrones de merengue, con un CD adjunto.

En el bajo eléctrico ha hecho grandes contribuciones creando patrones y rutinas rítmicas que han enriquecido en gran manera el merengue, tanto así, que el 26 de Septiembre del año 2006, se le hizo un reconocimiento por su aporte a la música popular en Rep. Dominicana de parte de Jatnna Tavares y DIGITAL 15, en el programa viva el merengue. Los últimos espectáculos en los que ha participado como bajista son: los merengues ganadores de premios Casandra en el Teatro Nacional (2006), viva el merengue en el Malecón y el merengue se llena de boleros en el Salón La Fiesta del Hotel Jaragua (2007). Disponible en <http://joenicolas.webnode.es/perfil%20bibio%3%aOfico/>.

JOE NICOLÁS



Fuente: <https://www.facebook.com/joe.nicolas.58?fref=ts>

2.7.2 Héctor Santana



Fuente: <https://www.facebook.com/hector.santanarodriguez?fref=ts>

Músico bajista dominicano gran interprete naturalmente del merengue de su país su influencia musical está marcada por otros ritmos musicales que en su carrera le ayudan a lograr un estilo propio, escuchaba bajistas como lo son: Jaco Pastorius, Mark Egan, Stanley Clarke, Charles Mingus, Ron Carter, Charlie Haden entre otros.

El gran Juan Luis Guerra le llama la atención de su sensibilidad musical y lo llama para que haga parte del equipo de grabación, pues logra entender perfectamente lo que el productor quería expresar en sus arreglos.

Es así como en sus interpretaciones logra un estilo muy particular combinado con su talento y con las sugerencias dadas por Juan Luis Guerra logrando como producto final un bajo interpretado libremente pero que poco a poco hace parte de un estilo de merengue nuevo en este caso de Juan Luis Guerra. <https://www.facebook.com/hector.santanarodriguez?fref=ts>

EL COSTO DE LA VIDA

Score

HECTOR SANTANA(BASS)

JUAN LUIS GUERRA

[Arranger]

Bass Guitar

Percussion

Detailed description: This system shows the first four measures of the score. The Bass Guitar part is in the bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It starts with a whole rest for the first three measures, followed by a quarter note G#4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5 in the fourth measure. The Percussion part starts with a double bar line, followed by a quarter note G#2, quarter note A2, quarter note B2, and quarter note C3 in the first measure, with whole rests for the remaining three measures.

Bass

Perc.

Detailed description: This system shows measures 5 through 8. The Bass part has whole rests for measures 5, 6, and 7, followed by a quarter note G#2 and a quarter note A2 in measure 8. The Percussion part has whole rests for all four measures.

Bass

Perc.

9 E maj7 E maj7 A maj7 B7

Detailed description: This system shows measures 9 through 12. A section symbol (double bar line with a cross) is placed above measure 9. The Bass part starts with a quarter note G#2, quarter note A2, quarter note B2, and quarter note C3 in measure 9. Measures 10 and 11 have whole rests, and measure 12 has a quarter note G#2, quarter note A2, quarter note B2, and quarter note C3. The Percussion part has a quarter note G#2, quarter note A2, quarter note B2, and quarter note C3 in measure 9, followed by a repeat sign. Measures 10, 11, and 12 continue with the same rhythmic pattern.

Bass

Perc.

13 E maj7 E maj7 VOZ B7 A maj7

Detailed description: This system shows measures 13 through 16. A section symbol is placed above measure 13. The Bass part starts with a quarter note G#2, quarter note A2, quarter note B2, and quarter note C3 in measure 13. Measures 14 and 15 have whole rests, and measure 16 has a quarter note G#2, quarter note A2, quarter note B2, and quarter note C3. The Percussion part has a quarter note G#2, quarter note A2, quarter note B2, and quarter note C3 in measure 13, followed by a repeat sign. Measures 14, 15, and 16 continue with the same rhythmic pattern.

2 EL COSTO DE LA VIDA

17 B7 F#m7 Emaj7 B7

Bass

Perc.

21 A maj7 B7 Emaj7

Bass

Perc.

25 B7 A maj7 B7 B7

Bass

Perc.

29 Emaj7 B7 A maj7 B7

Bass

Perc.

33 Emaj7 B7 A maj7 B7

Bass

Perc.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'EL COSTO DE LA VIDA'. It is arranged for Bass and Percussion. The score is divided into five systems, each with a measure number (17, 21, 25, 29, 33) and a set of chords. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Bass part is written in bass clef, and the Percussion part is written in a standard percussion clef. The chords are: B7, F#m7, Emaj7, B7 (measures 17-20); A maj7, B7, Emaj7 (measures 21-24); B7, A maj7, B7, B7 (measures 25-28); Emaj7, B7, A maj7, B7 (measures 29-32); and Emaj7, B7, A maj7, B7 (measures 33-36). There are repeat signs and first/second endings in the bass part. A 'x3' marking is present above the first measure of the first system. Percussion parts consist of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. A double bar line with a repeat sign is used at the end of the first system.

EL COSTO DE LA VIDA

3

37 E maj7 B7/D# C#m7 B7

Bass

Perc.

41 E maj7 B7 A maj7

Bass

Perc.

45 E maj7 B7 A maj7 B7

Bass

Perc.

49 E maj7 B7 A maj7 B7

Bass

Perc.

CORO

53 E maj7 B7 A maj7 B7

Bass

Perc.

4 EL COSTO DE LA VIDA

E maj7 B7 A maj7 B7

57

Bass  : z B B B B | G z B B | z B B B B | G z B B :||

Perc.  :|| z B B z B B | z B B z B B | z B B z B B | z B B z B B :||

X7

61

Bass  : z B B B B | z G. | - | -

Perc.  : z B B z B B | z B B z B B | z B B z B B | z B B z B B

65

Bass  : A B B | G B B | - | G B B

Perc.  : z B B z B B | z B B z B B | z B B z B B | z B B z B B

69

Bass  : - | G B B | - | G B B

Perc.  : z B B z B B | z B B z B B | z B B z B B | z B B z B B

73

Bass  : A B B | G B B | - | G B B

Perc.  : z B B z B B | z B B z B B | z B B z B B | z B B z B B

EL COSTO DE LA VIDA

5

77 A maj7 B7

Bass

Perc.

81 E maj7 B7 A maj7 B7

Bass

Perc.

85 E maj7 B7

Bass

Perc.

89 A maj7 B7 E maj7 B7

Bass

Perc.

AL CORO

D.C. al Coda

D.C. al Coda

2.7.3 Rubén Toribio



Fuente: <https://www.facebook.com/ruben.toribio.9?fref=ts>

2.7.4 Abed De Los Santos



Fuente: <https://www.facebook.com/abed.delossantos.9?fref=ts>

2.7.5 Jeremías King



Fuente: <https://www.facebook.com/jeremias.king?fref=ts>

2.8 OTROS RITMOS QUE INFLUENCIAN A JUAN LUIS GUERRA

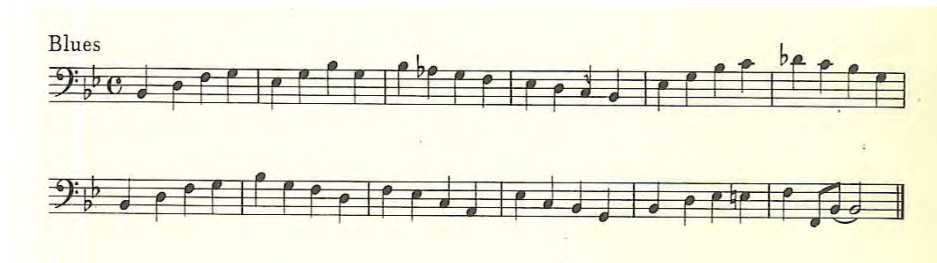
El gran Juan Luis Guerra, además de conocer su música folclórica, dominicana y por el hecho de haber estudiado en Estados Unidos, se impregnó de otros ritmos como el jazz, funk, bossa-nova entre otros y ésta oportunidad de compartir otros ambientes, lo llenó de una gran riqueza musical, por lo cual se enriqueció de nuevos elementos musicales para introducir en su cultura musical y así lograr una fusión y un nuevo sonido en sus producciones musicales.

Como menciona Morales (2006):

La música latina es el producto de una cultura que ha combinado influencias de Europa, Africa y la población indígena de Latinoamérica, además de sus vecinos de Norteamérica, y su variedad refleja todas las aportaciones citadas. Históricamente la música Latina, al igual que toda la cultura Latina, ha tenido una influencia destacada proveniente de las culturas africanas e indígenas, y presenta un gran dinamismo por lo que se refiere a la mezcla cultural. Los géneros importantes de la música latina, como el son cubano, el danzón, el mambo, el bolero, la samba brasileña, el tango argentino, la cumbia colombiana, la bomba y la plena puertorriqueñas, así como el merengue dominicano tienen todos ellos una calidad tonal y rítmica característica que deriva de las influencias africanas e indígenas. Dichas tendencias rítmicas y armónicas son las que distinguen la música latina de la europea o norteamericana (a pesar de su influencia propia africana) y en ellas se basa nuestra comprensión de su singularidad. (p25).

- **EL jazz Latino:** "Cuando el brillante jazzman cubano Mario Bauzá inició a Dizzy Gillespie y Charlie Parker a los ritmos sincopados de su isla natal, empezó un debate que nunca se ha resuelto. ¿Qué es el jazz Latino? ¿Se trata de jazz impulsado por ritmos latinos en 6/8, o puede ser música latina tocada con arreglos jazzísticos o técnica instrumental? ¿Una gran orquesta latina, dirigida por gente como Tito Puente, Eddie Palmieri o Ray Barreto, que improvisa como si fuera Count Basie? ¿O tal vez la reinterpretación de la música latina por músicos de jazz como el brillante bajista Charlie Haden o el joven saxofonista David Sánchez?.
- A muchos músicos de jazz latino no les gusta dicho término porque creen que diluye el hecho de que tocan jazz de altos vuelos. El calificativo latino, en especial en el mercado discográfico mayoritario, puede adquirir automáticamente la connotación de ligero o frívolo e incluso bailable. Aunque dejando aparte las consideraciones de marketing, la inflexión

latina, habitualmente tomada de las estructuras del son o de otras formas de percusión afrocubana, hace que el jazz latino sea inconfundible. En cierta forma, el jazz latino es más africano que afroamericano; los ritmos y, a veces las melodías y armonías están más cerca de la fuente y menos ligadas a la estructura melódica y rítmica de la música popular americana. Tras la colaboración entre Dizzy Gillespie y Mario Bauzá en los años cuarenta, el jazz latino está fuertemente ligado a la música latina de big band completamente bailable, algo que conecta con el gusto popular de una forma en que el jazz convencional ya dejó atrás”. (Morales, 2006. P.161).



Fuente: Studio Dresner Tanzsinfoniker, 1972, p.26

- **EL FUNK:** “El funk tiene sus orígenes en la década de los cincuenta, cuando pianistas como Jimmy Smith crean un sonido parecido al jazz, que es gustosamente aceptado por artistas como Charlie Mingus. Uno de los grandes del soul, James Brown, también adaptó a su repertorio el sonido funk, con unos poli ritmos marcados que recuerdan a la música afrocubana. El funk permitió que los grupos de color como Earth, Wind & Fire o Funkadelic de George Clinton tocasen con la libertad propia de los grupos de rock como Cream. El funk fue también adoptado por músicos de jazz que, gracias a este nuevo estilo, se permiten hacer música comercial sin renunciar a su prestigio. Este es el caso de Herbie Hancock o Quincy Jones, que tendría una larga carrera no sólo como compositor

sino también en el campo de la producción, estableciéndose como uno de los productores más célebres del pop y responsable de discos de enorme éxito comercial como *thriller* de Michael Jackson. El funk encontró su medio perfecto en las pistas de baile y fue evolucionado hacia un estilo específicamente orientado a las salas de baile y los DJ's o pinchadiscos. En los años ochenta, la música negra de baile evoluciona hacia el rap o el hip-hop, y, en los noventa, el funk resurge por mérito propio. Los autores de los capítulos 1 al 5 en la historia de la Música (2001), Marie-Claire Beltrando-Patier, Jean Duron, George Durosoir, Serge Gut, Jean-Yves Hameline, Gérard le Vot, Gottfried R. Marschal, Domingue Patier, Claudie Pétilot, Danièle Pistone, Danielle Ribouillault, Daniel Tosi y Edith Weber. Autores de los capítulos 6 y 7: Alicia Escamilla Galindo, Miryam Galaz Villasante, Francisco J. Martínez Quirce, Clara Morán Calvo-Sotelo y Fernando de la Orden Osuna, Bordas-Her, (p. 958).

Bass Studies

Ex.1

Ex.2

Fuente: Funk, Rock, Slap And Funk Bass By Dan Gutt, 1990. p. 17

- EL SOUK:** Este es un ritmo de origen africano pero que fue desarrollado por músicos de las Antillas, quienes a su vez eran influenciados por otros géneros como el jazz el cual les enseñaba otras formas de abordar la música. “El jazz ha sido una corriente de inspiración para los músicos antillanos desde las primeras décadas del siglo.”(García José M. La Música Étnica, p359). El **“zouk”** (en criollo, **zouké** significa “ir de fiesta”) es el meeting point en el que se integran tradiciones europeas, africanas y caribeñas, el calipso, el compás haitiano y el funk, el high life y la salsa, el merengue y el rock; también los ritmos procedentes de los tiempos de la esclavitud, como el chouval bwa y el béle, interpretados por los tambores tradicionales gwo ka y ti bwa. Todo ello, aliñado con una puesta en escena espectacular, se da cita en la música de Kassav, un rompecabezas rítmico y catártico, “una mirada al futuro”, en la opinión autorizada del trompetista Mile Davis.”(García M. José M. p.359).

PATRON RITMICO DEL ZOUK PARA BAJOS

Score [Subtitle] [Composer] [Arranger]

Dmaj7 Cmaj7 Gmaj7 A7

Bass Guitar

5 Dmaj7 Cmaj7 Gmaj7 A7

9 Dmaj7 Cmaj7 Gmaj7 A7

13 Dmaj7 Cmaj7 Gmaj7 A7

Fuente: Elaboración del autor

3. METODOLOGÍA

Esta investigación de tipo cualitativo, se enfoca en un análisis descriptivo y explicativo, a través de la transcripción de cuatro temas de Juan Luis Guerra donde se busca explicar cómo fue cambiando la interpretación del bajo por la influencia de otros géneros musicales. Con esto se busca mostrar la importancia que ha tomado este instrumento pues ya no es sólo acompañante sino ritmo-melódico y ritmo-armónico.

“Aquí la “cualidad” se revela por medio de las propiedades de un objeto o de un fenómeno. La propiedad individualiza al objeto a al fenómeno por medio de una característica que le es exclusiva, mientras que la cualidad expresa un concepto global del objeto. El color amarillo, la maleabilidad, la ductibilidad y cada una de las demás características del oro, consideradas individualmente, son sus propiedades. El conjunto de estas propiedades constituye su cualidad. En general, la calidad es la determinación esencial del objeto, gracias a la cual éste es el objeto dado y no otro, lo cual le permite distinguirse de otros objetos. Hay que recordar que las diferencias entre objetos no semejantes unos de otros tiene un carácter cualitativo, en cambio en las diferencias entre objetos análogos, poseen un carácter cuantitativo. Un diseño o investigación de tipo cualitativo, se caracteriza por los siguientes aspectos:

- La interpretación que se da a las cosas y fenómenos no pueden ser captados o expresados plenamente por la estadística o las matemáticas.
- Utiliza preferentemente la inferencia inductiva y el análisis diacrónico en los datos.
- Utiliza los criterios de credibilidad, transferabilidad y confirmabilidad como formas de hacer creíbles y confiables los resultados de un estudio.

- Utiliza múltiples fuentes, métodos e investigadores para estudiar un solo problema o tema, los cuales convergen en torno a un punto central del estudio(principio de triangulación y convergencia).
- Utiliza preferentemente la observación y la entrevista abierta y no estandarizada como técnicas en la recolección de datos.
- Centra el análisis en la descripción de los fenómenos y cosas observadas.” (Cerde Gutiérrez, 2002. p. 47).

3.1 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

La herramienta más importante para obtener la información para adelantar esta investigación fue la entrevista en la cual se elaboraron con anticipación las preguntas pertinentes teniendo por objetivo extraer los datos más importantes y que gracias a la buena voluntad de los instrumentistas entrevistados, se llegó a obtener las expectativas necesarias. Para el desarrollo de la entrevista se contactó a los siguientes maestros: Héctor Santana, bajista muy importante pues del producto de su talento hace un aporte en la música de Juan Luis Guerra y es así como hace parte de los músicos que graban las primeras producciones del artista mencionado, logrando abrir un camino nuevo al merengue dominicano. El maestro César Martínez bajista dominicano que hace parte de la gran orquesta “RIKARENA” en sus años de más popularidad, con su interpretación en el bajo da un gran aporte a la identidad de este grupo merengüero. El maestro Isaías Leclerc en este momento es el bajista de moda en el merengue dominicano, su gran aporte está en la velocidad de las melodías de los saxofones aplicadas en el bajo eléctrico.

3.1.1 Formato de entrevista

Objetivo: recoger información relacionada con los elementos musicales fundamentales para la interpretación del bajo eléctrico en la música al estilo de Juan Luis Guerra.

Se dirige a bajistas o músicos (compositores, directores o arreglistas) de reconocida trayectoria y de indiscutible competencia musical en la transcripción y ejecución del bajo eléctrico. La información servirá de sustento para el desarrollo del proyecto de monografía para optar al título de Licenciado.

Nombre del entrevistado:

Edad:

Nacionalidad:

Formación profesional (estudios realizados):

Experiencia laboral: como integrante, grabaciones, reconocimientos.

Actividad a la que se dedica principalmente en la actualidad

Preguntas:

¿Maestro, que estilo de música, artistas, intérpretes y bajistas han influenciado y enriquecido su forma de tocar el bajo?

¿Cuáles son, según sus conocimientos y experiencia, las posibilidades del bajo eléctrico en la música popular tropical actual? ¿Cuál es su opinión en torno a la interpretación del bajo eléctrico en el merengue de Juan Luis Guerra?

¿Según sus conocimientos y experiencia, mencione dos temas que considera fundamentales en el trabajo musical de J. L. G, por sus aportes para la música popular, en particular, el merengue dominicano? Exprese brevemente las razones de su selección.

¿Cuáles considera usted son las influencias fundamentales del trabajo de J. L. G?

¿Qué elementos musicales tanto ritmo melódicos, y ritmo armónicos estima usted son importantes en la interpretación del merengue (mencionar los dos temas) de J. L. G.? ¿Considera que existen entre ellas, digamos, algunas que son imprescindibles para la formación de un bajista? Enumérelas. Si estima necesario, explique por qué.

¿Cuáles son, en su opinión, las mayores innovaciones del bajo eléctrico (técnicas) presentes en el merengue dominicano interpretado por J. L. G.?

Si pudiera plantear algunas recomendaciones fundamentales para tocar el bajo en este tipo de música –o en general-, ¿cuáles serían?

3.2 FASES DE LA INVESTIGACIÓN

La investigación se desarrolla tomando cuatro temas de Juan Luis Guerra que permiten mostrar metodológica y didácticamente los aspectos señalados.

Fase1: Consulta y recolección de información. Fuentes bibliográficas (Estado del arte, Marco teórico).

Fase2: Tomando como referencia las grabaciones más importantes de Juan Luis Guerra se hace una transcripción de treinta temas, que incluyen el bajo y la tambora como instrumento base del merengue dominicano.

Fases3: Se seleccionan dos de los bajistas más representativos en las producciones de Juan Luis Guerra y se analizan dos temas de cada uno. Análisis musical de estos temas teniendo como referencia: Estructura, Ritmo, Melodía y Armonía

Fase4.: Identificación de los elementos más importantes del bajo eléctrico que hacen parte del merengue hecho por Juan Luis Guerra.

FASES DE LA INVESTIGACIÓN	DEFINICIÓN
1. Consulta y recolección de información.	Fuentes bibliográficas, discografía musical del merengue dominicano, estado del arte.
2. Selección de los treinta temas más importantes de la música de Juan Luis Guerra.	Se hace la transcripción de todos los temas seleccionados para ir identificando los patrones musicales del bajo eléctrico.
3. Se identifican dos de los bajistas más importantes, que participan en las grabaciones.	Se hace un análisis musical de dos temas de cada bajista seleccionado para un total de cuatro temas.

<p>4. Identificación de los elementos más importantes del bajo eléctrico.</p>	<p>Se extraen los elementos musicales que van dando una identidad a la música de Juan Luis Guerra.</p>
---	--

4. RESULTADO DEL ANÁLISIS MUSICAL EN LA INTERPRETACIÓN DE LOS DOS BAJISTAS SELECCIONADOS

Los dos bajistas seleccionados son: Héctor Santana quien grabó los temas “El Niágara en Bicicleta” del álbum “Ni es lo mismo ni es igual”(1998). Y “Mi PC” del mismo álbum., Joe Nicolás graba los temas “No me acostumbro” Y “Me enamoro de ella” del álbum “Mientras más lo pienso”.

- En los temas anteriormente nombrados se identifican aspectos importantes que nos dejan ver como el bajo eléctrico hace parte de un merengue adelantado por Juan Luis Guerra.
- Patrones rítmicos y melódicos del bajo eléctrico que dan una innovación al merengue tradicional.
- La tambora dominicana es la base rítmica y motora de las líneas del bajo eléctrico.

Los instrumentistas en este caso los bajistas aportan cada uno de su propia experiencia un estilo personal que se suma a la música de Juan Luis Guerra.

4.1 ANÁLISIS Y TRASNCRIPCIÓN DE LOS TEMAS ESCOGIDOS

Para poder profundizar en esta investigación y dar a conocer los aportes que los bajistas Héctor Santa y Joe Nicolás hicieron en la música de Juan Luis Guerra se toman como base los siguientes parámetros musicales. Estructura, ritmo, melodía y armonía

CATEGORIAS DEL ANÁLISIS MUSICAL	DEFINICIÓN	ELEMENTOS A ANALIZAR
ESTRUCTURA	Es la forma en que fue hecha una canción, sus partes que la componen. Coros, voz, mambos, moñas.	<p>Introducción: Es la presentación de la canción.</p> <p>Voz: Presenta la historia de la canción por medio de las estrofas.</p> <p>Coro: Partes de la melodía que también hacen resaltar el mensaje de la canción.</p> <p>Mambos: Sección de los vientos generalmente musicalmente muy alegre.</p> <p>Coda: Sección de reposo o final del tema.</p>
RÍTMO	El ritmo, según el Diccionario Oxford de la música (1964), “abarca los tiempos, los acentos, los compases, la agrupación de las notas en tiempo, de tiempo en compases, de compases en frases, y así sucesivamente”. (p. 1048).	Ritmo-tipos: Hace referencia a los patrones rítmicos que en éste caso cada bajista aportó en el trabajo de Juan Luis Guerra. Tomando como célula rítmica la tambora dominicana.

MELODÍA	“En el firmamento musical, la melodía sigue inmediatamente en importancia al ritmo”. (Copland, 2010, p 60)	Patrones rimo-melódicos: El bajo eléctrico ya no es solamente acompañante sino que es protagonista dentro de las melodías.
ARMONÍA	en palabras del gran músico Aarón Coplan, la armonía es “considerada como una ciencia”, que se centra en “el estudio de esos acordes y sus relaciones mutuas” (2010, p. 73).	Se analiza el movimiento del bajo dentro de la armonía como conductor melódico y que armónicamente une los acordes.

4.1.1 El Niágara En Bicicleta

El tema en cuanto al bajo eléctrico muestra una innovación en la interpretación, tomando elementos rítmicos muy seguramente influyentes de otros géneros musicales.

2 "ELNIAGARA EN BICICLETA"

Gm7 F7 Ebmaj7 F7

17 Bass

17 C. Dr.

B Bass

21 Bbmaj7 pick pick F7 Ebmaj7 pick

tumb tumb tumb tumb hammer

21 C. Dr.

B Bass

25 Bbmaj7 pick F7 F7

tumb tumb tumb

25 C. Dr.

B Bass

29 Bbmaj7 F7 Ebmaj7

29 C. Dr.

B Bass

33 Bbmaj7 F7 Ebmaj7

33 C. Dr.

"ELNIAGARA EN BICICLETA"

3

37 E♭maj7

Bass 

C. Dr. 

41 E♭maj7

Bass 

C. Dr. 

45 Gm7 F7 E♭maj7 F7

Bass 

C. Dr. 

49 Gm7 F7 E♭maj7

Bass 

C. Dr. 

53 Gm7 F7 E♭maj7 F7

Bass 

C. Dr. 

Detailed description: This page contains musical notation for the piece "ELNIAGARA EN BICICLETA". It features two staves: Bass (bass clef) and C. Dr. (drum set, with a double bar line and a vertical line for the snare). The music is in 4/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation is organized into six systems, each corresponding to a 4-measure phrase. Measure numbers 37, 41, 45, 49, and 53 are indicated at the start of each system. Chord symbols are placed above the Bass staff: E♭maj7 (measures 37-40 and 41-44), Gm7 and F7 (measures 45-48 and 49-52), and E♭maj7 and F7 (measures 53-56). The C. Dr. part consists of a steady eighth-note pattern on the snare and bass drums, with rests on the hi-hat.

4 "ELNIAGARA EN BICICLETA"

Gm7 F7

37

Bass

C. Dr.

no me digan..

B♭maj7 F7

61

Bass

C. Dr.

65

Cm7 E♭maj7 F7

Bass

C. Dr.

69

B♭maj7 F7

Bass

C. Dr.

73

Cm7 E♭maj7 F7

Bass

C. Dr.

Detailed description: This is a musical score for the piece "ELNIAGARA EN BICICLETA". It consists of six systems, each with a Bass line and a Conga/Drum (C. Dr.) line. The music is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). The lyrics "no me digan.." are written under the first system. Chord markings are placed above the Bass lines: Gm7 and F7 at the beginning; B♭maj7 and F7 at measure 57; Cm7, E♭maj7, and F7 at measure 65; B♭maj7 and F7 at measure 69; and Cm7, E♭maj7, and F7 at measure 73. The Conga/Drum part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes and rests.

"ELNIAGARA EN BICICLETA"

5

77 $B\flat$ maj7 F7

Bass

C. Dr.

81 C m7 $E\flat$ maj7 F7

Bass

C. Dr.

85 $B\flat$ maj7 F7

Bass

C. Dr.

89 C m7 $E\flat$ maj7 F7

Bass

C. Dr.

93 G m7 G m7 G m7 F7

Bass

C. Dr.

The musical score is written for Bass and C. Dr. in a 4/4 time signature. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score is divided into four systems, each with a measure number (77, 81, 85, 89) and chord changes indicated above the Bass staff. The C. Dr. part consists of a consistent rhythmic pattern of eighth notes and rests. The Bass part features a melodic line with various note values and rests, including a trill-like flourish at the end of the final system.

6 "ELNIAGARA EN BICICLETA"

97 *B♭maj7 F7 Cm7 E♭maj7 F7*

Bass

C. Dr.

101 *B♭maj7 F7 Cm7 E♭maj7 F7*

Bass

C. Dr.

105 *B♭maj7 F7 Cm7 E♭maj7 F7*

Bass

C. Dr.

109 *B♭maj7 F7 Gm7 F7*

Bass

C. Dr.

113 *B♭maj7 F7 Cm7 E♭maj7* 1. X4

Bass

C. Dr.

Detailed description: The image shows a musical score for the piece "ELNIAGARA EN BICICLETA". It consists of six systems, each with a Bass line and a Conga/Drum (C. Dr.) line. The key signature is B-flat major (two flats). The chord progressions are: System 1 (97-100): B♭maj7, F7, Cm7, E♭maj7, F7; System 2 (101-104): B♭maj7, F7, Cm7, E♭maj7, F7; System 3 (105-108): B♭maj7, F7, Cm7, E♭maj7, F7; System 4 (109-112): B♭maj7, F7, Gm7, F7; System 5 (113-116): B♭maj7, F7, Cm7, E♭maj7, repeated 4 times (X4). The Conga/Drum part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes and rests.

"ELNIAGARA EN BICICLETA"

7

117

Bass

Gm7 2. Ebmaj7 F7 F7

117

C. Dr.

121

Bass

Bbmaj7 F7 Cm7 Ebmaj7 F7 X5

121

C. Dr.

ALA VOZ Y MAMBO

VV

4.1.2 Estructura

a. Introducción:

COMPÁS 1-6 RITMO

COMPÁS 7-38 VOZ HABLADA

COMPÁS 39-54 BRASS

COMPÁS 55-78 VOZ HABLADA

b. Estrofa

Compás 79-94 VOZ

COMPÁS 95-114 VOZ Y COROS

c. Mambo

COMPÁS 115-146

Compás 147-170 VOZ HABLADA

d. Estrofa

Compás 171-211 VOZ Y COROS

e. Mambo

Compás 212-228

f. Coros

COMPÁS 229-260

g. Coda

Compás 261-275 COROS Y BRASS.

4.1.3 Ritmo

El tema inicia con notas largas y cambiando en diferentes octavas para dar acompañamiento a la voz que va hablando contando una historia.

Arranger

VOZ HABLADO X4

Fuente: El autor

El patrón rítmico cambia a partir del compás seis para dar una variedad a la historia que la voz sigue contando, se encuentran notas comunes con la tambora.

5

Gm7 F7 Ebmaj7 F7

bass

Dr.

9

Gm7 F7 Dm7

bass

Fuente: El autor

En el compás 25 el bajo elabora un patrón rítmico estilo Funk, el cual da un brillo importante que contrasta con la melodía de las trompetas, usa como efectos el slap y el tumb.

Musical score for bass and drums, measures 25-38. The bass line (ass) is in bass clef with a key signature of two flats. It features a sequence of notes: G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (half). Above the first measure, there is a 'pick' instruction. Chord symbols Bbmaj7 and F7 are placed above the first and second measures respectively. The drum line (Dr.) is in a 4/4 time signature, showing a consistent pattern of eighth notes and rests. Chord symbols Bbmaj7, F7, and Ebmaj7 are placed above the bass line at measures 29, 32, and 35 respectively.

Fuente: El autor

Musical score for bass and drums, measures 25-38, with red circles highlighting specific parts. The bass line (ass) is in bass clef with a key signature of two flats. It features a sequence of notes: G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (half). Above the first measure, there is a 'pick' instruction. Chord symbols Bbmaj7 and F7 are placed above the first and second measures respectively. The drum line (Dr.) is in a 4/4 time signature, showing a consistent pattern of eighth notes and rests. Chord symbols Bbmaj7, F7, and Ebmaj7 are placed above the bass line at measures 29, 32, and 35 respectively. Red circles highlight the first measure of the bass line (measures 25-28), the second measure of the bass line (measures 31-34), the first measure of the bass line (measures 29-31), and the second measure of the bass line (measures 34-38).

Fuente: El autor

A partir del compás 61 cambia la parte rítmica del bajo con una anticipación armónica y con notas de mayor duración, usando combinaciones de silencio de corchea con notas muertas o mutiadas o percutidas.

61 Bbmaj7 F7

61

65 Cm7 Ebmaj7 F7

65

Fuente: El autor

61 Bbmaj7 F7

61

65 Cm7 Ebmaj7 F7

65

Fuente: El autor

En el compás 77 hay un nuevo motivo rítmico, el bajo busca acentuar el cuarto tiempo de cada cuarta negra dentro de cada compás, el compás 81 se varía con una subdivisión de corcheas y luego anticipa el siguiente compás con la última corchea.

"ELNIAGARA EN BICICLETA" 5

The musical score for "ELNIAGARA EN BICICLETA" shows two systems of music. The first system covers measures 77-80, and the second system covers measures 81-84. Each system consists of a Bass line and a C. Dr. (Conga Drum) line. The Bass line is written in bass clef with a key signature of two flats (Bb major). The C. Dr. line is written in a simplified notation with a double bar line and a key signature of two flats. Chord symbols are placed above the Bass line: Bbmaj7 and F7 for measures 77-80, and Cm7, Ebmaj7, and F7 for measures 81-84. Measure numbers 77 and 81 are indicated at the start of their respective systems.

Fuente: El autor

En el compás 93 el bajo retoma el ritmo del merengue dominicano tradicional, pero las notas más cortas y en un solo acople con la tambora.

The musical score for measure 93 shows the Bass and C. Dr. parts. The Bass line is written in bass clef with a key signature of two flats (Bb major). The C. Dr. line is written in a simplified notation with a double bar line and a key signature of two flats. Chord symbols Gm7 and F7 are placed above the Bass line. The measure number 93 is indicated at the start of the system.

Fuente: El autor

A partir del compás 97 el bajo desarrolla su máxima versatilidad en este tema musical, pues incluye figuras melódicas y rítmicas propias del jazz logrando dar un sonido diferente e innovador dentro del merengue dominicano.

6 "ELNIAGARA EN BICICLETA"

B♭maj7 F7 Cm7 E♭maj7 F7

97

Bass

C. Dr.

101

Bass

C. Dr.

105

Bass

C. Dr.

B♭maj7 F7 Cm7 E♭maj7 F7

The musical score is presented in three systems. Each system consists of two staves: a Bass staff (bass clef) and a C. Dr. staff (drum clef). The key signature is B-flat major (two flats). The title "ELNIAGARA EN BICICLETA" is centered above the first system. Chord changes are indicated above the Bass staff: B♭maj7, F7, Cm7, E♭maj7, and F7. Measure numbers 6, 97, 101, and 105 are placed at the beginning of their respective systems. The Bass part features a melodic line with eighth and quarter notes, including some slurs and ties. The C. Dr. part shows a rhythmic pattern with eighth and quarter notes, often with rests.

Fuente: El autor

6 "ELNIAGARA EN BICICLETA"

The score consists of three systems, each with a Bass line and a C. Dr. line. The Bass line is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The C. Dr. line is in common time. Chord markings above the Bass line are: Bbmaj7, F7, Cm7, Ebmaj7, and F7. The first system starts at measure 97. The second system starts at measure 101. The third system starts at measure 105. Red circles highlight the first two measures of each system in the Bass line. Blue circles highlight the last two measures of each system in the Bass line.

Fuente: El autor

En el compás 113 se retoma el patrón rítmico del merengue tradicional pero con las notas cortas logrando así acoplar el ritmo con la tambora.

The score for measure 113 shows a Bass line and a Dr. line. The Bass line is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The Dr. line is in common time. Chord markings above the Bass line are: Bbmaj7, F7, Cm7, and Ebmaj7. The Bass line starts with a repeat sign and ends with a double bar line and a repeat sign. The Dr. line starts with a repeat sign and ends with a double bar line and a repeat sign. The measure is marked with '113' and 'X4'.

Fuente: El autor

4.1.4 Armonía

La tonalidad del tema “El Niágara en Bicicleta” es en Bb mayor. El bajo en la introducción hace notas largas en los grados V7 y I mayor.

Arranger

The musical score shows a bass line in Bb major with a key signature of two flats. The bass line consists of long notes: Bb2, Gb2, F2, and Eb2. The drum line features a consistent pattern of eighth notes and quarter notes. The score is marked with a repeat sign and a double bar line at the end.

Fuente: El autor

Estando la canción en la tonalidad de Bb mayor el bajo se mueve en los grados Vi y V7(compás 6), para este caso serían los acordes de Gm y F7 respectivamente donde el Gm tiene función de tónica.(compás 5). También se encadena los IV y V7 respectivamente en este caso Eb mayor y F7, en este caso la cadencia hace su pausa momentánea en el F7 ó V7 (semicadencia).

The musical score shows a bass line in Bb major with a key signature of two flats. The bass line consists of long notes: Gb2, F2, Eb2, and Gb2. The drum line features a consistent pattern of eighth notes and quarter notes. The score is marked with a repeat sign and a double bar line at the end.

Fuente: El autor

En el compás 25 el bajo se mueve dentro de la tónica y el quinto grado respectivamente haciendo su pausa momentánea en el V7 propio de la semicadencia. I mayor y V7.

25

ass

Bbmaj7 pick F7 F7

tumb tumb tumb

Dr.

29

ass

Bbmaj7 F7 Ebmaj7

Dr.

29

Bbmaj7 F7 Ebmaj7

Fuente: El autor

En desarrollo de la canción con respecto al acompañamiento armónico sobre la voz el punto de reposo sería el Bb mayor pero la armonía se mueve por los IV y V7 grados pasando por el II menor y el IV y el V7, buscando llegar a la tónica lo cual es propio de la cadencia perfecta.

61 Bbmaj7 F7

65 Cm7 Ebmaj7 F7

Fuente: El autor

En el compás 93 el bajo hace un apoyo en el Vi menor alargando la sensación de tónica pero con un pedal en G menor. Es la forma conclusiva de la cadencia rota.

93 Gm7 Gm7 Gm7 F7

Bass

C. Dr.

Fuente: El autor

En el compás 97 se desarrolla un ciclo armónico para darle variedad al mambo de los vientos y que al pasar por el II m y luego al IV mayor la sensación de reposo se mueve hacia el V7.

I mayor, V7, IIm7, IV mayorV7.

El bajo hace una anticipación de los acordes, y en el paso de los grados IV mayor al V7 desarrolla una idea melódica.

6 "ELNIAGARA EN BICICLETA"

97 Bbmaj7 F7 Cm7 Ebmaj7 F7

Bass

C. Dr.

101 Bbmaj7 F7 Cm7 Ebmaj7 F7

Bass

C. Dr.

105 Bbmaj7 F7 Cm7 Ebmaj7 F7

Bass

C. Dr.

The image displays a musical score for the piece "ELNIAGARA EN BICICLETA". It consists of three systems, each with a Bass line and a C. Dr. (Conga/Drum) line. The key signature is B-flat major (two flats). The first system starts at measure 97 and features chords Bbmaj7, F7, Cm7, Ebmaj7, and F7. The second system starts at measure 101 and features the same sequence of chords. The third system starts at measure 105 and also features the same sequence of chords. The Bass line in each system shows a melodic line that anticipates the chords and moves from the IV major chord (Cm7) to the V7 chord (F7). The C. Dr. line provides a rhythmic accompaniment with various patterns of eighth and sixteenth notes.

Fuente: El autor

En el cierre de la canción el bajo se mueve en los acordes tocando la fundamental de cada uno de ellos llegando del IV mayor al I mayor propio de la cadencia plagal.

I mayor, V7, II menor, IV mayor.

The image shows a musical score for Bass and Drums. The Bass line is in the bass clef and features a sequence of chords: Bbmaj7, F7, Cm7, and Ebmaj7. The Drums line is in the treble clef and shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The score is marked with '113' and 'X4'.

Fuente: El autor

4.1.5 Melodía

A partir del compás 99 el bajo desarrolla dentro de la conexión de los acordes en que se está moviendo, una línea melódica con notas de arpeggio y notas de paso cromáticas las cuales son muy escuchadas en el jazz, es muy inteligente por parte del bajista que en otro género musical como el merengue dominicano, estas líneas del bajo enriquecen la función del bajo y de la música en cuestión.

6 "ELNIAGARA EN BICICLETA"

The musical score consists of three systems, each with a Bass line and a C. Dr. line. The key signature has two flats (Bb and Eb). The title "ELNIAGARA EN BICICLETA" is centered above the first system. The first system starts at measure 6. The second system starts at measure 97. The third system starts at measure 105. Chord annotations are placed above the Bass lines: Bbmaj7 and F7 are circled in red in the first two systems; Cm7 is circled in blue in the first system; Ebmaj7 and F7 are circled in blue in the second and third systems. The C. Dr. lines show a consistent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Bass

C. Dr.

Bass

C. Dr.

Bass

C. Dr.

Bbmaj7 F7 Cm7 Ebmaj7 F7

Bbmaj7 F7 Cm7 Ebmaj7 F7

Bbmaj7 F7 Cm7 Ebmaj7 F7

6 "ELNIAGARA EN BICICLETA"

B♭maj7 F7 Cm7 E♭maj7 F7

97

Bass

C. Dr.

101

B♭maj7 F7 Cm7 E♭maj7 F7

101

Bass

C. Dr.

105

B♭maj7 F7 Cm7 E♭maj7 F7

105

Bass

C. Dr.

Fuente: El autor

4.2 MI PC

Es un tema en el cual el señor bajista Héctor Santana aporta unas líneas rítmicas diferentes, que vienen de su influencia con otros géneros musicales logrando así colocar un sello personal en estas grabaciones y dar nuevas variaciones al bajo dentro del merengue dominicano que muy seguramente antes no se habían escuchado.

"MI PC"

HECTOR SANTANA(BASS)

JUAN LUIS GUERRA("Ni es lo mismo ni es igual")

Arranger

A 7 D maj7 G maj7

Electric Bass

Conga Drums

5 A 7 G maj7 D maj7 G maj7

E.B.

C. Dr.

9 A 7 G D maj7 G maj7 X4

E.B.

C. Dr.

13 A 7 G maj7 A 7 G maj7

E.B.

C. Dr.

AL DC

"MI PC"

2

D maj7 G maj7 A7 G maj7/A

17

E.B.

C. Dr.

21

D maj7 G maj7/A A7 G maj7

21

E.B.

C. Dr.

25

D maj7 G maj7 A7 G maj7

25

E.B.

C. Dr.

29

D maj7 G maj7 A7 G maj7

29

E.B.

C. Dr.

33

D maj7 G maj7 A7 G maj7

33

E.B.

C. Dr.

The musical score is arranged in five systems, each with two staves: E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Congas/Drums). The key signature is D major (two sharps). The E.B. staff uses a bass clef and contains melodic lines with various chords indicated above the staff. The C. Dr. staff uses a common time signature and contains a rhythmic pattern of eighth notes. Measure numbers are placed at the beginning of each system. The title "MI PC" is centered at the top. The page number "2" is in the top left, and "Colombia Creativa 70" is in the top right.

"MI PC"

3

37 D maj7 E7 A7

E.B.

C. Dr.

41 D maj7 G maj7 A7 G maj7

E.B.

C. Dr.

45 D maj7 G maj7 A7 G maj7

E.B.

C. Dr.

49 D maj7 G maj7/E A7 G maj7

E.B.

C. Dr.

53 G maj7 A7 D maj7 G maj7 A7

E.B.

C. Dr.

AL MAMBO 2

MAMBO

"MI PC"

4

G maj7 Dmaj7 G maj7 A7

57

E.B.

C. Dr.

61

G maj7 Dmaj7 G maj7 A7 D.S. al Fine

E.B.

C. Dr.

61

tumb slap simile D.S. al Fine

A7

65

E.B.

C. Dr.

65

69

slap

E.B.

C. Dr.

69

H T H

MAMBO 2

73

E.B.

C. Dr.

73

The musical score is written for E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Congas/Drums). It is in the key of D major (two sharps). The score is divided into four systems. The first system (measures 4-57) features a steady bass line on the C. Dr. and a melodic line on the E.B. with chords G maj7, Dmaj7, G maj7, and A7. The second system (measures 61-65) includes techniques like 'tumb', 'slap', and 'simile' on the E.B. line, and 'D.S. al Fine' markings. The third system (measures 65-69) features triplets on the E.B. line and a 'slap' technique. The fourth system (measures 69-73) includes a 'MAMBO 2' section with a 'H T H' pattern and a final measure at 73.

4.2.1 Estructura

- a. Min 00:00-00:09 INTRODUCCIÓN
- b. Min 00:09-00:22 VOZ
- c. Min 00:22-00:29 INTRODUCCIÓN
- d. Min 00:29-00:52 VOZ
- e. Min 00:53-01:07 COROS
- f. Min 01:08-01:23 MAMBO
- g. Min 01:24-01:33 MAMBO TROMPETAS
- h. Min01:34-01:47 COROS
- i. Min01:48-02:03 MAMBO
- j. Min02:04-02:10 COROS
- k. Min02:11-02:20 MAMBO
- m. Min02:21-02:42 COROS
- n. Min02.43-03:00 MAMBO
- o. Min03:01-03:15 COROS Y CODA.

4.2.2 Ritmo

El tema presenta tres variaciones rítmicas dentro del desarrollo de la canción y su historia, cada variación corresponde a una parte específica ya sea de la voz, coros, y mambos.

En esta primera sección de la canción el bajo acentúa el primer tiempo y en el tercer tiempo con el silencio de corchea logra un patrón ritmo-típico en contraste con la tambora, luego llega al siguiente compas para repetir el mismo motivo, para luego finalizar con cuatro corcheas y llegando al siguiente compás.

A7 Dmaj7 Gmaj7 A7auger

tronic Bass

Drums

A7 Gmaj7 Dmaj7 Gmaj7

5

Detailed description of the musical score: The score is for a piece in G major and 4/4 time. It consists of three staves. The top staff is for 'tronic Bass' and contains four measures. The first measure has a whole note G2. The second measure has a half note A2. The third measure has a quarter note B2, a quarter rest, a quarter note C3, and a quarter note D3. The fourth measure has a quarter note E3, a quarter rest, a quarter note F#3, and a quarter note G3. Above the first two measures are the chords A7 and Dmaj7, and above the last two are Gmaj7 and A7auger. The middle staff is for 'Drums' and contains four measures. The first measure has a quarter rest. The second measure has a quarter note G. The third measure has a quarter note A. The fourth measure has a quarter note B. The fifth measure has a quarter note C. The sixth measure has a quarter note D. The seventh measure has a quarter note E. The eighth measure has a quarter note F#. The bottom staff is for another 'tronic Bass' part and contains four measures. The first measure has a quarter note G, a quarter rest, a quarter note A, and a quarter note B. The second measure has a quarter note C, a quarter rest, a quarter note D, and a quarter note E. The third measure has a quarter note F#, a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The fourth measure has a quarter note C, a quarter rest, a quarter note D, and a quarter note E. Above the first two measures are the chords A7 and Gmaj7, and above the last two are Dmaj7 and Gmaj7. A '5' is written above the first measure of this staff.

Fuente: El autor

JUAN LUIS GUERRA("Ni es lo mismo ni es igual")

Arranger

The image shows a musical score for guitar. It consists of three staves. The first staff is a standard musical staff with a treble clef, showing a melodic line. A red oval highlights a specific phrase of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Above this phrase are the chords Dmaj7 and Gmaj7. The second staff is a chord diagram showing the fretting for the Dmaj7 and Gmaj7 chords. The third staff is another musical staff with a treble clef, showing a melodic line. A red oval highlights a specific phrase of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Above this phrase are the chords Gmaj7, Dmaj7, and Gmaj7.

Fuente: El autor

En el compás 11 los acentos cambian al primero y al cuarto tiempos respectivamente y en el siguiente compás segundo y cuarto logrando dar una variedad melódica también con pocas notas pero fácil de identificar para el oído humano pues es muy rico en su rítmica.

9 A7 G Dmaj7 Gmaj7 X4

.B.

Dr.

13 A7 Gmaj7 A7 Gmaj7

.B.

Dr.

AL DC

Fuente: El autor

En el compás 20 el bajo acentúa el segundo y cuarto tiempo y en el siguiente compás no toca a tiempo sino que en un silencio de corchea se apoya para acentuar el tercer tiempo fuerte, nótese como los cuartos tiempos coinciden con los cuartos tiempos de la tambora logrando una sincronización en estos dos instrumentos.

The image displays two systems of musical notation for E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Conga Drum).

System 1:

- E.B. Staff:** Starts at measure 2. Chords are Dmaj7, Gmaj7, A7, and Gmaj7/A. A green box highlights the Gmaj7/A chord and its corresponding notes.
- C. Dr. Staff:** Starts at measure 17. The notation shows a rhythmic pattern of eighth notes.

System 2:

- E.B. Staff:** Starts at measure 21. Chords are Dmaj7, Gmaj7/A, A7, and Gmaj7. A green box highlights the Dmaj7 chord, a purple box highlights the Gmaj7/A chord, and another purple box highlights the A7 chord. A repeat sign (double bar line with dots) is present after the A7 chord.
- C. Dr. Staff:** Starts at measure 21. The notation shows a rhythmic pattern of eighth notes, with a repeat sign (double bar line with dots) after the first measure.

Fuente: El autor

En la siguiente sección donde el bajo sobre sale con las corcheas, se mueve el ambiente rítmico junto con las corcheas que viene tocando la tambora.

Musical notation for a guitar part. The top staff shows a melody with a red box highlighting a section. The bottom staff shows a bass line. Chords G maj7, A7, and G maj7 are indicated above the melody.

Fuente: El autor

En el compás 41 el bajo retoma el tradicional acompañamiento del merengue dominicano, con notas más cortas y que ensamblan el ritmo con la tambora.

Musical notation for a bass part. The top staff is labeled C. Dr. and the bottom staff is labeled E.B. A red box highlights the bass line starting at measure 41. Chords Dmaj7, Gmaj7, A7, and Gmaj7 are indicated above the bass line.

Fuente: El autor

El compás 57 resalta el patrón rítmico del bajo que viene de la influencia del Funk se resaltan otros sonidos como lo son el slap y el tumb, es la gran combinación rítmica con la tambora dominicana.

"MI PC"

4

Gmaj7 Dmaj7 Gmaj7 A7

57

E.B.

57

C. Dr.

Fuente: El autor

Gmaj7 Dmaj7 Gmaj7 A7

61

E.B.

tumb slap simile

D.S.

61

C. Dr.

D.S.

Fuente: El autor

En el compás 69 el bajo hace un patrón rítmico el cual es muy usado dentro del folklor dominicano como lo es el merengue típico.

69 slap
E.B.
H T H
69
D. Dr.
MAMBO 2

Fuente: El autor

4.2.3 Armonía

La tonalidad de la canción es D mayor.

La introducción del tema comienza con una nota larga en el quinto grado como función de dominante, luego el ciclo armónico inicia desde la tónica cuarto grado, quinto grado, cuarto grado y luego la tónica.

V7 , V7, I mayor, IV mayor7, V7, IV mayor7, I mayor.

A7 Dmaj7 Gmaj7 Arranger
Electric Bass
Drums
5 A7 Gmaj7 Dmaj7 Gmaj7

Fuente: El autor

En el compás 11 el ciclo armónico se conserva como en la introducción pero el bajo acentúa los primeros y cuartos tiempos, y en el siguiente compás el segundo y el cuarto respectivamente.

The image shows a musical score for bass and drums, measures 9-13. The bass line (B.) is in G major and features the following chords: A7 (measures 9-10), G (measure 11), Dmaj7 (measure 12), and Gmaj7 (measure 13). The drum line (Dr.) consists of quarter notes. Red circles highlight the bass line in measures 11 and 12, and the first two measures of the second system (measures 13-14).

Fuente: El autor

En el compás 20 el ciclo armónico comienza con un pedal en el bajo desde el quinto grado, que luego reposa en el primer grado luego repite el mismo ciclo.

The image displays two systems of musical notation for E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Conga Drum).
 The first system starts at measure 2. The E.B. staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. Chord annotations above the staff are: Dmaj7 (measures 2-3), Gmaj7 (measures 4-5), A7 (measures 6-7), and Gmaj7/A (measures 8-9). A green box highlights the Gmaj7/A chord area in the E.B. staff.
 The C. Dr. staff shows a rhythmic pattern of quarter notes and rests, with a double bar line at the end of the system.
 The second system starts at measure 21. The E.B. staff has the same key signature and time signature. Chord annotations are: Dmaj7 (measures 21-22), Gmaj7/A (measures 23-24), A7 (measures 25-26), and Gmaj7 (measures 27-28). A green box highlights the Dmaj7 chord, and a purple box highlights the Gmaj7/A and A7 chords. A repeat sign (double bar line with dots) is present at the end of the system.
 The C. Dr. staff continues the rhythmic pattern from the first system, with a repeat sign at the end.

Fuente: El autor

El siguiente ciclo de armonía lo completa el bajo con una escala mayor descendente desde el cuarto grado mayor para llegar a la tónica, completando la cadencia desde el IV mayor hacia el I mayor.

Gmaj7 A7 Gmaj7

Fuente: El autor

En el compás 41 se encuentra un ciclo armónico que repite varias veces, que inicia desde la tónica, cuarto grado, quinto grado, cuarto grado, y va directo al primer grado como cadencia plagal

C. Dr. Dmaj7 Gmaj7 A7 Gmaj7

E.B. 41

C. Dr. 41

Fuente: El autor

En el compás 57 la cadencia armónica se inicia desde el cuarto grado y luego al primer grado cadencia plagal pero sigue al cuarto y luego el quinto, para volver a repetir la misma cadencia.

"MI PC"

4

57

E.B. Gmaj7 Dmaj7 Gmaj7 A7

57

C. Dr.

IV mayor, I mayor, IV mayor, V7.

Fuente: El autor

En el compás 69, la cadencia inicia desde el primer grado, luego al cuarto, quinto grado y termina en el cuarto. También como finaliza es una cadencia plagal.

C. Dr.

41

E.B. Dmaj7 Gmaj7 A7 Gmaj7

41

C. Dr.

Fuente: El autor

4.2.4 Melodía

En el compás tres con número el bajo forma una frase rítmico-melódica que da una sensación diferente del bajo tradicional, esta frase melódica comienza a dar una identidad particular a este tipo de merengue dominicano.

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves:

- Electric Bass:** The first staff shows a traditional bass line for measures 1 and 2 (labeled A7). In measure 3, a new melodic phrase is introduced, highlighted with a blue box. This phrase is labeled 'Arranger' and consists of a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4. Above this phrase, the chords Dmaj7 and Gmaj7 are indicated.
- Drums:** The second staff shows a drum pattern. Measures 1 and 2 have a simple bass drum pattern. In measure 3, the pattern changes to include a snare drum on the second beat, creating a syncopated feel.
- 5. Bass:** The third staff, labeled '5.', shows a continuation of the bass line. Measures 3 and 4 are highlighted with a blue box and labeled with chords A7 and Gmaj7. The phrase continues with notes F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4. Measures 5 and 6 are labeled with chords Dmaj7 and Gmaj7.

Fuente: El autor

En el compás 11 el bajo realiza otra frase rítmico-melódica que también forma parte de un estilo característico del merengue de Juan Luis Guerra.

9 A7 G Dmaj7 Gmaj7 X4

.B.

Dr.

13 A7 Gmaj7 A7 Gmaj7

.B.

Dr.

AL DC

Fuente: El autor

En el compás 20 el bajo nuevamente realiza una frase rítmico-melódica con una variación en el segundo compás que se apoya en el silencio de corchea, para luego iniciar en el primer tiempo fuerte del siguiente compás.

2 Dmaj7 Gmaj7 A7 Gmaj7/A

E.B.

C. Dr.

21 Dmaj7 Gmaj7/A A7 Gmaj7

E.B.

C. Dr.

Fuente: El autor

En la siguiente sección el bajo es protagonista en una escala sobre la rítmica de corcheas, melódicamente conecta los acordes con una escala mayor descendente.

Fuente: El autor

En el compás 61 el bajo realiza una línea melódica sobre la escala de Re mayor con notas de la escala y conecta el siguiente compás con notas del arpeggio de Sol mayor.

Fuente: El autor

4.3 NO ME ACOSTUMBRO

Es un tema romántico donde el bajo eléctrico elabora un acompañamiento con una célula rítmica en sincronización con la tambora, y

es uno de los aportes musicales del bajista Joe Nicolás a la música de Juan Luis Guerra.

"NO ME ACOSTUMBRO" JOE NICOLAS(BASS)

Juan Luis Guerra(Mientras más lo pienso)

The musical score is written in 4/4 time and consists of three systems. Each system includes a staff for Electric Bass (E.B.) and a staff for Conga Drums (C. Dr.).

- System 1 (Measures 1-4):** The Electric Bass line starts with a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The Conga Drums play a simple pattern: a half note on the first beat and a half note on the second beat.
- System 2 (Measures 5-8):** The Electric Bass line continues with quarter notes D3, E3, and F#3, followed by a quarter rest. The Conga Drums play a more complex pattern with eighth notes and sixteenth notes.
- System 3 (Measures 9-12):** The Electric Bass line features eighth notes G3, A3, B3, and C4. The Conga Drums continue with their complex pattern.

Chord progressions are indicated above the Electric Bass staff: Am7, Cmaj7, Gmaj7, Am7, D7/F#, D7/F#, Am7, Cmaj7, Gmaj7, Gmaj7.

2 "NO ME ACOSTUMBRO"

Bm7 Bm7 Cmaj7 Cmaj7

17

E.B. 

C. Dr. 

Am7 Cmaj7 D7 D7

21

E.B. 

C. Dr. 

VOZ

Am7 Cmaj7 Gmaj7 Gmaj7

25

E.B. 

C. Dr. 

Am7 Cmaj7 Gmaj7 Gmaj7

29

E.B. 

C. Dr. 

Bm7 Bm7 Cmaj7 Cmaj7

33

E.B. 

C. Dr. 

Fuente: El autor

"NO ME ACOSTUMBRO"

3

37 Am7 Cmaj7 D7 D7

E.B.

C. Dr.

CORO

41 Am7 D7 Am7 D7 Gmaj7 D7/F# Em7 Em7/D

E.B.

C. Dr.

46 A7/C# Gmaj7 A7 Cmaj7 Am7

E.B.

C. Dr.

50 D7 Cmaj7 Am7 D7 MAMBO

E.B.

C. Dr.

54 Cmaj7 D7 Bm7 Em7 Cmaj7 D7 Bm7 Em7 X4

E.B.

C. Dr.

4 "NO ME ACOSTUMBRO"

58 Cmaj7 D7 Bm7 Bm7/A

E.B.

58 A LA VOZ Y CORO 2V

C. Dr.

PARA FIN DC

The image shows a musical score for the song "NO ME ACOSTUMBRO". It features two staves: an E.B. (Electric Bass) staff and a C. Dr. (Conga) staff. The E.B. staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The C. Dr. staff is in treble clef. Above the E.B. staff, the title "NO ME ACOSTUMBRO" is written, followed by four measures of music. Above the C. Dr. staff, the text "A LA VOZ Y CORO 2V" is written, followed by four measures of music. The C. Dr. staff includes rhythmic notation with 'x' marks indicating specific drum patterns. The score ends with "PARA FIN DC".

4.3.1 Estructura. INTRODUCCIÓN, VOZ, CORO-VOZ, MAMBO, VOZ, CORO-VOZ, MAMBO, CORO-VOZ, CODA.

- a. Min 00:00-00:14 INTRODUCCIÓN.
- b. Min 00:15-01:18 VOZ
- c. Min 01:19-01:51 CORO-VOZ
- d. Min 01:52-02:20 MAMBO
- e. Min 02:21-02:52 VOZ
- f. Min 02:53-03:25 CORO-VOZ
- g. Min 03:26-03:52 MAMBO
- h. Min 03:53-04:25 CORO-VOZ
- i. Min 04:26-04:37 CODA

4.3.2 Ritmo

El tema inicia con el acompañamiento de voces con notas largas apoyando la armonía con la anticipación del siguiente compás.

Am7 Cmaj7 Gmaj7

Bass

Drums

Fuente: El autor

En el compás 7 el bajo hace el ritmo en negras cortas y logrando cerrar con la tambora en cuanto a la sincronización se refiere.

Am7 Cmaj7 Am7 D7/F# D7/F#

E.B.

C. Dr.

Am7 Cmaj7 Gmaj7 Gmaj7

Fuente: El autor

En el compás 9 la célula rítmica del bajo está diseñada igual a la célula de la tambora dominicana, los tiempos fuertes coinciden para lograr una sola sonoridad en el motivo. La célula rítmica de la corchea con puntillo y la semicorchea son típicas del merengue dominicano.

The image shows a musical score for two parts: E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Conga Drum). The E.B. part is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The C. Dr. part is in a standard drum notation. Above the E.B. staff, four measures are shown with chord changes: Am7, Cmaj7, Gmaj7, and Gmaj7. The first and last measures of this sequence are circled in green. Below the C. Dr. staff, the same four measures are shown with rhythmic markings: Am7, Cmaj7, Gmaj7, and Gmaj7. The first measure of the C. Dr. part is marked with a '9' and a '13' below it.

Fuente: El autor

El compás 17 retoma la rítmica de las negras y en el siguiente compás repite la célula de la corchea con puntillo y la semicorchea

The image shows a musical score for two parts: E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Conga Drum). The E.B. part is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The C. Dr. part is in a standard drum notation. Above the E.B. staff, four measures are shown with chord changes: Bm7, Bm7, Cmaj7, and Cmaj7. The title "NO ME ACOSTUMBRO" is written above the E.B. staff. The first measure of the E.B. part is marked with a '2' and the second measure with a '17'. The C. Dr. part is marked with a '17' below the first measure. The second and third measures of the E.B. part are circled in blue.

Fuente: El autor

En el compás 21 la célula rítmica de corchea con puntillo y semicorchea se encuentra en el primer tiempo fuerte pero en el compás 23 está en el tercer tiempo dándole variedad al motivo. Siempre se encuentra en línea

recta con la tambora.

Am7 Cmaj7 D7 D7

B.

Dr.

VOZ

Am7 Cmaj7 Gmaj7 Gmaj7

Fuente: El autor

En el compás 27 y 28 el bajo hace una variación rítmica con la célula anterior pero adicionando una corchea y dos semicorcheas más logrando completar un nuevo motivo.

Am7 Cmaj7 Gmaj7 Gmaj7

B.

Dr.

VOZ

Fuente: El autor

En el compás 41 el bajo retoma las líneas acompañantes tradicionales del bajo eléctrico en el merengue dominicano, se mueve dentro del compás con negras y corcheas.

CORO

Am7 D7 Am7 D7 Gmaj7 D7/F# Em7 Em7/D

41

3. 

41

Dr. 

46

A7/C# Gmaj7 A7 Cmaj7 Am7

3. 

46

Dr. 

50

D7 Cmaj7 Am7 D7

MAMBO


3. 

Fuente: El autor

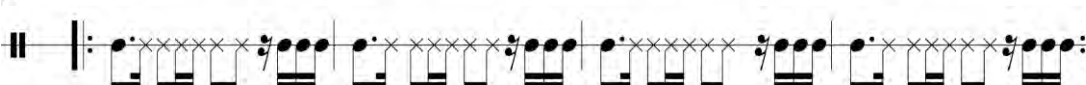
El mambo en el compás 57 se destaca por que el bajo hace una combinación de las células vistas anteriormente para organizar en esta sección de la canción, un motivo general.

Cmaj7 D7 Bm7 Em7 Cmaj7 D7 Bm7 Em7

54

3. 

54

Dr. 

Fuente: El autor

4.3.3 Armonía

La tonalidad de la canción es G mayor.

La introducción en el segundo grado y luego al cuarto grado alterna estos dos acordes en función subdominante, para luego encontrar el reposo en la tónica.

The image shows a musical score for Bass and Drums. The Bass line is in 4/4 time and G major. It starts with an Am7 chord, followed by a Cmaj7 chord (circled in red), and then a Gmaj7 chord (circled in red). The Drums part shows a simple 4/4 rhythm with a snare drum on the second and fourth beats.

Fuente: El autor

En el compás 7 el bajo se mueve dentro del acorde dominante pero en primera inversión dando así una sonoridad diferente dentro del merengue dominicano a diferencia del bajo tradicional que siempre tocaba las tónicas de los acordes.

The image shows a musical score for E.B. and C. Dr. in 4/4 time and G major. The E.B. line starts with Am7, Cmaj7, and Am7 chords. In measure 7, it moves to D7/F# (boxed in blue), and in measure 8, it remains on D7/F# (boxed in blue). The C. Dr. part shows a complex 4/4 rhythm with a snare drum on the second and fourth beats, and a bass drum on the first, third, and fifth beats.

Fuente: El autor

En el compás 17 el acorde de B menor se usa como función tónica para ir al cuarto grado y darle una variedad a la sonoridad del primer grado, en estos acordes el bajo toca las tónicas de los acordes o sea en estado fundamental.

2 "NO ME ACOSTUMBRO"

17 Bm7 Bm7 Cmaj7 Cmaj7

Fuente: El autor

En el compás 27 en concordancia con la rítmica antes analizada, el bajo se mueve con las notas de la escala ascendiendo y descendiendo para dar una variedad y no solamente tocar las tónicas de los acordes.

VOZ

25 Am7 Cmaj7 Gmaj7 Gmaj7

Fuente: El autor

En la sección de los coros compases 44 y 46 el bajo se mueve en los acordes como primera inversión antes explicada.

CORO

Am7 D7 Am7 D7 Gmaj7 D7/F# Em7 Em7/D

41

3.

41

Dr.

A7/C# Gmaj7 A7 Cmaj7 Am7

46

3.

46

Dr.

D7 Cmaj7 Am7 D7

50

MAMBO

3.

Fuente: El autor

La sección de mambo la armonía se mueve por los grados de la escala de G mayor y el bajo varía en comparación a lo anterior, tocando notas de las tónicas y de las terceras de los acordes.

54 Cmaj7 D7 Bm7 Em7 Cmaj7 D7 Bm7 Em7 X4

Fuente: El autor

4.3.4 Melodía

Una de las características del bajo eléctrico en esta canción es su movimiento dentro de la escala de los acordes entre el primer y tercer grado respectivamente dando una sonoridad melódica- rítmica, siendo uno de los aportes del bajista Joe Nicolás al merengue dominicano de Juan Luis Guerra.

9 Am7 Cmaj7 Gmaj7 Gmaj7

E.B.

C. Dr.

Fuente: El autor

54 Cmaj7 D7 Bm7 Em7 Cmaj7 — D7 Bm7 Em7 X4

54

Fuente: El autor

4.4 ME ENAMORO DE ELLA

Es otro de los temas importantes en la música de Juan Luis Guerra, donde se busca extraer los aportes musicales del bajista Joe Nicolás, que ayudaron a dar una identidad a este nuevo merengue que proponía este gran arreglista. El movimiento de la armonía que no era tan común en este género musical y los coros al estilo del jazz, junto con el movimiento rítmico, armónico y melódico del bajo se unificaron en un merengue dominicano más elaborado en su estética.

Score

"ME ENAMORO DE ELLA"

JOE NICOLAS (BASS) WERRA ("Mientras más lo Pienso")

Arranger

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Alto Sax, Tenor Sax, Trombone, Conga Drums, and Electric Bass. The second system includes parts for B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, A. Sax., T. Sax., Tbn., Conga Dr., and E.B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Conga Drums part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with 'x' to indicate specific drum sounds. The Electric Bass part provides a harmonic foundation with a mix of eighth and quarter notes. Chord symbols are provided for the Conga Drums and Electric Bass parts.

©Flavio Cuta

Fuente: El autor

2 "ME ENAMORO DE ELLA"

Musical score for measures 2-9. The score is for a band arrangement of the song "ME ENAMORO DE ELLA". The key signature is one sharp (F#). The instruments listed are B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, A. Sax., T. Sax., Tbn., C. Dr., and E.B. The notation shows rests for the brass and saxophone parts. The drum part features a consistent pattern of eighth notes. The bass line consists of quarter notes. Chords are indicated below the drum part: Gmaj7, D7, D7, Gmaj7, D7, D7/F#.

Musical score for measures 10-17. The notation continues with rests for the brass and saxophone parts. The drum part maintains its eighth-note pattern. The bass line continues with quarter notes. Chords are indicated below the drum part: Am7, D7, Am7, D7, Em7, D7, Cmaj7, Am7, D7.

"ME ENAMORO DE ELLA"

3

17

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

A. Sax.

T. Sax.

Tbn.

C. Dr.

E.B.

Gmaj7 D7/F \sharp Em7 Am7 D/F \sharp

21

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

A. Sax.

T. Sax.

Tbn.

C. Dr.

E.B.

Fmaj7 Cmaj7 Gmaj7 Gmaj7 Gmaj7

4 "ME ENAMORO DE ELLA"

Musical score for measures 25-28. The score includes parts for Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, A. Sax., T. Sax., Tbn., C. Dr., and E.B. The key signature is one sharp (F#). The C. Dr. part features a rhythmic pattern of eighth notes with the following chord progression: D7/F#4, Am7, D7, Am7, D7, D7b9. The E.B. part provides a bass line with quarter and eighth notes.

Musical score for measures 29-32. The score includes parts for Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, A. Sax., T. Sax., Tbn., C. Dr., and E.B. The key signature is one sharp (F#). The C. Dr. part features a rhythmic pattern of eighth notes with the following chord progression: Cmaj7, Am7, D7, Gmaj7, Gmaj7, Gmaj7. The E.B. part provides a bass line with quarter and eighth notes.

"ME ENAMORO DE ELLA"

5

33

B^b Tpt. 1

B^b Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

33

C. Dr.

34

E.B.

D7#9 Am7 D7 Am7 D7 Em7 D7

37

B^b Tpt. 1

B^b Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

37

C. Dr.

37

E.B.

Cmaj7 Am7 D7 Gm6 D7/F#9 Em7 Am7

CORO

6 "ME ENAMORO DE ELLA"

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 41-45) includes parts for B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Trombone, Conga, and Electric Bass. The second system (measures 45-49) includes parts for B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Trombone, Conga, and Electric Bass. The Conga part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Electric Bass part provides a harmonic foundation with chords and a melodic line. The trumpet and saxophone parts are currently silent, indicated by rests.

System 1 (Measures 41-45):

- B♭ Tpt. 1: Rest
- B♭ Tpt. 2: Rest
- A. Sax.: Rest
- T. Sax.: Rest
- Tbn.: Rest
- C. Dr.: $\text{D7/F}\sharp$, Gmaj7 , $\text{D7/F}\sharp$, Em7 , Am7
- E.B.: $\text{D7/F}\sharp$, Gmaj7 , $\text{D7/F}\sharp$, Em7 , Am7

System 2 (Measures 45-49):

- B♭ Tpt. 1: Rest
- B♭ Tpt. 2: Rest
- A. Sax.: Rest
- T. Sax.: Rest
- Tbn.: Rest
- C. Dr.: $\text{D7/F}\sharp$, Fmaj7 , Cmaj7 , Gmaj7 ROMPETAS, $\text{D7/F}\sharp$
- E.B.: $\text{D7/F}\sharp$, Fmaj7 , Cmaj7 , Gmaj7 , $\text{D7/F}\sharp$

"ME ENAMORO DE ELLA"

7

49

B> Tpt. 1

B> Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

49

C. Dr.

E.B.

Em7 Am7 D/F# Gmaj7 D/F#

53

B> Tpt. 1

B> Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Y AL SIGNO

53

C. Dr.

E.B.

Em7 Am7 D7/F# Fmaj7 Cmaj

ALA VOZ

4.4.1 Estructura. INTRODUCCIÓN-VOZ.COROS, VOZ, COROS, VOZ, COROS, MELODIA-VIENTOS, VOZ, COROS, MAMBO, VOZ, COROS, MAMBO, COROS, CODA-COROS.

- a. Min 00:00-00:04 VOZ
- b. Min 00:05-00:14 COROS-VOZ
- c. Min 00:14-00:28 VOZ
- d. Min 00:28-00:44 COROS
- e. Min 00:45-01:13 VOZ
- f. Min 01:14-01:28 COROS
- g. Min 01:29-01:45 MELODÍA VIENTOS
- h. Min 01:46-01:58 VOZ
- i. Min 01:59-02:15 COROS
- j. Min 02:16-02:43 MAMBO
- k. Min 02:44-02:57 VOZ
- l. Min 02:58-03:13 COROS
- m. Min 03:14-03:41 MAMBO
- n. Min 03:42-04:10 COROS CODA.

4.4.2 Ritmo

El tema inicia con una célula rítmica característica del merengue dominicano y que también la tiene la tambora dominicana corchea con puntillo y semicorchea.

Musical notation showing guitar and bass parts. The guitar part features chords Gmaj7 and D7/F#. The bass part shows a rhythmic line with eighth notes and dotted eighth notes. Red circles highlight specific rhythmic patterns in both parts.

Fuente: El autor

En el compás cinco el bajo se mueve rítmicamente con células como corcheas con puntillo y semicorcheas y retomando en negras para mantener el pulso.

Musical notation showing guitar and bass parts. The guitar part features a sequence of chords: Am7, D7/F#, Am7, D7/F#, Em7, D7, Cmaj7, Am7, D7. The bass part shows a rhythmic line with eighth notes, dotted eighth notes, and quarter notes. Red circles highlight specific rhythmic patterns in the bass part.

Fuente: El autor

El compás nueve el bajo sigue creando su línea de acompañante entre corcheas, semicorcheas, negras repitiendo las células anteriormente vistas.

1. Un.

C. Dr.

E.B.

Gmaj7 Gmaj7 D7 Gmaj7 D7 D7/F#

Fuente: El autor

En la sección del compás 17 la rítmica del bajo toca células tomadas directamente de los modelos rítmicos de la tambora, logrando así coincidir en los mismos puntos como en el compás 18.

17

r.

b.

Gmaj7 D7/F# Em7 Am7 D7/F#

Fuente: El autor

A partir del compás 21 el bajo retoma el acompañamiento de negras, corcheas y semicorcheas buscando un ambiente más reposado.

Dr.
 Fmaj7 Cmaj7 Gmaj7 Gmaj7 Gmaj7

B.

Fuente: El autor

En el compás 25 y 28 hay un contraste rítmico entre negras y corcheas con puntillo y semicorcheas, se combinan las células rítmicas estudiadas anteriormente.

Dr.
 D7/F# Am7 D7 Am7 D7 D7(13)

B.

Fuente: El autor

En el compás 33 el bajo retoma los patrones rítmicos de negras. Corcheas y semicorcheas usando notas mutiadas o percutidas (compás 35), que son células de la tambora logrando un sonido de percusión.

Fuente: El autor

La sección del compás 45, el bajo toca figuras rítmicas en negras para dar prioridad a las células rítmicas de la tambora.

Fuente: El autor

En el compás 49 el bajo nuevamente retoma la combinación de las células rítmicas vistas en todo el análisis anteriormente visto.

49

Dr.

Em7 Am7 D/F# Gmaj7 D/F#

49

E.B.

Fuente: El autor

4.4.3 Armonía

El movimiento armónico del bajo después de un glissando entra en primera inversión del acorde, las siguientes notas son de la escala de la tonalidad de G mayor, en intervalos de cuartas justas.

Gmaj7 D7/F#

Fuente: El autor

A partir del compás cinco el bajo se mueve dentro de los acordes como primera inversión logrando así dar una sonoridad diferente

The image shows a musical score for guitar and bass. The guitar part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass part is written on a single staff with a bass clef and the same key signature. The guitar part consists of a sequence of chords: Am7, D7/F#, Am7, D7/F#, Em7, D7, Cmaj7, Am7, D7. The bass part shows a melodic line with notes circled in red, indicating movement within the first inversion of the chords.

Fuente: El autor

En el compás nueve el bajo toca las tónicas de los acordes combinando con las quintas, arpeggios y se sigue moviendo dentro de la primera inversión.

The image shows a musical score for guitar and bass. The guitar part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass part is written on a single staff with a bass clef and the same key signature. The guitar part consists of a sequence of chords: Gmaj7, Gmaj7, D7, Gmaj7, D7, D7/F#. The bass part shows a melodic line with notes circled in red, indicating movement within the first inversion of the chords.

Fuente: El autor

En el compás 17 los acordes son conectados con las tónicas de los acordes, el bajo en movimiento melódico a través de la séptima y el bajo en primera inversión.

Fuente: El autor

En el compás 21 el ciclo armónico inicia en el cuarto grado para luego retomar en la tónica el bajo se mueve por intervalos de quintas y los arpeggios de los acordes

Fuente: El autor

En el compás 25 el bajo se sigue moviendo en primera inversión que es característica de esta canción, y luego con las tónicas de los siguientes acordes y con las quintas justas.

Fuente: El autor

En el compás 33 el movimiento armónico se repite como en el análisis anteriormente visto.

Fuente: El autor

4.4.4 Melodía

El movimiento melódico del bajo se caracteriza en esta canción por moverse en primera inversión de algunos acordes.

Fuente: El autor

En el compás cinco el bajo sigue el movimiento de primera inversión y se conecta con las séptimas de algunos acordes para dar un movimiento melódico al acompañamiento del bajo.

Fuente: El autor

En el compás 9 el bajo sigue buscando un movimiento melódico con las quintas de los acordes, arpeggios y nuevamente en primera inversión.

Fuente: El autor

El compás el compás 17 nuevamente se encuentra que el bajo se mueve en quintas de los acordes y en repite el movimiento melódico de primera inversión.

Fuente: El autor

CONCLUSIONES

Juan Luis Guerra se convierte en uno de los artistas más importantes del merengue dominicano, pues al combinar su folklor junto a su conocimiento musical y de otros géneros musicales, logra un sonido nuevo en la música de sus raíces culturales, llevándola a romper fronteras.

La música que alegra el espíritu como la salsa, el merengue dominicano entre otros, vienen de la alegría y de la forma de sentir de nuestros hermanos africanos y que nos han dejado ese precioso legado.

El producto final del gran trabajo de Juan Luis Guerra, es también el aporte musical de sus músicos en el caso específico de éste trabajo de investigación, los bajistas Héctor Santana y Joe Nicolás.

Los elementos musicales analizados brindan al intérprete de bajo eléctrico un camino para acercarse al conocimiento del merengue dominicano en una de sus expresiones.

Ésta investigación busca motivar a los músicos a que es a través de la investigación como podemos llegar al conocimiento de las raíces musicales, las cuales nos darán mayor claridad a la hora de interpretar un género musical.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baremboim, D. (2008). *El sonido es vida El poder de la música*. Bogotá: Norma.
- Barrero, D. (2007). Propuesta metodológica para transcribir tumbas para piano de merengue dominicano al estilo " Rikarena", con base en el análisis de protocolos verbales. *Monografía*. Bogotá DC., Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Chión, M. (1999). *El sonido*. Ediciones Paidós, Ibérica S.A.
- College, T. P. (1986). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid 1997, 1999, 2001: Alianza Editorial, S.A.
- Copland, A. (2010). *Cómo escuchar la música*. México D.F.: Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A.
- Cultura, M. d. (s.f.). Disponible en <<http://cultura.gob.do/Portals/0/docs/Microsoft%20Word%20-%20Merengue%20dominicano.pdf>>.
- Diccionario Harvard de Música. (1986, 1999, 2001). The President and Fellows of Harvard College. Madrid: Ed. Alianza Editorial, S.A. p. 130
- Diccionario Oxford de la música*. (1964).
- Eléctrico, A. A. (s.f.). <http://aulaactual.com/especiales/historia-del-bajo/>. Recuperado el 12 de febrero de 2013
- Galindo, F. J. (2011). El bajo eléctrico en la salsa desde la propuesta musical de Bobby Valentín. Monografía. Bogotá D.C. Colombia: Universidad Pedagógica Nacional
- García M. José M. La música Étnica. p.359
- Gómez, J. P. (2010). La guitarra eléctrica en el merengue dominicano desde la propuesta musical de Juan Luis Guerra. Bogotá DC. Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Gutierrez, H. C. (2002). El Buho.

- Hurlimann, F. H. (1981). *Enciclopedia De La Música*. Buenos Aires-Barcelona-México D.F: Ediciones Grijalbo.S.A.
- Lara, J. A. (2011). *Acercamiento al lenguaje del merengue dominicano a través del saxofón*. Bogotá DC., Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Leymaire, I. (1996). *Musicas del mundo*.
- Maire-Claire, B.-P. (1973). *Historia de la música*. Barcelona: Planeta, S.A.
- Martinez, J. M. (2002). *La Música Étnica*.
- Morales, E. (2003). *Rítmico Latino*. España: Ediciones Robinbook. p. 161
- Morales, E. (2006). *Ritmo Latino*. La música latina desde la bossa nova hasta la salsa. España: Impresos.25
- Pinksterboer, H. (2001). *Escritura musical-guía.mundimúsica,teoría básica*. España: Mundimusica ediciones S.L.
- Piston, W. (1991). *Armonía*. Barcelona: Labor, S.A.
- Rendón, M. A. (2008). *Módulo de Literatura y Música*. Bogota: Santo Tomas.
- Salamanca, A. O. (2012). *Interpretación del merengue dominicano en el bajo eléctrico. Caso: Isaías Leclerc*.
- Strawinsky, I. (1981). *Poética Musical*. Madrid: Taurus Ediciones S.A.
- Ureña, L. M. (1987). *Merengue y Bachata a ritmo de Poesia y Compromiso*. Santo Domingo: Producciones Ella y El.
- Vega, R. d. (1988). *El Bajista Completo*. Buenos Aires: Music Distribution S.A.

WEBGRAFÍA

<http://joenicolas.webnode.es/perfil%20biogr%c3%a0fico/>

<http://www.webnode.es>

ANEXOS

ANEXO A CONCEPTOS Y DEFINICIONES MUSICALES

Acompañamiento y ensamble: Es la articulación, integración de todos los elementos técnicos y acústicos.

Se ha indicado que los elementos musicales como el ritmo, la melodía y la armonía son los conceptos principales que todo ejecutante e intérprete de la música debe tener claros antes de realizar un trabajo individual o en grupo, o de ensamble. Es claro que la investigación previa de las obras que se van a interpretar deben dar un panorama definido de las intenciones musicales del compositor. Es necesario para ello indagar qué es lo que él quiere que el público reciba, en otras palabras, es en lo posible sentir lo mismo que el creador de la obra.

Se habla del oír y de escuchar, en éste caso de trabajo de ensamble son nuestras principales herramientas, es un trabajo en equipo que busca unir o articular las diferentes partes ejecutadas por cada interprete. No se trata de quién tiene la razón, sino de pensar, sentir y actuar como un todo, tratando de unificar los conceptos y lograr una sola sonoridad. Por ejemplo, en el caso de la afinación, es buscar quién está alto o bajito, encontrar un color unificado, y qué se escuche en conjunto una sola nota así estén tocando varios músicos al tiempo. Hablando del tempo se debe desarrollar una habilidad primero individual; luego, colectiva en el manejo de la estabilidad rítmica, que sólo se logra con muchas horas de práctica. Es imposible lograrlo en corto tiempo, es un ejercicio que requiere de mucha paciencia y tiempo, pues su evolución es paulatina. En el caso del bajo y de su intérprete se puede decir que en conjunto constituyen la columna vertebral de todo el grupo musical. De este modo, “es la más importante de todas las partes –

pues- sobre ella se establece el cuerpo armónico” (Diccionario Oxford de la música, 1964, p. 93).

Afinación:

La afinación es uno de los elementos técnicos fundamentales para un músico. A excepción de los instrumentos que poseen afinación fija, como el piano, el vibráfono, xilofón, entre otros, el sistema de la afinación en todos los demás “se complementa con la perfección y la calidad de fabricación del instrumento. Además en los de cuerda, estas juegan una baza [ganancia] muy importante en el resultado de una buena afinación” (De la Vega, 1988, p. 4).

En el bajo eléctrico de cinco cuerdas se establece la cuerda B (sí) como el referente de afinación. La explicación de ello es la siguiente:

Esta cuerda es de un calibre más ancho que las demás y produce un sonido similar al de un bombo en este caso para el merengue dominicano. El acto de ajustar la frecuencia o frecuencias sonoras fundamentales de un instrumento, generalmente con la intención de ponerla o ponerlas de acuerdo con alguna altura predeterminada. (Diccionario Harvard de Música, 2001/1986, p 20).

Altura: “La altura (percepción cualitativa de la frecuencia, un fenómeno físico cuantitativo) se designa mediante las notas de la gama tradicional occidental temperada: do, mi bemol, etc. (que se nombran en inglés y en alemán-con ligeras variantes- con las primeras letras del alfabeto). Esto deja de lado los sonidos que Scheffer llama complejos y que la teoría musical llama perezosamente ruidos.

Es el único valor que se puede anotar (y por tanto describir) y restituir como **valor absoluto**. Hay que decir, sin embargo, que lo que la partitura indica ante todo son las estructuras horizontales(melódicas) y verticales

(armónicas) de **intervalos** y **variaciones** de alturas.”(Chion, Michel, El sonido.1999,p206).

Esta cualidad del sonido permite reconocer un sonido grave de uno agudo. Ello depende de la frecuencia de las vibraciones. La menor frecuencia corresponde a los sonidos graves, la mayor a los agudos. El oído humano percibe 20 ó 20.000 v/s.

Por ello, se escucha primero el sonido de un violín que el de un contrabajo, porque el primero vibra a 1000 HZ (sonido agudo), y el segundo a 100 HZ, (sonido grave).

Generalmente existe una diferencia entre las voces de mujeres y las de los hombres. Las mujeres y niños representan las voces "agudas", mientras que los hombres representan las voces "graves".

Armonía: La armonía es uno de los elementos musicales básicos en los que intervienen los acordes. Su combinación es la que da la base armónica a cualquier forma musical, ya sea salsa, jazz, latin, funk, rock o clásica. Se puede decir que es como la identificación de las diferentes melodías de las canciones o piezas musicales.

Saber cómo se forman, combinan, cuáles son las distintas maneras de tocarlos es esencial para cualquier músico, sea interprete, arreglista o compositor. Existe para ello un método de acordes que permite identificar con rapidez la base armónica (el mapa) de una canción. Así, de manera casi instantánea esta se puede tocar en cualquier instrumento.

Conocer y manejar el método de acordes redundará en la eficacia con que se toca, pues las partituras se pueden reemplazar por unas cuantas anotaciones con letras y números que son más rápidas de manejar y ejecutar. Esta forma es ideal en los acompañamientos, pues se puede arreglar o simplificar las bases según la necesidad, conveniencia y capacidad de los músicos.

Los acordes son claves en la composición, pues permiten crear diversas e innumerables melodías que pueden cantarse o interpretarse. Por lo

expuesto, en palabras del gran músico Aarón Coplan, la armonía es “considerada como una ciencia”, que se centra en “el estudio de esos acordes y sus relaciones mutuas” (2010, p. 73).

Según Copland (1997), citado por Rendón (2008), este elemento es el “más artificioso” porque su configuración depende del arte como se unen y combinan los sonidos, es decir, es una “creación estética” y es considerado por ello “uno de los conceptos más originales de la mente humana” (Rendón, 2008, p. 50). Este sistema de acordes que involucran al ritmo y la melodía y demás elementos musicales, es el que los integra, organiza y armoniza de acuerdo con una intención musical determinada que da forma a una obra musical. Cualquier falla en la interpretación, composición o arreglo se percibe incluso por el menos conocedor de las técnicas y fundamentos musicales, en razón de que su recepción se da en la “experiencia sensitiva” (p. 51) y está al alcance de todo ser humano.

Digitación: Es una forma de organizar los dedos i, m ,a (índice ,medio,anular), con las notas, rítmicamente en el caso de la mano derecha, y, en la mano izquierda dedos 1, 2, 3, 4, para relacionar directamente con un orden específico de las notas y buscar una conducción lógica. “Un sistema de símbolos (generalmente números arábigos) para los dedos de la mano (o algún subgrupo de los mismos) utilizando para asociar notas específicas con dedos específicos”. (Diccionario Harvard de Música, 20120, p. 337)

Duración: “La duración (percepción cualitativa de la duración cronométrica) se empezó a poder anotar como valor absoluto, en la música tradicional, con la invención del metrónomo a principios del siglo xix. Lo que se anota, efectivamente, no son las duraciones, sino las estructuras de duración, o mejor, de espacio temporal entre los sonidos”. Chion Michael, *El sonido*, Barcelona, Buenos Aires, México, 1999, p207)..

El sonido como objeto de la acústica: En el nivel físico, lo que se llama sonido es una onda que, tras el estremecimiento de una o varias fuentes llamadas “cuerpos sonoros”, se propaga según unas leyes muy particulares y, de paso, afecta a lo que llamamos oreja, a la que proporciona materia para sensaciones auditivas, no sin afectar también a otras partes del cuerpo, en las que provoca choques, covibraciones, etc., más difusos y no cosificables. Esta onda presupone un medio propagador, sin el cual, a decir verdad, no hay sonido en absoluto. Físicamente hablando, el sonido “es” este estremecimiento del medio en cuestión.”(Chion, Michael, El sonido,1999, de todas las ediciones en castellano, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. p41 y 42).Específicamente el bajo eléctrico en el merengue dominicano, está siempre cambiando su sonido de acuerdo a la acústica o al salón donde se esté ejecutando, pues según las condiciones sonoras de éste se debe nivelar los sonidos del instrumento para logra que se escuche de manera más clara. La combinación de la pulsación de los dedos con el nivel de volumen del instrumento también puede afectar los niveles de volumen.

Escritura y lectura musical: La lectura de música es una herramienta del intérprete, que por muchos años no se le ha dado la importancia que se debe, esto es posible porque en muchos casos de iniciación musical, se empieza con el instrumento a tocar directamente y se puede fácilmente olvidar de esta útil práctica. Es por eso que encontramos grupos musicales donde ninguno de sus integrantes lee una sola nota, y eso es respetable pues finalmente el objetivo final es hacer música, pero en éste caso se resalta el gran valor de leer y escribir música pues así tendremos muchos más caminos para llegar a ella, por medio de libros, partituras, material didáctico, etc. Se puede afirmar que en un músico integral un cuarenta por ciento lo hace su lectura de notas musicales pues sin ésta el intérprete

quedaría muy limitado a sólo tocar de oído y en lo posible a ser tildado de no muy buen músico.

Leer música automáticamente da muchas posibilidades como por ejemplo, tocar con otros grupos y otros estilos de música, conocer intérpretes que puedan aportar, tocar y crear música. El hecho de no leer pondrá un alto en el camino que puede frenar los objetivos deseados, dejando al ejecutante en su cincuenta por ciento de rendimiento. La verdadera autoridad musical la da el conocimiento.

“Aprender a leer música no es mucho más difícil de lo que pudo ser aprender a leer tu propio idioma. Empezaste con las letras una por una, después pasaste a leer palabras y ahora manejas frases enteras a primera vista. E igual que al aprender a leer tu idioma, al principio se necesita un poco de tiempo pero al final sin duda habrá valido la pena” (Pinksterboer Hugo, Guías Mundimúsica, mundimúsica ediciones, s.l.2002, p1).

“Hay muchos músicos famosos que no han leído una nota en su vida. Esto no ocurre entre los de la música clásica, pero en otros estilos, desde el rock hasta el house o el jazz, existen muchísimos.”.(Pinksterboer Hugo, Guías Mundimúsica, mundimúsica ediciones, s.l.2002, p1).

Intensidad: Esta cualidad depende básicamente de la amplitud de la onda sonora. La amplitud puede ser mayor o menor y, de acuerdo con ello, los sonidos se clasifican respectivamente en fuertes o débiles. Hay en esta cualidad un punto de vista fisiológico, esto es, la sensación que produce en el observador depende de este.

El punto de vista físico es la energía que atraviesa la unidad de superficie por segundo. Según la acústica el sonido va más rápido o más lento. Ejemplo: sala seca tempo más rápido. Mambo: Sección alegre de la canción interpretada por los saxofones y trompetas.

Melodía:

La melodía sigue al ritmo, y como en cualquier aprehensión de la realidad requiere reconocimiento y comprensión para saber “aquello de que trata la pieza” (Rendón, p. 48). Da cuenta del “argumento” y nos permite saber cuál es la historia, es un reconocimiento de orden emotivo e intelectual (p. 48); y es por eso una expresión total del espíritu mediante escalas y notas musicales. Si fuera una voz la que interpreta una melodía, los sonidos responden con cierta precisión matemática y con efecto geométrico a la expresión de sentimientos, pensamientos e impulsos debidamente modulados y entonados (afinados) lo que conforma la “idea”, una “intención”. Para Copland (1992, p. 44, citado por Rendón (2008, p. 49), las melodías, como las frases gramaticales, necesitan de puntos de reposo o pausas momentáneas (cadencias) que recuerdan las funciones que cumplen los signos de puntuación.

Así se puede definir la melodía como:

Copland (2010) es puntual al señalar que trabajo, disciplina y talento son aspectos indispensables para lograr una melodía, puesto que:

La combinación de alturas, unir las notas y buscar una dirección también podemos hacer una gran melodía, es un ejercicio que se requiere de constancia y de tiempo realmente se debe convertir en una práctica diaria y no sólo del talento como se puede llegar a creer.” Hasta ahora no se ha podido analizar por qué una buena melodía tiene el poder de conmovernos. (p. 60).

Memoria auditiva: El proceso de memorización de las notas musicales se logra escuchándolas con atención varias veces. El cerebro guarda la información.

“La repetición, para el oído, es una forma de acumulación y de este modo se convierte en un ingrediente esencial de la propia música”

(Barembaim, I sonido es vida el poder de la música ,Daniel Barembaim ,grupo editorial norma , printed in Colombia ,julio 2008.p36).

En este caso al acercarse a la música de Juan Luis Guerra, se hace muy importante no solamente oír sino escuchar que no es otra cosa que oír pero con atención, de esta manera tendremos que diferenciar los patrones rítmicos de la tambora, de las congas del güiro, y lograr una sincronización entre el bajo y el piano pues son los instrumentos ritmo-melódicos. Escuchar las melodías de los instrumentos de viento y de los cantantes.

Es así como la memoria auditiva ayudará a tener un mejor control a la hora de interpretar el bajo eléctrico, y de lograr una mejor independencia para desarrollar mejor este estilo musical.

Memoria motora: Una vez que se escucha y se practica varias veces un pasaje musical, los dedos “Memorizan” el movimiento, de esta manera, se olvidan mentalmente las notas los dedos ayudarán a recordarlas. El célebre músico y pianista Daniel Barembaim afirma al respecto que: “La memoria motora, que se basa en la habilidad, depende del procedimiento mediante el cual el cerebro regula los movimientos de músculos y nervios” (2008, p. 35).

Memoria visual: En el gran estudio de la música, una de las herramientas es la lectura musical, pues ayuda a comprender como y por qué están conectadas las notas, pero como el objetivo final es hacer música la memoria visual nos ayuda a activar la memoria cerebral para estar más libres y dedicar nuestra atención en sentir e interpretar las melodías o los ritmos, y no solamente concentrados en las notas de esta forma se puede disfrutar de lo que se toca y éste mismo sentir llegará al receptor.

“Ser capaz de leer música no significa que siempre debas tocar leyendo la música. Los intérpretes de música clásica normalmente lo hacen, pero los atriles son raros en los escenarios de rock, blues y jazz, por citar sólo tres ejemplos. Las partituras te permiten tocar lo que han inventado otros. Una

vez que te sepas de memoria una pieza, es probable que suene mejor si la tocas sin papeles: podrás concentrarte en cómo deben sonar las notas, en vez de pensar en cuál de ellas debes tocar...”(Pinksterboer Hugo, Guías Mundimúsica, mundimúsica ediciones,s.l.2001,p4).

Ritmo: El ritmo es el elemento más perceptible para un oyente y se revela a través del movimiento. Sus características, potencialidades e implicaciones se observan con plasticidad en la danza o en el baile, actos en los que caminar, saltar, desplazarse responden a un ritmo que involucra: lo que popularmente se expresa como “llevar el paso”; en un tiempo (duración corta o larga) y una velocidad (rápida o lenta) determinadas por la composición musical (vals, cumbia, merengue, bolero, marcha, etc.). El efecto de este elemento, es por tanto “inmediato e instintivo; -y- la cualidad más importante para el oyente es que su consecuencia es directa y su afección absolutamente perceptible” (Rendón, 2008, p. 45). El ritmo tiene una rica connotación que se debe comprender como:

Combinación de duraciones, se podría entender también a partir del pulso que naturalmente llevamos internamente y que es un elemento natural del hombre, considero que es la base más importante en cualquier músico, pues el ritmo nos enseña un orden y una organización dentro de nuestra música. Y es por medio de éste que la misma música llega al oyente como primer impacto. Un ritmo puro tiene un efecto tan inmediato y directo sobre nosotros que instintivamente percibimos sus orígenes prístinos. (Coplan, 2010, p. 48).

El ritmo, según el Diccionario Oxford de la música (1964), “abarca los tiempos, los acentos, los compases, la agrupación de las notas en tiempo, de tiempo en compases, de compases en frases, y así sucesivamente”. (p. 1048).

Según lo expuesto, todo lo que creado –lo real o lo imaginado- posee ritmo, no puede ser de otra forma, es visión de lo que existe expresado en movimiento, origen de la vida misma. El ritmo, en este sentido profundo, es la expresión estética de la existencia material y espiritual. Rendón (2008) sostiene que el ritmo es un elemento físico verificable, que está presente en la música de una forma inmediata y nítida, lo que obliga a seguir sus componentes más esenciales, duración y velocidad, de principio a fin. La música se construye a partir del ritmo y es esencial en el efecto que provoca en el oyente como “experiencia sensitiva”. Se define entonces “como la sucesión de una serie de acentos, que se efectúan con una regularidad periódica”, en la que ritmo y metro se construyen y se dan a conocer “al receptor de una forma más simultánea y de manera más clara” (p. 47).

Técnica motriz: La técnica de la mano derecha y la izquierda, busca primero trabajar por separado y lograr desarrollar una sincronización entre los dedos de ambas manos, con ejercicios lentos y buscando una coordinación precisa, se espera que la velocidad llegue sola y el sonido lo más claro posible.

El trabajo de los músculos requiere de mucha paciencia pues al ser motriz es enseñar poco a poco a los dedos sus movimientos hasta que ellos mismos memorizan cada movimiento sin necesitar la parte psicológica.

Tempo: Es el pulso que a través del tiempo de práctica permite interiorizar los sonidos musicales hasta poder mantener una estabilidad rítmica a la hora de interpretar la música. En el caso del bajo eléctrico, los bajistas deben ser expertos en mantener el tempo, pues como se ha mencionado, este instrumento es la base de toda la parte rítmica y melódica.

En este sentido es de anotar que “La velocidad a la que se interpreta la música, es la proporción por unidad de tiempo de pulsos métricos durante la interpretación” (Diccionario Harvard de Música, 2001, p. 1000).

Timbre: Es el color del sonido que permite distinguir un sonido de otro. Las voces, los instrumentos, tienen un color de sonido, una voz que registra, según la escala musical, un tono y una “tesitura” (una especie de textura sonora) que es la cualidad que permite conocer si un cantante, por ejemplo, es soprano, mezzosoprano, tenor o barítono. Su riqueza expresiva se debe a que del timbre dependen los matices, las variaciones, las modulaciones de un discurso musical que logra un impacto emocional e intelectual determinado y perceptible (Rendón, 2008).

El timbre permite distinguir dos sonidos de igual altura e intensidad emitidos por dos focos diferentes. En general, se considera que un sonido no es totalmente puro, pues viene dado por la intensidad de los sonidos armónicos.

Es indispensable señalar, ante todo, que la técnica es la forma “cómoda” de adaptar el instrumento a una naturaleza física particular, con el fin de interpretarlo adecuadamente. Ello requiere constantes y pertinentes ejercicios que se nutren de la práctica misma. Por ejemplo, manera de tomar el bajo, cargarlo; manejo y disposición de los dedos - manera de pulsar o pisar las cuerdas, por ejemplo- o de las manos, entre otros aspectos de la ejecución del instrumento.

Una buena técnica, por tanto, es fruto de un proceso de aprendizaje que desarrolla los fundamentos y habilidades necesarios para ejecutar un instrumento. Se infiere que en ello juega un papel importante el método particular que este posee. Sin embargo, en el caso del bajo eléctrico, como lo plantean quienes enseñan a tocarlo, no existe una técnica propia, pues esta depende de las necesidades, capacidades, tendencias, e incluso de, los

conocimientos y experiencias particulares del instrumentista. Resultan muy ilustrativas las precisiones que el maestro de bajo eléctrico, Rafael de la Vega Torres (1988), hace en torno a la técnica y sus diversas posibilidades:

Los guitarristas lo han tocado como si se tratase de una guitarra, desde la tercera a la sexta cuerda, y los contrabajistas han seguido empleando los dedos 1, 2 y 4, uno para cada traste seguido. Esto, refiriéndonos tan solo a la mano izquierda ya que a la derecha, teniendo la misma importancia, ha estado totalmente olvidada técnicamente. En los años sesenta era casi obligado tocar con púa y esta obligación duró alrededor de diez años. Cuando se empezó a tocar con los dedos, coincidió con la época en que el bajo cobraba más importancia, se sustituyeron las líneas de bajo rítmico-monótonas por las del ritmo-melódicas con la consiguiente dificultad técnica para la mano izquierda. Mientras tanto la mano derecha, valiéndose de los dedos índice y medio (algunos valientes también usaban el anular) iban intentando dar el máximo de ritmo y sacar el mejor sonido del bajo, pero de una manera incontrolada en el mayor de los casos. (p. 4).

Lo esencial, de acuerdo con lo expuesto, es que la interpretación del instrumento siga una técnica determinada que, entre otras, se mejore y fortalezca constantemente a través del ejercicio, se adapte al instrumentista y, sobre todo, no dé ocasión para una lesión, como es el caso de que se haga daño a los dedos o a las manos.

Timbre

“El timbre se denomina con frecuencia como el color del sonido o color sonoro. Con todo, los músicos tradicionales se preocupan por calificar los timbres mediante adjetivos tales como “redondo”, “suave”, “brillante”, “ácido”, “mullido”, “rugoso”, “centelleante”, “agrio”, o “pálido”, calificaciones que se aplicaban al mismo timbre pero no a sus connotaciones o efectos (como cuando decimos “agreste”, “bucólico”, “socarrón”, “mordaz”, “cómico”, o “agresivo”), y que no siempre son arbitrarias, puesto que a veces descansan

en correspondencias perceptivas que estudia la psicología experimental” Chion Michael, *El sonido*, Barcelona, Buenos Aires, México, 1999, p.208,209).

Hasta principios del siglo xx, en la música tradicional accidental se habla de los sonidos en referencia a tres niveles a la vez, que concuerdan armoniosamente:

- Un sistema de escritura musical (que se aprende en las clases de armonía, de contrapunto y de notación).

- Unas convenciones y unos símbolos de notación que sirven para escribir, leer (mediante la audición interna) y restituir (mediante la ejecución) música.

- Una experiencia auditiva de los timbres y las combinaciones de timbres que proporciona un corpus limitado de instrumentos de música-aun cuando se enriquezcan con nuevas especies a lo largo de los siglos-, unos instrumentos que son los medios que se utilizan casi exclusivamente para ejecutar música.”(Chion Michael, *El sonido*, Barcelona, Buenos Aires, México, 1999, p205).

“Las cualidades del sonido están relacionadas con aspectos fisiológicos, en los cuales cumple una función importante el oído. Este órgano, y el sentido que se desarrolla con él, permiten percibir los sonidos y enviarlos al cerebro que, finalmente, procesa dicha información. El sonido se genera a partir de una fuente sonora, de allí se expande a través de vibraciones en forma de círculos concéntricos hasta llegar a la fuente receptora que es el oído.

Los elementos acústicos tienen pues su fundamento teórico-científico en la física, ciencia que estudia la producción y propagación del sonido. Según esta, el sonido se compone de una cierta duración de vibraciones que llegan al oído de una forma clara, articulada y, además, agradable. A este efecto sonoro se le denomina sonido musical. Ahora bien, “si las vibraciones son

demasiado cortas, confusas, inarticuladas e irregulares, afectan y excitan nuestro nervio auditivo con un sonido difuso y molesto que se denomina ruido” (Escuela CIMA, s. f., p. 1).

Los sonidos humanos, los de los animales, los de los instrumentos o los incidentales, producidos por objetos, se componen de vibraciones audibles en forma de sonido musical. Entre unos y otros la diferencia las imponen los sonidos armónicos percibidos por el oído de modo agradable, siempre que sean sonidos musicales.

Tumbaos: La música siendo un lenguaje universal, que une los pueblos rompiendo toda frontera y toda lengua es un instrumento de comunicación cultural y musical es así como el cruce de culturas da como resultado la fusión pues se combinan los diferentes estilos de música, y se crean nuevos sonidos que se proyectan como modernos, aunque nunca se olvide las raíces de esos nuevos cruces. ”Las músicas del caribe, formadas al azar de la historia por el encuentro de civilizaciones con frecuencia diversas y contrastadas no cesan de evolucionar y de abrirse hacia el exterior, de absorber elementos exógenos, transformándolos de engendrar formas nuevas como han procedido siempre desde hace cinco siglos, con un notable dinamismo pero también de inclinar generosamente su cuerno de la abundancia, prodigando a su vez al mundo entero sus ritmos hechiceros”(Leymaire Isabelle, *Musicas del Mundo, Cité de la Musiqué/Actes Sud*, 1996 p140).

“Al estudiar la influencia del elemento africano sobre la música popular del Nuevo Mundo hay que considerar, pues, tres focos principales: Estados Unidos, Las Antillas (en especial cuba), y el Brasil, de los cuales se han derivado manifestaciones secundarias muy diversas”.(La Música, edit. Planeta,S.A. Calvet, 52-53 Barcelona, Pala S.A. 1969, España,1973,p54.

Los tumbaos constituyen el patrón rítmico básico que se interpreta en el bajo, por ello, definen una parte específica y destacada de la canción o del tema musical. Este patrón se ejecuta, por lo general, “en las partes alegres o de más éxtasis de la canción”. El término se deriva de la palabra tumba, “una danza de Santo Domingo que nació en el siglo XIX y que se extendió a través de Haití al este de Cuba donde recibió el nombre de tumba francesa” (Diccionario de Harvard de Música, 1997, 1999, 2001, p. 1054).

Según los conocedores, la “tumba” hace parte de las raíces musicales afro-cubanas. Fue uno de los primeros instrumentos de percusión que estuvo presente en el son, la salsa y el merengue. El “tumbao” o patrón básico es un elemento esencial del ritmo más común en los tipos de música en 4/4. El tumbao original se interpreta con un tambor -entre los músicos y en general en los manuales de percusión significa ritmo de base que se toca en un tambor-, y mantiene el concepto de la clave substituyendo los golpes de la conga por los tonos bajos de la tumba. Son muchas las variaciones del tumbao básico, incluyendo tocar la tumba en el lado 3 del clave.

Es necesario advertir que son muchas las significaciones del término “tumbao”, pero en lo que atañe a esta investigación, resulta mencionar las que guardan relación con su connotación musical: tiene así una acepción más amplia, como sentimiento, apreciación; como "swing", en el jazz o "canyengue" en el tango. En países como Cuba, Puerto Rico o Colombia tiene una significación figurativa muy popular para indicar cierto estilo de movimiento corporal, un modo de moverse, de andar (Ortiz, s. f., De la Vega, 1988).

Transcripción: “Es ,más fácil apuntar algo que recordarlo”(Escritura musical,Hugo Pinksterboer,2002,p1), La música se ha convertido por años en un lenguaje universal, a través de ella podemos conocer las notas de otros músicos del mundo,y es así que la transcripción es una herramienta fundamental por la cual podremos llegar a otras culturas y también que otros

mundos conozcan la nuestra, en este concepto de transcripción se usaría para preservar una cultura musical guardando las raíces musicales de un pueblo, y que a su vez otras culturas puedan conocer y también explorarlas pues al estar escritas se convierten en material de información. Pero en el objetivo de este trabajo de investigación la transcripción como herramienta ayudará a comprender mejor lo que se quiere tocar y es un camino para acercarse al merengue dominicano pues es un complemento de la lectura y de la audición musical.

El bajo eléctrico en el merengue dominicano hace las funciones armónicas, rítmicas y, en muchos casos, melódicas, pero su trabajo más importante se ajusta a la función del metrónomo, debido a que en él reposa toda la estabilidad rítmica. De ahí que la función primordial del bajista debe partir de escuchar los otros instrumentos y desarrollar una inteligencia musical. Esta es la interiorización de toda la forma de la canción, saber o intuir interiormente dónde va cada parte, para así crear unas líneas melódicas acordes con las partes de cada instrumento.

En el ensamble del merengue la articulación de la percusión, la armonía, en este caso el piano y el bajo; las melodías las dan las trompetas y los saxofones, que en conjunto configuran un estilo específico, como ocurre en el merengue de Juan Luis Guerra. En relación con el acompañamiento y el ensamble, el genial músico y compositor ruso, Igor Stravinsky, plantea una opinión muy pertinente:

Los directores de orquesta, los cantantes, los pianistas, todos los virtuosos deberían saber o recordar que la primera condición que debe cumplir quien aspire al prestigioso nombre de intérprete es la de ser ante todo un ejecutante sin falla. (1977, p. 127).

Tumbao: Línea melódica del bajo que repite en una sección de la canción como por ejemplo la sección de coros etc.

TUMB: Indicación para ejecutar el bajo eléctrico con el dedo pulgar.

SLAP: Efecto sonoro en el bajo eléctrico como cacheteo sobre la cuerda.

B. DISCOGRAFÍA DE JUAN LUIS GUERRA

Mientras más lo pienso...Tú (1987)



Fuente: <http://www.fileserve.com/file/pckQhhX>

Lista de canciones:

- 01 Guavaberry
- 02 Tú
- 03 Amor De Conuco
- 04 No Me Acostumbro
- 05 Me Enamoro De Ella
- 06 Ay! Mujer
- 07 Amigos
- 08 Rock A Fiesta

Ojalá Que Llueva Café (1990)



Fuente: <http://www.fileserve.com/file/pfAEbW8>

Lista De Canciones:

- 01 Visa Para Un Sueño
- 02 Ojalá Que Llueva Café
- 03 Razones
- 04 De Tu Boca
- 05 La Gallera
- 06 Woman Del Callao
- 07 Reina Mía
- 08 Angel Para Una Tambora

Bachata Rosa (1991)



Fuente: <http://www.fileserve.com/file/B3fBKS3>

Lista De Canciones:

- 01 Rosalia
- 02 Como Abeja Al Panal
- 03 Carta de Amor
- 04 Estrellitas y Duendes
- 05 A Pedir Su Mano
- 06 La Bilirrubina
- 07 Burbujas de Amor
- 08 Bachata Rosa
- 09 Reforestame
- 10 Acompañame Civil

Areito (1992)



Fuente: <http://www.fileserve.com/file/PrsSjUm>

Lista De Canciones:

- 01 Areito
- 02 El Costo De La Vida
- 03 Señales De Humo
- 04 Ayer
- 05 Frio Frio
- 06 Rompiendo Fuentes
- 07 Mal De Amor
- 08 Si Saliera Petroleo
- 09 Coronita De Flores
- 10 Cuando Te Beso
- 11 Cuando Te Beso (BonusTrack)
- 12 Naboria/Daca Mayanimacana

Fogarate! (1994)



Fuente. <http://www.fileserve.com/file/ekbYz9P>

Lista De Canciones:

- 01 Los Mangos Bajitos
- 02 El Farolito
- 03 Los Pajaritos
- 04 Viviré
- 05 El Beso De La Ciguatera
- 06 Oficio De Enamorado
- 07 Lacrimosa
- 08 Fogaraté
- 09 Canto De Hacha
- 10 Oprobio
- 11 July 19Th
- 12 La Cosquillita

grandes éxitos JUAN LUIS GUERRA



Fuente: <http://www.fileserve.com/file/EsPsZsF>

Ni Es Lo Mismo Ni Es Igual (1998)



Fuente: <http://www.fileserve.com/file/8g7yu57>

Lista De Canciones:

- 01 Mi PC
- 02 Vale La Pena
- 03 La Hormiguita
- 04 Quisiera
- 05 El Niágara En Bicicleta
- 06 Palomita Blanca
- 07 Testimonio
- 08 Amapola
- 09 El Primo
- 10 Sobremesa
- 11 Amor De Concuco (BonusTrack)



Fuente: <http://www.fileserve.com/file/uPfhGKy>

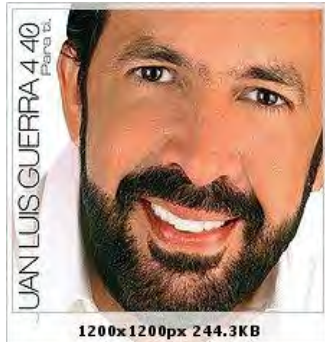
Lista De Canciones: CD1

- 01 Tú
- 02 Razones
- 03 Ay Mujer
- 04 Amor De Conuco
- 05 Amigos
- 06 Estrellitas Y Duendes (En Vivo)
- 07 Como Abeja Al Panal
- 08 Burbujas De Amor
- 09 Frío Frío
- 10 Bachata Rosa

Lista De Canciones: CD2. Disponible en
<http://www.fileserve.com/file/Ffe9RGV>

- 01 Cuando Te Beso
- 02 Estrellitas Y Duendes
- 03 La Hormiguita
- 04 Viviré
- 05 Palomita Blanca
- 06 Amapola
- 07 Coronita De Flores
- 08 Señales De Humo
- 09 Testimonio
- 10 Lacrimosa

Para Ti (2004)



Fuente: <http://www.fileserve.com/file/afa2xPj>

Lista De Canciones:

- 01 Soldado
- 02 Eres
- 03 Los Dinteles
- 04 Gloria
- 05 Mi Padre Me Ama
- 06 Las Avispas
- 07 Tan Solo He Venido
- 08 Para Ti
- 09 Extiende Tu Mano
- 10 Aleluya
- 11 Cancion De Sanidad (BonusTrack)

La Llave De Mi Corazón (2007)



Fuente: <http://www.fileserve.com/file/hmCDFvH>

Lista De Canciones:

- 01 Medicine ForMySoul
- 02 La Travesia
- 03 Te Contarán
- 04 Que Me Des Tu Cariño
- 05 Como Yo
- 06 Si Tu No Bailas Conmigo
- 07 Solo Tengo Ojos Para Ti
- 08 Amores
- 09 Cancioncita De Amor
- 10 Sabia Manera
- 11 La Llavae De Mi Corazon
- 12 SomethingGood (Con ChiaraCivello)
- 13 A La Vera (BonusTrack)

Burbujas De Amor: 30 Grandes Canciones Románticas (2010)

01. Burbujas De Amor
02. Señales De Humo
03. Viviré
04. La Hormiguita
05. Bachata Rosa
06. Frío Frío
07. Palomita Blanca
08. Estrellitas Y Duendes
09. Coronita De Flores
10. Amapola
11. Ayer

12. Testimonio
13. Cuando Beso
14. Amor De Conuco
15. Sobremesa

CD 2

01. Woman Del Callao
02. Rosalía
03. Mal De Amor
04. Los Pajaritos
05. Mi Pc
06. Me Enamoro De Ella
07. Reina Mia
08. A Pedir Su Mano
09. Fogarate
10. Quisiera
11. Razones
12. Carta De Amor
13. El Farolito
14. Rompiendo Fuerte
15. Oficio De Enamorado

Disponible en <<http://www.fileserve.com/file/sPKN9hn>>

A son de Guerra (2010)

Lista de Canciones:

01. No Aparecen
02. La Guagua
03. Me Bendición
04. La Calle Feat Juanes
05. Bachata En Fukuoka
06. Apaga Y Vámonos
07. Son Al Rey
08. Cayo Arena
09. Arregla Los Papeles
10. Lolas Mambo Feat Chris Botti
11. Carribean Blues (BonusTrack).

ANEXO B ENTREVISTAS

Entrevista a HÉCTOR SANTANA:” Mi hermano, disculpa la tardanza. He estado envuelto en muchísimas cosas; pero espero que te sirva. Pongo cada una de tus preguntas y luego mi respuesta. Disponible en <https://www.facebook.com/hector.santanarodriguez?fref=ts>

- ¿Qué música y qué bajistas lo influenciaron a la hora de grabar con Juan Luís Guerra?

Aquellos con los que me formé; los que escuchaba y trataba de comprender. Creo que cada instrumentista va formando su propia identidad, pero siempre es a partir de la influencia de otros y de lo que puede aportar uno personalmente. Jaco Pastorius, Mark Egan, Stanley Clarke, Charles Mingus, Ron Carter, Charlie Haden, son los nombres que de manera inmediata llegan a mi mente y que me retaron grandemente. Por supuesto, sólo podía escucharlos ya que no había internet ni videos disponibles hasta bastante después.

- En el merengue de Juan Luis Guerra se observa una conducción melódica del bajo diferente al merengue tradicional. ¿Esto es original del arreglista, en este caso Juan Luís Guerra, o es producto de la interpretación del bajista?

Creo que son las dos cosas. Juan Luís es un poeta ante todo, y creo que, guardando las distancias que algunos puedan ver (yo no), su influencia al merengue y bachata es la de los Beatles al Rock & Roll (por citar un ejemplo). Es por supuesto una opinión muy personal. A propósito, creo que la mayor influencia de él es de los propios Beatles y de un gran músico dominicano llamado Luís Díaz, que murió hace pocos años. Es difícil que un bajista no llegue a meterse en ese mundo cuando graba con Juan Luís, porque él no busca a cualquier músico, sino a aquellos que él sabe que como lenguaje natural interpretarán lo que él tiene dentro de sí. No se trata de que sean buenos; es más un asunto de sensibilidad.

Creo, por supuesto, que hay mucho de la interpretación del bajista. Por lo menos así fue en mi caso. Juan Luís te presenta el arreglo, te habla acerca de lo que quiere, y si lo amerita te hace escuchar referencias. Pero, finalmente entiendo que tú como músico sabes que estás ante una oportunidad de comunicar lo que Juan Luís te pide, pero de una manera que

expresa tu identidad única. Por lo menos en cuanto a mí, nunca me sentí atado, sino que me expresé libremente.

Como en tu pregunta te refieres a “los bajos” de manera general, te incluyo los temas que yo grabé (puedo tener algún error), y esto puede ayudarte en las conclusiones a las que llegues en cuanto al estilo e influencia.

Producción: Ojalá que lleva café (1989)

Razones (salsa)

Producción: Bachata rosa (1990)

Carta de amor (salsa)

La bilirrubina

Producción: Areito (1992)

El Costo de la vida

Frío frío

Rompiendo fuente

Mal de amor

Coronita de flores

Producción: Fogaraté (1994)

Los mangos bajitos

El farolito

Viviré

El beso de la ciguatera

Lacrimosa

Fogaraté

July 19th

Producción: Ni es lo mismo ni es igual (1998)

Mi PC

Vale la pena

La hormiguita

El Niágara en bicicleta

Palomita blanca

El primo

Producción: Para Ti (2004)

Soldado

Los dinteles (salsa)

Nota: por alguna razón que desconozco no salgo en los créditos de este disco

Producción: Colección romántica (2000)

Tú (Bossa-Balada)

Nota: por alguna razón que desconozco no salgo en los créditos de este disco

Tema: Señorita - Salsa (1995) para la película MY FAMILY

- ¿Las líneas rítmico-melódicas del bajo definen el estilo del merengue de Juan Luís Guerra?

No me atrevo a decir que la definen; pero por lo menos inciden bastante en la identidad de su música. Definitivamente el rol del bajo es sumamente importante en la música de Juan Luís.

- ¿Qué experiencia le dejó el hecho de haber grabado con este artista?

Muchísima, y puedo enumerar algunos puntos relevantes:

- a) Involucrarme en un proyecto de alguien con una sensibilidad única. Cada instrumento, cada nota, cada intención es importante. Cuando trabajas así, tienes un sentido muy alto de la trascendencia de tu trabajo.
- b) En el aspecto profesional, es alguien sumamente exigente. El tiempo es completamente irrelevante en la grabación; el propósito debe ser logrado. No puedes estar ahí si tienes un compromiso después. Te hace considerar el valor que tiene lo que saldrá a la calle.
- c) La mezcla de colores de la música de Juan Luís te permite expresar tu personalidad de una manera muy peculiar.

- ¿Cómo define el merengue de Juan Luís Guerra?

Creo que son poemas musicales. Cada canción que me tocó grabar (hablo de mi caso de manera muy personal) tiene características únicas. Creo que Juan Luís es el artista que ha logrado una combinación poco común en este tiempo: ser comercial yailable a lo sumo, siendo a la vez profundo y complejo, además de expresar en su letra y música nuestra identidad dominicana sin temor a no ser comprendido (por ejemplo, utiliza expresiones idiomáticas en sus canciones que sólo hacen sentido a los dominicanos. Eso es un lujo que no muchos se pueden dar).

Espero que mis respuestas te sean de utilidad y no dudes en hacerme cualquier otra pregunta. Me imagino que, al ser aislada, la responderé inmediatamente.

Gracias finalmente por tus palabras de estímulo. Produce gran satisfacción el poder ser de alguna influencia positiva para otros. Por supuesto que la mayor huella que quisiera dejar tiene que ver con aquello que me motiva a ser trascendente en lo que hago, y es creer en un Dios que nos creó a su imagen y semejanza y es por eso que somos trascendentes; y creer además en un Señor, Jesucristo, a quien sirvo y por quien debo ser lo mejor posible en todas las áreas de la vida.

Gracias por la oportunidad de ser te útil". Disponible en camartinezm@hotmail.com

Nombre del entrevistado: Maestro CÉSAR MARTINEZ

Edad: 42

Nacionalidad: Dominicano

Formación profesional (estudios realizados): Ing. Agrónomo, Maestría en Economía Agrícola, en la Universidad de Puerto Rico. Graduado de guitarra clásica elemental en el Instituto de Cultura y Arte (ICA), Santiago, R.D. Estudió de manera independiente solfeo, armonía y orquestación con Nicolás Marlín (graduado de Berklee College). Autodidacta en el bajo eléctrico y recibidas instrucciones de bajistas como Joe Nicolás, Peng Bian Sang (graduado de Berklee) y Alejandro (colita).

Experiencia laboral: Bajista de la Orquesta de Nicolas Marlin (1993-1994), realizando grabaciones en la producción "Querrás Verme" y participación en los arreglos de "Se me van los frenos". Bajista integrante de la Orquesta Tierra Seca (1994-1995), realizando grabaciones en la última producción musical. Bajista de planta del Programa de Televisión de Sábado de Corporán, Color Visión. Bajista de la Orquesta de Alex Bueno (1995-1997). Luego, Bajista de la Orquesta Rikarena (1997-2000)-(2005-2006). Participó con otros grupos como (Félix del Rosario, Parada Joven, etc.). Arreglista de la música del proyecto televisivo Catetite (Catequesis con títeres). Reconocimiento por los aportes artísticos en la comunidad de Luperón, Puerto Plata, dado por el Ayuntamiento Municipal o Cabildo. También, como profesor de bajo eléctrico y guitarra clásica en el Instituto de Cultura y Arte donde realizó estudio e imparte clases de guitarra clásica elemental y bajo eléctrico.

Actividad a la que se dedica principalmente en la actualidad:

Encargado de la división de socioeconomía del Instituto Dominicano de Investigaciones Agropecuaria y Forestales (IDIAF). Profesor de música, guitarra clásica elemental, y bajo eléctrico en el Instituto de Cultura y Arte, Santiago, R.D.

Cuestionario de preguntas:

¿Cuál es, según sus conocimientos y experiencia, las posibilidades del bajo eléctrico en la música popular tropical actual?

El bajo seguirá siendo el alma de la música; y los ritmos caribeños, tropicales son tan dependiente de este instrumento que cada variación en la manera de ejecutar este instrumento diferencian las ofertas que ofrecen los distintos grupos, sean estos de merengue, bachata, soca, reggae, vallenato, en fin de

las cantidades de ritmos caribeños incluidos los latinos. La música electrónica que utilizan bajos electrónicos y teclados pudiera verse como sustituto en el futuro del instrumento porque emiten los sonidos y efectos percusivos con bajos de teclado o computarizados valga la redundancia, entiendo no se vislumbra como que pueda ser un real sustituto de este instrumento en la música popular de nuestro Caribe y Latinoamérica. La combinación de percusión, melodía y desarrollo de la técnica no se aprecia a nivel de computadoras, por lo menos es otro color, es otra forma. (Espero satisfacer la pregunta por como la interpreté)

¿Cuál es su opinión en torno a la interpretación del bajo eléctrico en el merengue de Juan Luis Guerra?

Excepto en la primera producción enfocada en lo músico vocal y donde se identifica el jazz, el bajo eléctrico que se interpreta en los primeros arreglos de Juan Luis Guerra nace de los merengues bailables grabados por el hijo de Cuco Valoy, Ramón Orlando Valoy. Quien interpretaba esos merengues era un bajista de lo que se llaman innovadores, el Maestro Joe Nicolás, (ciertas innovaciones también de Jhonny Tulanga). Si investiga y ves los patrones de bajo en las producciones de la Orquesta Internacional de Ramón Orlando Valoy, lo notarás. Sin embargo, las cosas no se quedan ahí, Juan Luis Guerra como un buen cheff pone los ingredientes necesarios para diferenciar bastante su música de los conocidos grupos musicales dominicanos (llamados Combos), es ahí donde también se mezclan el jazz, los bajos de la música Afro antillana que introduce otro excepcional bajista llamado Hector Santana, además de otros dominicanos en New York que también colaboraron con Juan Luis Guerra en sus producciones. Juan Luis Guerra sigue renovándose, pero los patrones son repetitivos ahora y puedo destacar que las innovaciones se han quedado detrás de las primeras en cuanto al instrumento bajo eléctrico. Han pasado bajista de la talla de Ruben Toribio que añade algo de son, también interesante. Estos patrones que se usan en la música de Juan Luis Guerra, destaca del bajo su personalidad y originalidad como instrumento líder de algunos temas.

La música de Juan Luis tiene mucha influencia de grupos isleños y música africana. Además que te cuento que Juan Luis Guerra no tiene éxitos en su primera grabación y Bienvenido Rodríguez su manejador es quien le busca a Ramón Orlando Valoy y este le ayuda a poner bajo la clave los arreglos hecho por Juan Luis, además de los arreglos del maestro Manuel Tejada. Esto significa que esa música bonita de Juan Luis Guerra nace de los esfuerzos de un grupo de músico que superaron a los anteriores músicos de grabación en cuanto a la velocidad de la digitación y lectura musical, en el

estudio de grabación. Entonces quiere decir, que había conocedores del ritmo merengue del cual Juan Luis aprovecha el desarrollo de esta generación de músicos para luego también desarrollar todo su talento de composición y arreglo musical.

¿Según sus conocimientos y experiencia, mencione dos temas que considera fundamentales en el trabajo musical de J. L. G, por sus aportes para la música popular, en particular, el merengue dominicano? Exprese brevemente las razones de su selección.

Dos merengues que no se vuelven a repetir es Guabaverry y el Costo de la Vida, con aportes rítmicos, sonoros, se destacan las fusiones, un bajo cargado de música afroantillana (soukus, funk, etc.). Guabaverry recoge mucho de la cultura dominicana y el costo de la vida es muy antillano, identificándose las distintas mezclas o fusiones. Menciono estos rítmicos a sabienda de que el merengue es influenciado por Rock, Jazz, Vallenatos, Reggae, diferentes ritmos dominicanos, y de otros países.

Sabemos que ha Juan Luis a coqueteado con la música típica dominicana (el perico ripiao), que es un merengue de pueblo adentro como se explica a veces donde domina el acordeón, pero el bajo en estos temas no abandona el patrón de bajo típico, el cual acompaña a la tambora y la guira.

¿Cuáles considera usted son las influencias fundamentales del trabajo de J. L. G?

Rock, Jazz, Gospel, y los patrones de merengues que vienen desde mucho tiempo fusionándose con la música de los músicos y otros ritmos que han tenido su pegada en la República Dominicana.

¿Qué elementos técnicos y acústicos musicales estima usted son importantes en la transcripción e interpretación del merengue (mencionar los dos temas) de J. L. G.?

El bajista debe dominar la percusión que se impregna en estos trabajos de Juan Luis Guerra, pues se conoce que tanto Yanina Rosado como Jhonny "Chocolate" son apoyo muy fuerte en las grabaciones de Juan Luis. Cuando menciono a Chocolate estoy mencionando al músico de combo de más larga trayectoria en R.D., un estudioso de los instrumentos percusivos que interpreta, además de los músicos de percusión menor que le acompaña.

En el bajo debe de estar al día con las técnicas que se utilizan en el Jazz, Funk, PopRock y otras músicas afroantillanas. Por mencionar, algunas técnicas de improvisación, en lo teórico-práctico, digitación, conceptos, patrones, así como el uso de slapping, tapping y otros recursos percusivos digitados por grandes bajistas-jazzistas de diferentes partes, pero mayormente norteamericanos.

Escuchar merengue tradicional e investigar de los ritmos mangulina, balsié, etc. Escuchar temas de los años dorados del merengue (1980-1990), los merengues revolucionarios de Ramón Orlando y de la década de los años de 1990.

¿Considera que existen entre ellas, digamos, algunas que son imprescindibles para la formación de un bajista? Enumérelas. Si estima necesario, explique por qué.

- a) Dominar la percusión de estos estilos que he mencionado es vital. Escuchar y transcribir merengues identificando los patrones percusivos e imitando las ejecuciones del instrumento.
- b) Dominar técnica de slapping, tapping, entre otras que se utilizan en el Jazz y en la música afroantillana.
- c) Practicar todas las escalas que se enseñen o se conozcan con los patrones rítmicos en 3ras, 4tas, 5tas, y así sucesivamente.

¿Cuáles son, en su opinión, las mayores innovaciones del bajo eléctrico (técnicas y acústicas) presentes en el merengue dominicano interpretado por J. L. G.?

El bajo tiene y mantiene un liderazgo en el merengue. Es instrumento intérprete y percusivo en los temas. Es en el merengue de Juan Luis donde se introducen los sonidos del bajo utilizados en la música afroantillana a través de grupos como Kassav, Kalif Keita, Dibblo Dibala, que introducen unos colores que en el merengue no se habían escuchado antes (Hector Santana es parte responsable de ese hecho).

Las digitaciones que muestran patrones rítmicos melódicos creados en este merengue de Juan Luis son productos de bajistas intérpretes de Jazz y conocedores de la base rítmica del merengue.

Si pudiera plantear algunas recomendaciones fundamentales para tocar el bajo en este tipo de música –o en general-, ¿cuáles serían?

- 1) Interpretar o imitar al escuchar los temas de merengues, es decir transcribirlos e identificar los patrones claramente y practicar.
- 2) Debe de incorporar las técnicas de slapping y ciertos efectos percusivos que se desprenden de Vallenatos, Soca, Reggae, etc...
- 3) Debes de interiorizar los instrumentos percusivos propios del merengue por separados y en su conjunto, y empatar con la tambora, guira, conga y piano (quien es tu cuerda)

Hermano estaba por Haiti trabajando por eso me tardé, pero por eso le respondí lo más rápido que pude y todo fue de la cabeza, de la experiencia que me tocó vivir en esos tiempos que fueron toda mi influencia y por la cual me decidí por la música. La música que impera en estos tiempos no es del todo de mi agrado pero hay que buscarle el lado amable para no quedarnos fuera. Ahora estoy tocando en una iglesia cristiana y doy clases de música y vivo en mayor grado de mi otra profesión de economista agrícola. Me hubiera gustado estar cerca porque quiero conseguir un bajo acústico para ponerme a estudiar como lo vi a usted como decimos nosotros fajao con su instrumento. Espero que aunque sea una idea le sirva en su trabajo, cualquier cosa me escribe mi correo electrónico es camartinezm@hotmail.com o el del Facebook.

Entrevista a Isaias Leclerc:

Disponible en <https://www.facebook.com/isaias.leclerc?fref=ts>

Isaias Leclerc

Hola excusame que no habia tenido tiempo ahora estoy de viaje espero que todo este bien mira sobre tu 1era pregunta creo que las posibilidades del bajo electrico son muy amplias ya que se puede aplicar de todo armonicamente y tecnicamente ya que los arreglos te permiten hacer maravillas como con el slap,tapin,acordes,escalas etc.

Tu 2da pregunta viene mas o menos de lo que te decia en la 1era Juan Luis ha hecho maravillas con nuestra musica gracias a su capacidad y estudios armonicamente,percusivamente ha hecho unas fusiones excelente y nos permite a nosotros los bajistas expresarnos muy comodamente por todos los ritmos que mezcla.

3ero El niagara en bicicleta es una de las lineas de bajo que mas me gusta se destaca mucho el slap grabada por el maestro Hector Santana al igual que Mi PC tremenda linea con una fusion de musica africana con merengue extraordinario trabajo.

4to para mi Juan Luis tiene muchas influencias por que escucha mucha musica toda su vida ha tocado todo tipo de musica rock,jazz,musica africana en general todo tipo de musica si se dan cuenta ha grabado de todo ha fusionado de todo pero siempre con su esencia de merengue.

ANEXO C
PARTITURAS

ABEL DE LOS SANTOS

A son de Guerra

"EN EL CIELO NO HAY HOSPITAL"
ABED DE LOS SANTOS (BASS)

JUAN LUIS GUERRA
Arranger

Electric Bass

Conga Drums

5

B7 B7/G#A maj7 E maj7

E.B.

C. Dr.

9

F#m7 B7 B7 B7/C# E maj7 VOZ

E.B.

C. Dr.

13

B7

E.B.

C. Dr.

"EN EL CIELO NO HAY HOSPITAL"

2

17

A Emaj7

E.B.

C. Dr.

21

C#m7 F#m7 B7

E.B.

C. Dr.

25

A maj7 B7/G# B7 B7/C# F#m7 B7 B7/G#

E.B.

C. Dr.

29

A maj7 Emaj7 F#m7 B7

E.B.

C. Dr.

33

A maj7 Emaj7 F#m7 B7

E.B.

C. Dr.

COBROS

Detailed description: This is a musical score for two instruments: E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Congas). The score is in the key of A major (indicated by three sharps: F#, C#, G#) and 4/4 time. It consists of six systems, each with a bass line and a conga line. The conga line is a simple rhythmic pattern of quarter notes and rests. The bass line features various chords and melodic lines. The chords are: System 1: A, Emaj7; System 2: C#m7, F#m7, B7; System 3: A maj7, B7/G#, B7, B7/C#, F#m7, B7, B7/G#; System 4: A maj7, Emaj7, F#m7, B7; System 5: A maj7, Emaj7, F#m7, B7. A watermark 'COBROS' is visible in the second system's conga line.

"EN EL CIELO NO HAY HOSPITAL"

B

3

37 A maj7 Emaj7 G#m7 F#m7

E.B. 

C. Dr.  SAX

41 B7 Emaj7 F#m7 B7

E.B. 

C. Dr. 

45 A maj7 Emaj7 F#m7 B7

E.B. 

C. Dr. 

49

E.B. 

C. Dr.  A LA VOZ Y B

53 F7 B7 A maj7 Emaj7

E.B. 

C. Dr. 

4 MAMBO "EN EL CIELO NO HAY HOSPITAL"

57 F7 B7 A maj7 E maj7 X3

E.B. 

C. Dr. 

61 F7 1. B7 2. 

C. Dr. 

65 

C. Dr. 

CORO hay hospital...

69 B7 A maj7 E maj7 F#m7 

C. Dr. 

73 B7 A maj7 E maj7 F#m7 

C. Dr. 

"EN EL CIELO NO HAY HOSPITAL"

5

77 B7 A maj7 E maj7 F#m7

E.B.

C. Dr.

81 B7 A maj7 E maj7 F#m7 B7

E.B.

C. Dr.

86 A maj7 tapping E maj7 F#m7 B7 CODA

E.B.

C. Dr.

90 A maj7

E.B.

C. Dr.

AL CORO

95 CODA

E.B.

C. Dr.

FIN

The musical score is written for E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Congas/Drums). It is in the key of D major (indicated by two sharps: F# and C#) and 4/4 time. The score is divided into several systems. The first system (measures 77-80) features chords B7, A maj7, E maj7, and F#m7. The second system (measures 81-85) features chords B7, A maj7, E maj7, F#m7, and B7. The third system (measures 86-89) features chords A maj7, E maj7, F#m7, and B7, with a 'tapping' instruction and a 'MAMBO' section. The fourth system (measures 90-94) features the chord A maj7 and is marked 'AL CORO'. The fifth system (measures 95-98) features the chord A maj7 and is marked 'CODA' and 'FIN'. The C. Dr. part consists of rhythmic patterns corresponding to the bass line, with some rests and specific drum notations.

LA LLAVE DE MI CORAZÓN

"LA TRAVESIA"

JUAN LUIS GUERRA("La LLave de mi Corazón")

Arranger

The musical score is arranged in systems for Electric Bass (E.B.) and Conga Drums (C. Dr.).

- System 1:** Electric Bass (E.B.) and Conga Drums (C. Dr.). The E.B. staff is empty. The C. Dr. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. Chords: Em7, F#7, Bm7, Em7, F#7, Bm7.
- System 2:** E.B. and C. Dr. starting at measure 5. The E.B. staff has a melodic line. The C. Dr. staff continues the rhythmic pattern. Chords: Em7, F#7, Bm7, Em7, F#7, Bm7. A section marker 'B' is at the end.
- System 3:** E.B. and C. Dr. starting at measure 9. The E.B. staff has a melodic line. The C. Dr. staff continues the rhythmic pattern. Chords: Em7, F#7, Bm7, Em7, F#7, Bm7.
- System 4:** E.B. and C. Dr. starting at measure 13. A section marker '§' is at the beginning. The E.B. staff has a melodic line. The C. Dr. staff continues the rhythmic pattern. Chords: Em7, F#7, Bm7, Em7, F#7, F#7/A#, Bm7.

2 "LA TRAVESIA"

17 Em7 F#7/A# Bm7 Em7 F#7 Bm7 Bm/C#Bm/D

E.B.

C. Dr.

CORO

21 Em7 F#7 Bm7 tapping Em7 F#7 Bm7 tapping

E.B.

C. Dr.

25 Em7 F#7 Bm7 Am7 D7 Gmaj7 F#7 Bm7

E.B.

C. Dr.

29 Em7 F#7 Bm7 Em7 F#7 Bm7 tapping

E.B.

C. Dr.

33 Em7 F#7/A Bm7 Em7 F#7/A Bm7

E.B.

C. Dr.

AL CORO DC Y B

"LA TRAVESIA"

3

37

B
Em7 Am7 Bm7 Em7 Em7 Am7 Bm7 Em7

E.B.

37

C. Dr.

41

Em7 Am7 D7 Gmaj7 Em7 Em/D C#m7b5 F#7

E.B.

41

C. Dr.

CORO

45

Em7 F#7 Bm7 Em7 F#7 Bm7

E.B.

45

C. Dr.

49

Em7 F#7 Bm7 Am7 D7 GmJ7 F#7 Bm7

E.B.

49

C. Dr.

53

Fm7 G7 Cm7 Fm7 G7 Cm7

E.B.

53

C. Dr.

Detailed description: This is a musical score for two instruments, E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Congas/Drums). The piece is titled "LA TRAVESIA" and is page 3 of a collection. The score is divided into systems. The first system (measures 37-40) has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Chords for E.B. are Em7, Am7, Bm7, Em7, Em7, Am7, Bm7, and Em7. The C. Dr. part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 41-44) has the same key signature. Chords for E.B. are Em7, Am7, D7, Gmaj7, Em7, Em/D, C#m7b5, and F#7. The C. Dr. part continues with the same rhythmic pattern. The third system (measures 45-48) has the same key signature. Chords for E.B. are Em7, F#7, Bm7, Em7, F#7, and Bm7. The C. Dr. part continues with the same rhythmic pattern. The fourth system (measures 49-52) has the same key signature. Chords for E.B. are Em7, F#7, Bm7, Am7, D7, GmJ7, F#7, and Bm7. The C. Dr. part continues with the same rhythmic pattern. The fifth system (measures 53-56) has a key signature change to two flats (Bb) and a common time signature. Chords for E.B. are Fm7, G7, Cm7, Fm7, G7, and Cm7. The C. Dr. part continues with the same rhythmic pattern. The word "CORO" is written below the C. Dr. staff at measure 41.

4 "LA TRAVESIA"

57

E.B.

C. Dr.

61

E.B.

C. Dr.

65

E.B.

C. Dr.

67

E.B.

C. Dr.

71

E.B.

C. Dr.

Cm7

Fm7 Cm7

Fm7 G7 Cm7 Fm7 G7 Cm7 Bbm7 Eb7

CORO

Abmaj7 G7 Cm7 Fm7 G7 Cm7

"LA TRAVESIA"

5

75 Fm7 G7 Cm7 Fm7 G7 Cm7 Bbm7 Eb7

E.B.

C. Dr.

79 Abmaj7 G7 Cm7

E.B.

C. Dr.

CORO

81 Fm7 G7 Cm7 Fm7 G7 Cm7

E.B.

C. Dr.

85 Fm7 G7 Cm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 G7 Cm7

E.B.

C. Dr.

The musical score is written for E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Congas/Drums). It is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The score is divided into four systems, each with a measure number (75, 79, 81, 85) and a set of chords above the E.B. staff. The C. Dr. staff shows rhythmic patterns with accents. A 'CORO' section is indicated between measures 79 and 81. The E.B. staff uses a bass clef and the C. Dr. staff uses a double bar line with a vertical line through it.

PARA TI

"PARA TI" JEREMIAS KING (BASS)

JUAN LUIS GUERRA

Arranger

The musical score is arranged in systems. The first system includes Electric Bass and Conga Drums. The second system includes E.B. and C. Dr. (Conga Drums). The third system includes E.B. and C. Dr. with a vocal line (VOZ). The fourth system includes E.B. and C. Dr. The score is written in 4/4 time and includes various chords and rhythmic patterns.

Chords: C maj7, C7, F maj7, F maj7, Bb7, F maj7, C maj7, C maj7, C7, F maj7, F maj7, Bb7, F maj7, C maj7.

Electric Bass: C maj7, C7, F maj7.

Conga Drums: Conga Drums, C. Dr., C. Dr., C. Dr.

E.B.: E.B., E.B., E.B., E.B.

VOZ: VOZ.

2 "PARA TI" COROS
Cmaj7

1. 16

E.B.

C. Dr.

16

C7 Fmaj7 F7 Bb7

20

E.B.

C. Dr.

20

Fmaj7 Cmaj7 Cmaj7

24

E.B.

C. Dr.

24

BRASS INTRO

Cmaj7 C7 Fmaj7

28

E.B.

A LA VOZ

C. Dr.

28

Fmaj7 Bb7 Fmaj7 Cmaj7

32

E.B.

C. Dr.

32

Detailed description: This is a musical score for two instruments: E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Congas/Drums). The score is divided into several systems, each with a measure number on the left. The first system starts at measure 16. The E.B. part has a melodic line with a key signature change to one sharp (F#) at measure 17. The C. Dr. part has a rhythmic pattern of eighth notes. Chords C7, Fmaj7, F7, and Bb7 are indicated below the C. Dr. staff. The second system starts at measure 20. The E.B. part continues with a similar melodic line. The C. Dr. part has a rhythmic pattern. Chords Fmaj7, Cmaj7, and Cmaj7 are indicated. The third system starts at measure 24. The E.B. part has a melodic line. The C. Dr. part has a rhythmic pattern. Chords Cmaj7, C7, and Fmaj7 are indicated. The fourth system starts at measure 28. The E.B. part has a melodic line. The C. Dr. part has a rhythmic pattern. Chords Fmaj7, Bb7, Fmaj7, and Cmaj7 are indicated. A section labeled 'BRASS INTRO' is indicated between measures 24 and 28. A section labeled 'A LA VOZ' is indicated between measures 28 and 32. The score ends at measure 32.

"PARA TI"

3

The musical score is arranged in systems, each containing an E.B. (Electric Bass) line, a C. Dr. (Congas/Drums) line, and a VOZ (Vocal) line. The score is divided into measures 36-39, 40-43, 44-47, 48-51, and 52-55. Chord markings are placed above the E.B. lines: C maj7, F maj7, Bb7, and C7. The VOZ line includes a section labeled "COROS" starting at measure 52. The C. Dr. line shows a consistent rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

"PARA TI"

4

F maj7 F7 B♭7 F maj7

56

E.B.

56

C. Dr.

BRASS

C maj7 C maj7 C7

60

E.B.

60

C. Dr.

F maj7 F7 B♭7 F maj7

64

E.B.

64

C. Dr.

C maj7 C maj7 C maj7

68

E.B.

68

C. Dr.

F maj7 B♭maj7 F maj7

72

E.B.

72

C. Dr.

Detailed description: This is a musical score for the piece "PARA TI". It is arranged for E.B. (Electric Bass), C. Dr. (Congas/Drums), and BRASS. The score is divided into four systems, each with a four-measure phrase. The first system (measures 4-7) has chords F maj7, F7, B♭7, and F maj7. The second system (measures 8-11) has chords C maj7, C maj7, and C7. The third system (measures 12-15) has chords F maj7, F7, B♭7, and F maj7. The fourth system (measures 16-19) has chords F maj7, B♭maj7, and F maj7. The E.B. part consists of quarter notes and rests. The C. Dr. part consists of quarter notes and rests. The BRASS part is indicated by a double bar line in the second system.

"PARA TI"

5

76 C maj7 C7

E.B.

C. Dr.

80 F maj7 Bbmaj7 F maj7

E.B.

C. Dr.

84 BRASS C maj7 C7

E.B.

C. Dr.

88 F maj7 Bbmaj7 F maj7

E.B.

C. Dr.

92 C maj7 C maj7

E.B.

C. Dr.

6 "PARA TI"

96 F maj7 B♭maj7 F maj7

E.B.

C. Dr.

100 C maj7 C maj7 C7

E.B.

C. Dr.

104 F maj7 B♭maj7 F maj7

E.B.

C. Dr.

108

E.B.

C. Dr.

COROS

112 C maj7 C7/B♭ F maj7

E.B.

C. Dr.

The musical score is written for E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Congas/Drums). It consists of four systems of music. The first system (measures 96-100) features chords F maj7, B♭maj7, and F maj7. The second system (measures 100-104) features chords C maj7, C maj7, and C7. The third system (measures 104-108) features chords F maj7, B♭maj7, and F maj7. The fourth system (measures 112-116) is marked 'COROS' and features chords C maj7, C7/B♭, and F maj7. The E.B. part includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The C. Dr. part includes a consistent rhythmic pattern of eighth notes and rests.

"PARA TI"

7

116 B \flat 7 F maj7 C maj7

E.B.

116

C. Dr.

120 A7 D maj7 D7/C G maj7

E.B.

120

C. Dr.

124 C7 G maj7 D maj7

E.B.

124

C. Dr.

128 D7/C G maj7

E.B.

128

C. Dr.

132 C7 G maj7 D maj7

E.B.

132

C. Dr.

8

"PARA TI"

136

E.B. 

C. Dr. 

140

E.B. 

C. Dr. 

144

E.B. 

C. Dr. 

CODA

148

E.B. 

C. Dr. 

152

E.B. 


C. Dr. 

"PARA TI"

9


156

E.B.



156

C. Dr.



GEREMIAS KING

Como Yo

"COMO YO" JEREMIAS KING(BASS)

JUAN LUIS GUERRA("LA LLAVE DE MI CORAZON")

Bmaj7 Dm7 C7 Am7 Dm7 Arranger

Electric Bass

Conga Drums

3 Bmaj7 Fmaj7 C7 Am7 Dm7

E.B.

C. Dr.

9

E.B.

C. Dr.

13 Fmaj7/A

E.B.

C. Dr.

"COMO YO"

2

17

B♭maj7 Dm7 C7 Am7 Dm7

E.B.

C. Dr.

21

B♭maj7 Dm7 C7 C7/D C7/E C7

E.B.

C. Dr.

25

B♭maj7 Fmaj7 C7 Am7 Dm7

E.B.

C. Dr.

29

B♭maj7 Fmaj7 C7 Am7 Dm7 Dm7/E Dm7/F

E.B.

C. Dr.

BRASS

33

B♭maj7 Fmaj7 C7 Am7 Dm7 Dm7/Em7/F

E.B.

C. Dr.

Detailed description: This is a musical score for the piece "COMO YO". It is arranged for E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Congas/Drums). The score is divided into four systems, each with a measure number (2, 21, 25, 29) and a rehearsal mark (17, 21, 25, 33). The key signature has one flat (Bb). The first system (measures 2-17) features chords Bbmaj7, Dm7, C7, Am7, and Dm7. The second system (measures 21-25) features chords Bbmaj7, Dm7, C7, C7/D, C7/E, and C7. The third system (measures 25-29) features chords Bbmaj7, Fmaj7, C7, Am7, and Dm7. The fourth system (measures 29-33) features chords Bbmaj7, Fmaj7, C7, Am7, Dm7, Dm7/E, and Dm7/F. A "BRASS" section is indicated between measures 29 and 33. The E.B. part consists of eighth and quarter notes, while the C. Dr. part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes and rests.

"COMO YO"

3

37 B♭maj7 Dm7 C7 Am7 Dm7

E.B. 

C. Dr. 

41 B♭maj7 Dm7 C7 C7/D C7/E C7

E.B. 

C. Dr. 

45 B♭maj7 Fmaj7 C7 Am7 Dm7 Dm7/EDm7/F

E.B. 

C. Dr. 

49 B♭maj7 Fmaj7 C7 Am7 Dm7 Dm7/E Dm7/F

E.B. 

C. Dr. 

53 B♭maj7 Dm7 C7 Am7 Dm7

E.B. 

C. Dr. 

"COMO YO"

4

B♭maj7 Dm7 C7 Am7 Dm7

57

E.B.

C. Dr.

57

B♭maj7 Dm7 C7 Am7 Dm7

61

E.B.

C. Dr.

61

B♭maj7 Fmaj7 C7 Am7 Dm7

65

E.B.

C. Dr.

65

E♭7 B♭maj7 Fmaj7 C7

69

E.B.

C. Dr.

69

Cm7 B♭maj7 Fmaj7 Am7 D.S. al Coda

73

E.B.

C. Dr.

73

D.S. al Coda

Detailed description: This is a musical score for the piece "COMO YO". It consists of two staves: E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Congas/Drums). The score is divided into measures, with measure numbers 4, 57, 61, 65, 69, and 73 indicated. The E.B. staff contains a bass line with various chords: B♭maj7, Dm7, C7, Am7, Dm7, B♭maj7, Fmaj7, C7, Am7, Dm7, E♭7, B♭maj7, Fmaj7, Cm7, B♭maj7, Fmaj7, Am7. The C. Dr. staff contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a "D.S. al Coda" instruction at measure 73.

"COMO YO"

5
Fine

77

E.B.

77

C. Dr.

Fine

Fine

HECTOR SANTANA

Arieto 1992

EL COSTO DE LA VIDA

Score

HECTOR SANTANA(BASS)

JUAN LUIS GUERRA

B7 [Arranger]

Bass Guitar

Percussion

5

Bass

Perc.

9

Bass

Perc.

13

Bass

Perc.

2 EL COSTO DE LA VIDA

17 B7 F#m7 Emaj7 B7

Bass

Perc.

17 X3

21 Amaj7 B7 Emaj7

Bass

Perc.

25 B7 Amaj7 B7 B7

Bass

Perc.

29 Emaj7 B7 Amaj7 B7

Bass

Perc.

33 Emaj7 B7 Amaj7 B7

Bass

Perc.

Detailed description of the musical score: The score is for the piece 'EL COSTO DE LA VIDA' and is arranged for Bass and Percussion. It is written in the key of D major (indicated by two sharps) and 4/4 time. The piece begins at measure 2. The first system (measures 17-20) features a bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#35

EL COSTO DE LA VIDA

3

37 E maj7 B7/D# C#m7 B7

Bass

Perc.

41 E maj7 B7 A maj7

Bass

Perc.

45 E maj7 B7 A maj7 B7

Bass

Perc.

49 E maj7 B7 A maj7 B7

Bass

Perc.

CORO _____

53 E maj7 B7 A maj7 B7

Bass

Perc.

EL COSTO DE LA VIDA

5

77 A maj7 B7

Bass

Perc.

81 E maj7 B7 A maj7 B7

Bass

Perc.

85 E maj7 B7

Bass

Perc.

89 A maj7 B7 E maj7 B7

Bass

Perc.

AL CORO

D.C. al Coda

D.C. al Coda

MAL DE AMOR

HECTOR SANTANA(BASS)

Score

JUAN LUIS GUERRA

F#m7 Emaj7 F#m7 Emaj7

Bass Guitar

Drum Set

4/4

Detailed description: This system shows the first four measures of the score. The Bass Guitar part is written in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The notes are: M1: G2, A2, B2; M2: C3, D3, E3; M3: F#3, G3, A3; M4: B3, C4, D4. The Drum Set part shows a consistent pattern of eighth notes on the snare and bass drum.

5 F#m7 Emaj7 F#m7 Emaj7

Bass

D. S.

5

Detailed description: This system shows measures 5 through 8. The Bass part continues with the same melodic line: M5: E3, F#3, G3; M6: A3, B3, C4; M7: D4, E4, F#4; M8: G4, A4, B4. The Drum Set part continues with the same eighth-note pattern.

VOZ

9 F#m7 Emaj7 F#m7 Emaj7

Bass

D. S.

9

Detailed description: This system shows measures 9 through 12. The Bass part continues: M9: C4, D4, E4; M10: F#4, G4, A4; M11: B4, C5, D5; M12: E5, F#5, G5. The Drum Set part continues with the same eighth-note pattern.

13 F#m7 Emaj7 F#m7 Emaj7

Bass

D. S.

13

Detailed description: This system shows measures 13 through 16. The Bass part continues: M13: G5, A5, B5; M14: C6, D6, E6; M15: F#6, G6, A6; M16: B6, C7, D7. The Drum Set part continues with the same eighth-note pattern.

MAL DE AMOR

2 BRASS

17 Bass

17 D. S.

VOZ

21 Bass

21 D. S.

25 Bass

25 D. S.

29 Bass

29 D. S.

BRASS

33 Bass

33 D. S.

D.S. al Fine

D.S. al Fine

MAL DE AMOR

3

37 **Fine**

Bass

37 **Fine**

D. S.

ROMPIENDO FUENTE

ROMPIENDO FUENTE

Hector Santana (Bass)

Juan Luis Guerra

A maj7 Dmaj7 A maj7 A maj7 Dmaj7

Bass Guitar

Snare Drum

E7 E7 A/C# Dmaj7 A/C# Bm A7 Dmaj7 E7

VOZ

A maj7 Dmaj7 A maj7 A maj7 Dmaj7 E7 E7/G#

VOZ

Dmaj7 A7/C# Bm7 A7 Dmaj7 Bm7 E7

ROMPIENDO FUENTE

2

16

A maj7 Dmaj7 A maj7 A maj7 Dmaj7 E7 E7/C#

Bass

S.Dr.

20

VOZ

Dmaj7 A7/C# Bm7 A maj7 Dmaj7 Bm7 E7

Bass

S.Dr.

24

A maj7 E7 Dmaj7 Dmaj7 E7 A maj7 E7 Dmaj7 E7 A maj7

Bass

S.Dr.

28

E7 Dmaj7 Dmaj7 E7 A maj7 E7 Dmaj7 E7 A maj7

Bass

S.Dr.

32

Dmaj7 A/C# E7

Bass

S.Dr.

D.C. al Coda

D.C. al Coda

Detailed description: The score is for the piece 'ROMPIENDO FUENTE'. It is written for Bass and S.Dr. (Snare Drum). The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into five systems. The first system (measures 16-19) has chords: A maj7, Dmaj7, A maj7, A maj7, Dmaj7, E7, E7/C#. The second system (measures 20-23) has chords: Dmaj7, A7/C#, Bm7, A maj7, Dmaj7, Bm7, E7. The third system (measures 24-27) has chords: A maj7, E7, Dmaj7, Dmaj7, E7, A maj7, E7, Dmaj7, E7, A maj7. The fourth system (measures 28-31) has chords: E7, Dmaj7, Dmaj7, E7, A maj7, E7, Dmaj7, E7, A maj7. The fifth system (measures 32-35) has chords: Dmaj7, A/C#, E7. The piece concludes with 'D.C. al Coda' for both instruments.

ROMPIENDO FUENTE

MAMBO

3

36 A maj7 E7 Dmaj7 A maj7 A maj7 E7 Dmaj7 E7

Bass

S.Dr.

40 A maj7 E7 Dmaj7 A maj7 E7 Dmaj7 E7

Bass

S.Dr.

44 A maj7 E7 Dmaj7 A maj7 E7 Dmaj7 E7

Bass

S.Dr.

48 A A maj7 B7 Y A

Bass

S.Dr.

52 E7 E7/C# A maj7 E7/C#

Bass

S.Dr.

X.

ROMPIENDO FUENTE

4 MAMBO2
A maj7 A maj7 B7 E7

56

Bass

S.Dr.

56 MAMBO2

60 E7 Dmaj7 E7 E7

Bass

S.Dr.

64 A maj7

Bass

S.Dr.

64

68 A maj7/C# Bm7 E7 E7/C#

Bass

S.Dr.

72 Dmaj7/B E7/G# A maj7 E7 X4

Bass

S.Dr.

72

Detailed description: The score is for a piece titled 'ROMPIENDO FUENTE'. It is in 4/4 time and features two staves: Bass and S.Dr. (Saxophone/Drums). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piece is divided into measures 4, 56, 60, 64, 68, and 72. Chords are indicated above the Bass staff. A 'MAMBO2' section is marked above the S.Dr. staff in measures 56-60 and 64-68. The S.Dr. part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Bass part provides harmonic support with various chords and melodic lines. The final measure (72) includes a 'X4' marking, likely indicating a repeat or a specific technique.

ROMPIENDO FUENTE

76 A maj7

Bass

76 AL MAMBO To Coda

S.Dr.

78 Dmaj7

Bass

78 S.Dr.

BACHATA ROSA

2 LA BILIRUBINA

16 Dm7 Dm/C G7

Bass

S.Dr.

20 Fmaj7 C7/E

Bass

S.Dr.

24 Dm7 Dm/C G7/B

Bass

S.Dr.

28 G7/B Dm7

Bass

S.Dr.

CORO

32 G7 Cmaj7 G7/B Dm7

Bass

S.Dr.

LA BILIRUBINA

3

36 G7 Cmaj7

Bass

S.Dr.

40 Cmaj7 G7/B Dm7 G7/B X4

Bass

S.Dr.

44 Cmaj7 G7 Dm7 G7

Bass

S.Dr.

AVOZ

To Coda Cmaj7 Cmaj7

Bass

S.Dr.

To Coda

Detailed description: This musical score is for the piece 'LA BILIRUBINA'. It is arranged for Bass and S.Dr. (Soprano Drums). The score is divided into four systems. The first system (measures 36-39) features a G7 chord in measures 36-37 and a Cmaj7 chord in measures 38-39. The second system (measures 40-43) features Cmaj7, G7/B, Dm7, and G7/B chords, with a 'X4' marking above measure 43. The third system (measures 44-47) features Cmaj7, G7, Dm7, and G7 chords, with a vocal line 'AVOZ' starting in measure 45. The fourth system (measures 48-51) features Cmaj7 chords and includes 'To Coda' markings above measures 48 and 50.

LA BILIRUBINA

HECTOR SANTANA(BASS)

Juan Luis Guerra(Bachata Rosa)

Chords: Cmaj7, G7/B, Dm7

Chords: G7, Cmaj7, G7/B, Dm7

Chords: G7, Cmaj7, G7/B, Dm7

Chords: G7, Fmaj7, C7/E

4

4

8

8

12

12

VOZ

Bass Guitar

Snare Drum

Bass

S.Dr.

Bass

S.Dr.

Bass

S.Dr.

2 ROSALIA

17 A maj7 A 7/G Dmaj7/F# E7/G#

Bass

D. S.

17

CORO

21 E7/G# A maj7 A 7/G Dmaj7/F#

Bass

D. S.

21

VOZ

25 E7/G# A maj7 A 7/G

Bass

D. S.

25

CORO2

29 Dmaj7/F# E7/G# E7/G# A maj7

Bass

D. S.

29

X4

33 A 7/G Dmaj7/F# E7/G# A maj7

Bass

D. S.

33

X4

ROSALIA

3

37 A7/G Dmaj7/F# E7/G# Amaj7

Bass

D. S.

41 E7 A7 Dmaj7 E7/G# E7/G#

Bass

ALCORO

D. S.

45 A maj7 A7/G Dmaj7 E7/G#

Bass

Go To Measure 49

X4

D. S.

49 A7 A7 A7 A7 To Coda

Bass

To Coda

D. S.


53 Amaj7

Bass

VOZ

D. S.

4 To Coda ROSALIA

57
Bass 
To Coda

57
D. S. 

58
Bass 
Dmaj7

58
D. S. 

ROSALIA

HECTOR SANTANA (BASS)

Juan Luis Guerra(Bachata Rosa)

Bass Guitar

Percussion

5

Bass

D. S.

9

Bass

D. S.

13

Bass

D. S.

VOZ

A maj7

A 7/G

Dmaj/F#

E7/G#

Dmaj

E7/G#

FOGARTÉ 1994

EL BESO DE LA CIGUATERA HECTOR SANTANA(BASS)

Juan Luis Guerra
(FOGARATÉ)

GUITARRA

Bass Guitar

Snare Drum

Bass

S.Dr.

Bass

S.Dr.

VOZ

Bass

S.Dr.

GUIRA

Dmaj7 A7

8 Dmaj7 A7 Gmaj7

12 Dmaj7 E7 A7 Gmaj7 X3

EL BESO DE LA CIGUATERA

2

16 Dmaj7 Dmaj7 E7 E7

Bass

S.Dr.

20 E7 E7 E7 E7

Bass

S.Dr.

24 A7 Gmaj7 A7 Gmaj7

Bass

S.Dr.

B VOZ FEMN

A LA VOZ
Y B

28 Dmaj7 A7 E7 A7

Bass

S.Dr.

32 Dmaj7 A7 E7 A7

Bass

S.Dr.

Detailed description: This musical score is for the piece 'El Beso de la Ciguatera'. It is written for Bass and S.Dr. (Saxophone Drums). The score is divided into measures 16, 20, 24, 28, and 32. The key signature has two sharps (F# and C#). The chord progressions are: 16-19 (Dmaj7, Dmaj7, E7, E7), 20-23 (E7, E7, E7, E7), 24-27 (A7, Gmaj7, A7, Gmaj7), 28-31 (Dmaj7, A7, E7, A7), and 32-35 (Dmaj7, A7, E7, A7). There are vocal cues: 'B VOZ FEMN' at measure 24 and 'A LA VOZ Y B' at measure 25. The S.Dr. part consists of a steady eighth-note pattern with accents. The Bass part features a melodic line with some rests and ties.

EL BESO DE LA CIGUATERA

4

56 Dmaj7 A7 Gmaj7 A7

Bass

56

S.Dr.

MAMBO

60 Dmaj7 A7 Em7 A7 X4

Bass

60

S.Dr.

64 Dmaj7 A7 Dmaj7 A7

Bass

64

S.Dr.

MAMBO 2

AL CORO

68 Em7 A7

Bass

68

S.Dr.

GUITARRA

72 Dmaj7 A7 Gmaj7 A7

Bass

72

S.Dr.

EL BESO DE LA CIGUATERA

5

Fine
76 Dmaj7

Bass

Fine
76

S.Dr.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Bass' and features a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 7/6. The notation includes a whole note chord (Dmaj7) on the first beat, followed by a quarter note on the second beat, a quarter rest on the third beat, and a whole rest on the fourth beat. The bottom staff is labeled 'S.Dr.' and contains a whole rest for the entire duration. Both staves are marked with 'Fine' and the number '76' at the beginning and end.

EL BESO DE LA CIGUATERA

5

Fine
76 Dmaj7

Bass

Fine
76

S.Dr.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Bass' and features a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 7/6. The notation includes a whole note chord in the first measure, followed by a whole note chord in the second measure, and a whole rest in the third measure. The bottom staff is labeled 'S.Dr.' and contains a whole rest in the first measure, followed by a whole note chord in the second measure, and a whole rest in the third measure. Both staves end with a double bar line. The word 'Fine' is written above the first measure of each staff, and the number '76' is written below the first measure of each staff.

FOGARATÉ

HECTOR SANTANA(BASS)

Juan Luis Guerra

Bass Guitar



Conga Drums



5

Bass




5

C. Dr.



9


Bass



Emaj7

9

C. Dr.



13


B7

B7

Emaj7


X5

Bass



13

C. Dr.



FOGARATÉ

MAMBO

2

17

Bass

C. Dr.

17

VOZ Y COROS

21

Bass

C. Dr.

21

AL MAMBO

A

26

Bass

C. Dr.

26

COROS

30

Bass

C. Dr.

30

GUITARRA DIBALA

34

Bass

C. Dr.

34

A LA A Y SIGUE

FOGARATÉ

3

39 **Fine**

Bass

39 **Fine**

C. Dr.

LA COSQUILLITA

HECTOR SANTANA(BASS)

Juan Luis Guerra

C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass Guitar

Conga Drums

5 Gm7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

9 Gm7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

13 C7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

LA COSQUILLITA

2

17

Gm7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

21

Gm7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

VOZ

25

Gm7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

29

Gm7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

33

Gm7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

LA COSQUILLITA

3

37 Gm7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

41 Gm7 C7 Fmaj7 Fmaj7 VOZ-CORO SEIS VECES

Bass

C. Dr.

45 Gm7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

49 C7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

53 C7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

Detailed description: The score is for the song 'LA COSQUILLITA' and consists of six systems of music. Each system includes a Bass line (bass clef) and a Conga line (C. Dr., snare clef). The key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 37-40) has chords Gm7, C7, Fmaj7, and Fmaj7. The second system (measures 41-44) has chords Gm7, C7, Fmaj7, and Fmaj7, with the instruction 'VOZ-CORO SEIS VECES' above the Fmaj7 chords. The third system (measures 45-48) has chords Gm7, C7, Fmaj7, and Fmaj7. The fourth system (measures 49-52) has chords C7, C7, Fmaj7, and Fmaj7. The fifth system (measures 53-56) has chords C7, C7, Fmaj7, and Fmaj7. The sixth system (measures 57-60) has chords C7, C7, Fmaj7, and Fmaj7. The Bass line in the fifth system ends with a sharp sign (#) on the final note.

LA COSQUILLITA

3

37 Gm7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

41 Gm7 C7 Fmaj7 Fmaj7 VOZ-CORO SEIS VECES

Bass

C. Dr.

45 Gm7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

49 C7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

53 C7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

Detailed description: The score is for the piece 'LA COSQUILLITA' and is page 3 of a 3-page set. It is written in a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The score is divided into five systems, each with a Bass line and a Conga/Drum (C. Dr.) line. The first system (measures 37-40) has chords Gm7, C7, Fmaj7, and Fmaj7. The second system (measures 41-44) has chords Gm7, C7, Fmaj7, and Fmaj7, and includes a vocal chorus section labeled 'VOZ-CORO SEIS VECES'. The third system (measures 45-48) has chords Gm7, C7, Fmaj7, and Fmaj7. The fourth system (measures 49-52) has chords C7, C7, Fmaj7, and Fmaj7. The fifth system (measures 53-56) has chords C7, C7, Fmaj7, and Fmaj7. The Bass line uses a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The Conga/Drum line uses a pattern of quarter notes and rests, with some measures containing a double bar line and repeat signs.

LA COSQUILLITA

4
57

Gm7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

61

C7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

MAMBO

65

C7 C7 Fmaj7 Fmaj7 X4

Bass

C. Dr.

VOZ A LA VOZ Y SIGUE

69

C7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

COROS

73

C7 C7 Fmaj7 Fmaj7

Bass

C. Dr.

LA COSQUILLITA

MAMBO FINAL

5

77 C7 C7 F maj7 F maj7

Bass

C. Dr.

81 C7 C7

Bass

C. Dr.

83 F maj7

Bass

C. Dr.

LOS MANGOS BAJITOS

HECTOR SANTANA(BASS)

Juan Luis Guerra
(FOGARATÉ)

The musical score is arranged in systems. The first system includes Bass Guitar and Conga Drums. The second system includes Bass and C. Dr. with a 'VOZ' label. The third system includes Bass and C. Dr. with a 'MAMBO SAX' label. The fourth system includes Bass and C. Dr. with a 'MAMBO SAX' label. Chord symbols (Dmaj7 and A7) are placed above the Bass lines. Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated at the start of their respective systems. A double bar line with 'X8' is present at the end of the third system.

LOS MANGOS BAJITOS

2

Dmaj7 A7 Dmaj7 A7

17

Bass

C. Dr.

VOZ

21

Dmaj7 A7 Dmaj7 A7 X8

Bass

C. Dr.

AL MAMBO

25

Dmaj7 Dmaj7

Bass

C. Dr.

29

Dmaj7

Bass

C. Dr.

33

Dmaj7 Gmaj7

Bass

C. Dr.

LOS MANGOS BAJITOS

CORO

3

Bass

35 A7 Gmaj7 Dmaj7 Gmaj7 X4

C. Dr.

MAMBO SAX

Bass

39 Dmaj7 A7 A7 Dmaj7 X4

C. Dr.

CODA

Bass

43 A7 A7 Dmaj7

C. Dr.

AL CORO Y CODA

CODA

Bass

47 A7 A7 A7 A7

C. Dr.

Bass

51 Dmaj7 Gmaj7 A7 Gmaj7 X5

C. Dr.

AL MAMBO SAX

NI ES LO MISMO NI ES IGUAL 1998

"ELNIAGARA EN BICICLETA"
HECTOR SANTANA(BASS)

JUAN LUIS GUERRA

Arranger

VOZ HABLADO X4

Bass Guitar

Conga Drums

3

Bass

5

C. Dr.

9

Bass

9

C. Dr.

13

Bass

13

C. Dr.

Gm7 F7 Ebmaj7 F7

Gm7 F7 Dm7

F7 Gm7 F7 Ebmaj7 F7

2 "ELNIAGARA EN BICICLETA"

17 Gm7 F7 Ebmaj7 F7

Bass

C. Dr.

21 Bbmaj7 pick pick F7 Ebmaj7 pick

tumb tumb tumb tumb hammer

C. Dr.

25 Bbmaj7 pick F7 F7

tumb tumb tumb

Bass

C. Dr.

29 Bbmaj7 F7 Ebmaj7

Bass

C. Dr.

33 Bbmaj7 F7 Ebmaj7

Bass

C. Dr.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled "ELNIAGARA EN BICICLETA" in 2/4 time. It consists of six systems, each with a Bass line and a C. Dr. line. The key signature has two flats (Bb and Eb). The C. Dr. part plays a consistent rhythmic pattern of eighth notes with rests. The Bass part has specific melodic lines and techniques: 'pick' and 'tumb' (tumbale) are used in measures 21-25 and 29-33. A 'hammer' technique is used in measure 22. Chords are indicated above the Bass staff: Gm7, F7, Ebmaj7, Bbmaj7, and F7.

"ELNIAGARA EN BICICLETA"

3

37 Ebmaj7

Bass 

C. Dr. 

41 Ebmaj7

Bass 

C. Dr. 

45 Gm7 F7 Ebmaj7 F7

Bass 

C. Dr. 

49 Gm7 F7 Ebmaj7

Bass 

C. Dr. 

53 Gm7 F7 Ebmaj7 F7

Bass 

C. Dr. 

4 "ELNIAGARA EN BICICLETA"
Gm7 F7

57

Bass

C. Dr.

no me digan..

Bbmaj7 F7

61

Bass

C. Dr.

Cm7 Ebmaj7 F7

65

Bass

C. Dr.

Bbmaj7 F7

69

Bass

C. Dr.

Cm7 Ebmaj7 F7

73

Bass

C. Dr.

Detailed description: This is a musical score for the piece "ELNIAGARA EN BICICLETA". It is arranged for Bass and Conga (C. Dr.). The score is divided into six systems, each with a measure number (4, 57, 61, 65, 69, 73) and chord markings above the Bass staff. The lyrics "no me digan.." are written below the first Conga staff. The Bass staff uses a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The Conga staff uses a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines for both instruments.

"ELNIAGARA EN BICICLETA"

5


77 B♭maj7 F7

Bass 

C. Dr. 

81 Cm7 E♭maj7 F7

Bass 


C. Dr. 

85 B♭maj7 F7

Bass 


C. Dr. 


89 Cm7 E♭maj7 F7

Bass 

C. Dr. 

93 Gm7 Gm7 Gm7 F7

Bass 

C. Dr. 

6 "ELNIAGARA EN BICICLETA"

B♭maj7 F7 Cm7 E♭maj7 F7

97

Bass

C. Dr.

B♭maj7 F7 Cm7 E♭maj7 F7

101

Bass

C. Dr.

B♭maj7 F7 Cm7 E♭maj7 F7

105

Bass

C. Dr.

B♭maj7 F7 Gm7 F7

109

Bass

C. Dr.

B♭maj7 F7 Cm7 E♭maj7

113

Bass

C. Dr.

X4

"ELNIAGARA EN BICICLETA"

7

Bass

117

Gm7 2. Ebmaj7 F7 F7

C. Dr.

Bass

121

Bbmaj7 F7 Cm7 Ebmaj7 F7 X5

C. Dr.

A LA VOZ Y MAMBO

VV

"EL PRIMO" HECTOR SANTANA (BASS)

JUAN LUIS GUERRA
Arranger

Cm7 F7 Cm7

Electric Bass

Conga Drums

VOZ Y CORO

F7 Cm7 F7 Cm7

5

E.B.

C. Dr.

F7 G7 F7

9 X4

E.B.

C. Dr.

G7 F7

13

E.B.

C. Dr.

AL DC

"EL PRIMO"

2 MAMBO

17 Cm7 F7 Cm7

E.B.

C. Dr.

21 F7 Cm7 F7 Dm7

E.B.

C. Dr.

1. 25 G7 Dm7 2.

E.B.

C. Dr.

CORO

29 Cm7 F7 Cm7

E.B.

C. Dr.

33 F7 Cm7 F7 Dm7

E.B.

C. Dr.

2x4

"EL PRIMO"

MAMBO 2

3

37 G7 Cm7 F7 Cm7

E.B.

C. Dr.

41 F7 Cm7 F7 Dm7

E.B.

C. Dr.

45 G7 Cm7 F7 Cm7

E.B.

C. Dr.

49 F7 Cm7 F7 Dm7

E.B.

C. Dr.

53 G7 F7

E.B.

C. Dr.

"EL PRIMO"

4
57 Cm7 F7 Dm7

E.B.

C. Dr.

CODA

G7

61

E.B.

C. Dr.

CORO

64 Cm7 F7 Cm7 F7

E.B.

C. Dr.

68 Cm7 F7 Dm7 G7 *f*

E.B.

C. Dr.

AL MAMBO 2

CODA

72 G7 Dm7

E.B.

C. Dr.

AL COROY SOLOS

"EL PRIMO"

5

77

E.B.

77

C. Dr.

"MI PC"

HECTOR SANTANA(BASS)

JUAN LUIS GUERRA("Ni es lo mismo ni es igual")

Arranger

A7 Dmaj7 Gmaj7

Electric Bass

Conga Drums

5 A7 Gmaj7 Dmaj7 Gmaj7

E.B.

C. Dr.

9 A7 G Dmaj7 Gmaj7 X4

E.B.

C. Dr.

13 A7 Gmaj7 A7 Gmaj7

E.B.

C. Dr.

AL DC

"MI PC"

2

Dmaj7 Gmaj7 A7 Gmaj7/A

E.B.

17

C. Dr.

21

Dmaj7 Gmaj7/A A7 Gmaj7

E.B.

21

C. Dr.

25

Dmaj7 Gmaj7 A7 Gmaj7

E.B.

25

C. Dr.

29

Dmaj7 Gmaj7 A7 Gmaj7

E.B.

29

C. Dr.

33

Dmaj7 Gmaj7 A7 Gmaj7

E.B.

33

C. Dr.

The musical score is arranged in six systems, each with two staves. The top staff of each system is for E.B. (Electric Bass) and the bottom staff is for C. Dr. (Congas/Drums). The key signature is D major (two sharps). The chord progressions are: Dmaj7, Gmaj7, A7, Gmaj7/A, Dmaj7, Gmaj7/A, A7, Gmaj7, Dmaj7, Gmaj7, A7, Gmaj7, Dmaj7, Gmaj7, A7, Gmaj7. Measure numbers 2, 17, 21, 25, 29, and 33 are indicated at the start of each system. The C. Dr. part consists of a steady rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes.

"MI PC"

3

37 Dmaj7 E7 A7

E.B.

C. Dr.

41 Dmaj7 Gmaj7 A7 Gmaj7

E.B.

C. Dr.

45 Dmaj7 Gmaj7 A7 Gmaj7

E.B.

C. Dr.

49 Dmaj7 Gmaj7/E A7 Gmaj7

E.B.

C. Dr.

53 Gmaj7 A7 Dmaj7 Gmaj7 A7

E.B.

C. Dr.

AL MAMBO 2

MAMBO

Detailed description: This is a musical score for two instruments: E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Congas). The score is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. It is divided into several systems. The first system (measures 37-40) has chords Dmaj7, E7, and A7. The second system (measures 41-44) has chords Dmaj7, Gmaj7, A7, and Gmaj7. The third system (measures 45-48) has chords Dmaj7, Gmaj7, A7, and Gmaj7. The fourth system (measures 49-52) has chords Dmaj7, Gmaj7/E, A7, and Gmaj7. The fifth system (measures 53-56) has chords Gmaj7, A7, Dmaj7, Gmaj7, and A7. A section labeled 'AL MAMBO 2' and 'MAMBO' begins at measure 45. The score includes various rhythmic patterns, rests, and repeat signs.

"MI PC"

4

G maj7 D maj7 G maj7 A7

57

E.B.

C. Dr.

61

G maj7 D maj7 G maj7 A7 **D.S. al Fine**

E.B.

C. Dr.

65

A7

E.B.

C. Dr.

69

slap

H T H

E.B.

C. Dr.

MAMBO 2

73

E.B.

C. Dr.

The musical score is written for E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Congas/Drums). It is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The score is divided into systems of four measures each. The first system (measures 4-7) features chords G maj7, D maj7, G maj7, and A7. The E.B. part consists of quarter notes, and the C. Dr. part has a steady bass drum pattern. The second system (measures 8-11) includes a 'tumb' (tomb) technique on the E.B. part at measure 9 and a 'slap' technique at measure 10. The E.B. part ends with a 'simile ...' instruction. The C. Dr. part continues with the same bass drum pattern. The third system (measures 12-15) features triplets on the E.B. part and the same C. Dr. pattern. The fourth system (measures 16-19) features a 'slap' technique on the E.B. part and the C. Dr. pattern. The fifth system (measures 20-23) features a 'H T H' pattern on the E.B. part and the C. Dr. pattern. The sixth system (measures 24-27) features a 'MAMBO 2' pattern on the E.B. part and the C. Dr. pattern. The seventh system (measures 28-31) features a 'MAMBO 2' pattern on the E.B. part and the C. Dr. pattern. The score concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

"NO VALE LA PENA"

HECTOR SANTANA(BASS)

JUAN LUIS GUERRA
X5

Electric Bass

Conga Drums

Measures 1-4: Electric Bass part features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Conga Drums part features a rhythmic pattern of eighth notes.

5

E.B.

C. Dr.

Measures 5-8: Electric Bass part features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Conga Drums part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Em7 Em7/G F#m7b5 B7

9

E.B.

C. Dr.

Measures 9-12: Electric Bass part features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Conga Drums part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Em7 Em7/G F#m7b5 B7

13

E.B.

C. Dr.

Measures 13-16: Electric Bass part features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Conga Drums part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Em7 F#m7b5 B7

2 "NO VALE LA PENA" AL 

17 Em7 Em7/D C#m7b5 F#7

E.B. 

C. Dr. 

CORO

21 Bm7 Em7 F#7

E.B. 

C. Dr. 

25 Bm7 Em7 F#7

E.B. 

C. Dr. 

OBLIGADO

29 Bm7 Em7 C#m7b5 F#7 FIN

E.B. 

C. Dr. 

33 Bm7 Em7 C#m7b5 F#7

E.B. 

C. Dr. 

"NO VALE LA PENA"

3

SAX
Bm7

37

E.B.

37

C. Dr.

AL CORO

SOLOS TROPM

41

E.B.

41

C. Dr.

46

E.B.

46

C. Dr.

PERC

AL CORO Y FIN

1. X4

2. F#7 Bm7 Bm7 Em7 F#7

Detailed description of the musical score: The score is for the piece "NO VALE LA PENA" and is divided into three systems. The first system (measures 37-40) features E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Congas). The E.B. part has a melodic line with a first ending marked "1. X4" and a second ending marked "2.". The C. Dr. part provides a rhythmic accompaniment. The second system (measures 41-45) continues with E.B. and C. Dr. parts. The E.B. part has a melodic line with a first ending marked "1." and a second ending marked "2.". The C. Dr. part continues with a rhythmic accompaniment. The third system (measures 46-50) features E.B. and C. Dr. parts. The E.B. part has a melodic line with a first ending marked "1." and a second ending marked "2.". The C. Dr. part continues with a rhythmic accompaniment. The score includes various chord markings (Bm7, Em7, F#7) and dynamic markings (AL CORO, SOLOS TROPM, AL CORO Y FIN).

JOE NICOLÁS

Mientras más lo pienso

¡AY! MUJER
JOE NICOLAS(BASS)

JUAN LUIS GUERRA("Mientras más lo pienso")

Arranger

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flugelhorn 1, Flugelhorn 2, Alto Sax, Tenor Sax, Bass Guitar, and Conga Drums. The second system includes parts for Flghn. 1, Flghn. 2, A. Sx., T. Sx., Bass, and C. Dr. The score is in 4/4 time and features various chords and rhythmic patterns. The first system has a key signature of one flat and a common time signature. The second system has a key signature of one flat and a common time signature. The score includes a variety of musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. The bass guitar part is written in a bass clef, and the conga drums part is written in a drum clef. The saxophone parts are written in a treble clef. The flugelhorn parts are written in a treble clef. The score is arranged in a standard format for a jazz ensemble.

Flugelhorn 1

Flugelhorn 2

Alto Sax

Tenor Sax

Bass Guitar

Conga Drums

Flghn. 1

Flghn. 2

A. Sx.

T. Sx.

Bass

C. Dr.

Cmaj7 G7/B Am7 Em7

Fmaj7 Cmaj7 Dm7 G7 Dm7 G7

¡AY! MUJER

3

17

Flghn. 1

Flghn. 2

A. Sx.

T. Sx.

Bass

C. Dr.

VOZ

G7/B

Dm7

E7/G#

21

Flghn. 1

Flghn. 2

A. Sx.

T. Sx.

Bass

C. Dr.

Am

Am

Dm7

G7

Dm7

G7

4 ¡AY! MUJER

25

Flghn. 1

Flghn. 2

A. Sx.

T. Sx.

Bass

C. Dr.

Cmaj7 G7/B Am7 Em7

29

Flghn. 1

Flghn. 2

A. Sx.

T. Sx.

Bass

C. Dr.

Fmaj7 Cmaj7 Dm7 G7 Dm7 G7

¡AY! MUJER

Flghn. 1

Flghn. 2

A. Sx.

T. Sx.

Bass

C. Dr.

SAX
C maj7

G7/B

F maj7

Dm7

G7

F maj7

Flghn. 1

Flghn. 2

A. Sx.

T. Sx.

Bass

C. Dr.

BRASS
C maj7

G7/B

F maj7

Dm7

G7

F maj7

ALA VOZ 2V

GUAVABERRY

JOE NICOLAS(BASS)

JUAN LUIS GUERRA

Arranger

Bass Guitar

Conga Drums

5 A maj7 Dmaj7 E7 A maj7 Dmaj7/B E7 Dmaj7 1. E7 Dmaj7/A.

Bass

5

C. Dr.

9 2. E7/G# VOZ A maj7 DmajE7 A maj7 Dmaj7/B E7 Dmaj7/B E7 Dmaj7/B

Bass

9

C. Dr.

14 A maj7 Dmaj7 C#7/F F#m7/E Dmaj7 E7 Dmaj7 E7

Bass

14 A LA VOZ C/R
Y DC

C. Dr.

2 MAMBO GUAVABERRY

Bass

18

Dmaj7 E7 Dmaj7 A7 Dmaj7 E7 Dmaj7 Amaj7

S P P T T T

C. Dr.

18

CORO

Bass

22

Dmaj7 E7 Dmaj7 Amaj7 Dmaj7 E7 C#7/F F#m7 X4

C. Dr.

22

SAX

Bass

26

P P P P P P P P P P P P

T T T T T T

C. Dr.

26

TRMP

Bass

30

C. Dr.

30

Bass

34

TACET

C. Dr.

34

AL MAMBO Y CORO

GUAVABERRY

3

38 \emptyset

Bass

C. Dr.

42 2. FIN

Bass

C. Dr.

Score

"ME ENAMORO DE ELLA"

JOE NICOLAS (BASS) ASINERRA ("Mientras más lo Pienso")

Arranger

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Alto Sax, Tenor Sax, Trombone, Conga Drums, and Electric Bass. The second system includes parts for B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, A. Sax., T. Sax., Tbn., C. Dr., and E.B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Conga Drums part features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with specific notes marked with 'x' for cross-sticks. The Electric Bass part provides a harmonic foundation with a mix of eighth and quarter notes. Chord symbols are provided for the Conga Drums and Electric Bass parts.

Chord symbols for Conga Drums: G maj7, D7/F#

Chord symbols for Electric Bass: Am7, D7/F#, Am7, D7/F#, Em7, D7, Cmaj7, Am7, D7

2 "ME ENAMORO DE ELLA"

Musical score for measures 2-5. The score includes staves for B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, A. Sax., T. Sax., Tbn., C. Dr., and E.B. The key signature is one sharp (F#). The C. Dr. part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, and the E.B. part features a bass line with eighth notes. Chords are indicated below the C. Dr. staff: Gmaj7, D7, D7, Gmaj7, D7, D7/F#.

13

Musical score for measures 13-16. The score includes staves for B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, A. Sax., T. Sax., Tbn., C. Dr., and E.B. The key signature is one sharp (F#). The C. Dr. part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, and the E.B. part features a bass line with eighth notes. Chords are indicated below the C. Dr. staff: Am7, D7, Am7, D7, Em7, D7, Cmaj7, Am7, D7.

"ME ENAMORO DE ELLA"

3

17

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

C. Dr.

E.B.

Gmaj7 D7/F# Em7 Am7 D/F#

21

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

C. Dr.

E.B.

Fmaj7 Cmaj7 Gmaj7 Gmaj7 Gmaj7

4 "ME ENAMORO DE ELLA"

25

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

C. Dr.

E.B.

D7/F# Am7 D7 Am7 D7 D7/13

29

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

C. Dr.

E.B.

Cmaj7 Am7 D7 Gmaj7 Gmaj7 Gmaj7

"ME ENAMORO DE ELLA"

5

33

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

C. Dr.

E.B.

37

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

C. Dr.

E.B.

CORO

6 "ME ENAMORO DE ELLA"

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- B \flat Tpt. 1**: Treble clef, key signature of one sharp (F#), mostly rests.
- B \flat Tpt. 2**: Treble clef, key signature of one sharp (F#), mostly rests.
- A. Sx.**: Treble clef, key signature of one sharp (F#), mostly rests.
- T. Sx.**: Bass clef, key signature of one sharp (F#), mostly rests.
- Tbn.**: Bass clef, key signature of one sharp (F#), mostly rests.
- C. Dr.**: Drum set part with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Chord symbols below the staff include D7/F#, Gmaj7, D7/F#, Em7, and Am7.
- E.B.**: Double bass part in bass clef, key signature of one sharp (F#), playing a melodic line.

Measure numbers 41, 45, and 49 are indicated at the start of their respective systems. A section labeled "TROMPETAS" begins at measure 49. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the double bass line.

"ME ENAMORO DE ELLA"

7

49

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

C. Dr.

E.B.

Y AL SIGNO

53

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

C. Dr.

E.B.

ALA VOZ

8 MAMBO "ME ENAMORO DE ELLA"

57

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

A. Sx.

T. Sx.

57

Tbn.

57

C. Dr.

SAXOS

Fmaj7 Cmaj7 Gmaj7 D7/F# Fmaj7 Cmaj7 Gmaj7 D7/F#

57

E.B.

61

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

61

A. Sx.

T. Sx.

61

Tbn.

61

C. Dr.

TROMPETAS

Fmaj7 Cmaj7 Gmaj7 D7/G# Fmaj7 Cmaj7 Gmaj7 D7/F#

61

E.B.

Detailed description: This is a musical score for a mambo titled "ME ENAMORO DE ELLA". The score is divided into two systems. The first system starts at measure 57 and includes parts for B \flat Trumpet 1, B \flat Trumpet 2, Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Trombone (Tbn.), Conga/Drum (C. Dr.), and Electric Bass (E.B.). The saxophone parts have melodic lines with various articulations. The drum part features a steady rhythmic pattern. The second system starts at measure 61 and includes parts for B \flat Trumpet 1, B \flat Trumpet 2, Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Trombone (Tbn.), Conga/Drum (C. Dr.), and Electric Bass (E.B.). The saxophone parts are mostly rests, while the drum and bass parts continue their rhythmic patterns. Chord progressions are indicated below the saxophone and drum parts.

"ME ENAMORO DE ELLA"

9

65

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

65

A. Sax.

T. Sax.

65

Tbn.

65

C. Dr.

65

E.B.

D7

A LA VOZ Y SIGUE

Detailed description: This is a musical score for a band. It consists of seven staves. The first six staves are for brass and woodwind instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, A. Sax., T. Sax., Tbn., and C. Dr. Each of these staves has a treble clef (except for T. Sax. and Tbn. which have bass clefs) and a key signature of one sharp (F#). The seventh staff is for E.B. (Electric Bass) with a bass clef and a key signature of one sharp. The score is for measure 65. The brass and woodwind parts are mostly silent, indicated by a horizontal line with a dash. The E.B. part has a 'D7' chord symbol above the first few notes. Below the E.B. staff, the lyrics 'A LA VOZ Y SIGUE' are written.

"NO ME ACOSTUMBRO"

JOE NICOLAS(BASS)

Juan Luis Guerra(Mientras más lo pienso)

Am7 Cmaj7 Gmaj7

Electric Bass

Conga Drums

Am7 Cmaj7 Am7 D7/F# D7/F#

E.B.

C. Dr.

Am7 Cmaj7 Gmaj7 Gmaj7

E.B.

C. Dr.

Am7 Cmaj7 Gmaj7 Gmaj7

E.B.

C. Dr.

2 "NO ME ACOSTUMBRO"

Bm7 Bm7 Cmaj7 Cmaj7

17

E.B. 

C. Dr. 

Am7 Cmaj7 D7 D7

21

E.B. 

C. Dr. 

VOZ

Am7 Cmaj7 Gmaj7 Gmaj7

25

E.B. 

C. Dr. 

Am7 Cmaj7 Gmaj7 Gmaj7

29

E.B. 

C. Dr. 

Bm7 Bm7 Cmaj7 Cmaj7

33

E.B. 

C. Dr. 

"NO ME ACOSTUMBRO"

3

37 Am7 Cmaj7 D7 D7

E.B.

C. Dr.

CORO

41 Am7 D7 Am7 D7 Gmaj7 D7/F# Em7 Em7/D

E.B.

C. Dr.

46 A7/C# Gmaj7 A7 Cmaj7 Am7

E.B.

C. Dr.

50 D7 Cmaj7 Am7 D7 MAMBO

E.B.

C. Dr.

54 Cmaj7 D7 Bm7 Em7 Cmaj7 D7 Bm7 Em7 X4

E.B.

C. Dr.

Detailed description: This is a musical score for two instruments: E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Congas/Drums). The score is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. It is divided into several systems. The first system (measures 37-40) has chords Am7, Cmaj7, D7, and D7. The second system (measures 41-45) is labeled 'CORO' and has chords Am7, D7, Am7, D7, Gmaj7, D7/F#, Em7, and Em7/D. The third system (measures 46-49) has chords A7/C#, Gmaj7, A7, Cmaj7, and Am7. The fourth system (measures 50-53) is labeled 'MAMBO' and has chords D7, Cmaj7, Am7, and D7. The fifth system (measures 54-57) has chords Cmaj7, D7, Bm7, Em7, Cmaj7, D7, Bm7, and Em7, and ends with a double bar line and 'X4'. The E.B. part consists of a bass line with eighth and quarter notes. The C. Dr. part consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with 'x' marks indicating specific drum hits.

4 "NO ME ACOSTUMBRO"

58 Cmaj7 D7 Bm7 Bm7/A

E.B.

58 A LA VOZ Y CORO 2V

C. Dr.

PARA FIN DC

The image shows a musical score for the piece "NO ME ACOSTUMBRO". It consists of two staves. The top staff is for E.B. (Electric Bass) and the bottom staff is for C. Dr. (Congas/Drums). The E.B. staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The C. Dr. staff uses a standard drum notation with 'x' marks for cymbals and dots for other drums. Above the E.B. staff, the chords Cmaj7, D7, Bm7, and Bm7/A are indicated. The score is marked with a '4' at the top, indicating a 4/4 time signature. The measure numbers 58 and 59 are shown at the beginning of each staff. The text "A LA VOZ Y CORO 2V" is written above the C. Dr. staff, and "PARA FIN DC" is written below it. The piece concludes with a double bar line.

"TU" JOE NICOLAS(BASS)

JUAN LUIS GUERRA("Mientras más lo Pienso")

Bugle 1

Bugle 2

Bass Guitar

Conga Drums

The first system of the musical score is for measures 1-4. It features two bugle staves (Bugle 1 and Bugle 2) with rests. The bass guitar part is in the bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The notes are: measure 1 (half note E), measure 2 (half note E), measure 3 (quarter note G#, quarter note C#), and measure 4 (quarter note C#, quarter note G#). Chord markings are E maj 7, E maj 7, C#m 7, and C#m 7. The conga drums part shows a 4/4 time signature and rests in all four measures.

Bgl. 1

Bgl. 2

Bass

C. Dr.

The second system of the musical score is for measures 5-8. It features two bugle staves (Bgl. 1 and Bgl. 2) with rests. The bass guitar part is in the bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The notes are: measure 5 (half note F#), measure 6 (half note F#), measure 7 (quarter note B, quarter note C#), and measure 8 (quarter note B, quarter note C#). Chord markings are F#m 7, F#m 7, B 7, and B 7. The conga drums part shows a 4/4 time signature and rests in measures 5-7, followed by a rhythmic pattern in measure 8 consisting of eighth notes.

2 "TU"

The musical score is divided into two systems. The first system starts at measure 9 and includes parts for Bgl. 1, Bgl. 2, Bass, and C. Dr. The second system starts at measure 13 and includes parts for Bgl. 1, Bgl. 2, Bass, and C. Dr. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first system features chords Emaj7, Emaj7, C#m7, and C#m7. The second system features chords F#m7, F#m7, B7, and B7. The C. Dr. part consists of a steady rhythmic pattern of eighth notes.

Bgl. 1

Bgl. 2

Bass

C. Dr.

9

9

9

9

13

13

13

13

Emaj7

Emaj7

C#m7

C#m7

F#m7

F#m7

B7

B7

"TU"

17

Bgl. 1

Bgl. 2

VOZ E^maj7 E^maj7 C[#]m7 C[#]m7

Bass

C. Dr.

21

Bgl. 1

Bgl. 2

F[#]m7 F[#]m7 B7 B7

Bass

C. Dr.

"TU"

33

Bgl. 1

Bgl. 2

Bass

C. Dr.

A maj7 Am7 E7/G# F#7/A#

37

Bgl. 1

Bgl. 2

Bass

C. Dr.

CORO

E maj7 E maj7 C#m7 C#m7

6

"TU"

41

Bgl. 1

Bgl. 2

Bass

C. Dr.

F#m7 F#m7 B7 CODA B7/D#

A LA VOZ Y CODA

45

Bgl. 1

Bgl. 2

Bass

C. Dr.

CODA C7 F maj7 F maj7 Dm7 Dm7

"TU"

7

50

Bgl. 1

Bgl. 2

Bass

C. Dr.

Gm7 Gm7 C7 C7/E VARIAS VECES

Detailed description: This musical score is for the piece "TU" and is page 7 of the score. It features four staves: Bgl. 1 and Bgl. 2 are vocal parts in treble clef with a key signature of one flat, both containing whole rests. The Bass staff is in bass clef and contains a melodic line starting on G4, moving through F4, E4, D4, C4, and B3, with various rhythmic patterns. The C. Dr. (Conga) staff is in a drum clef and shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Chord symbols Gm7, Gm7, C7, and C7/E are placed below the Bass staff. The instruction "VARIAS VECES" is written above the Bass staff. The number "50" appears at the beginning of each staff.

MUDANZAS Y ACARREO

"ELLA DICE" JOE NICOLAS(BASS)

JUAN LUIS GUERRA

The musical score is written for Electric Bass and Conga Drums in 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) features an Electric Bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 and a Conga Drums pattern of eighth notes. Chords A maj7 and F#m7 are indicated above the bass line. The second system (measures 5-8) features an Electric Bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 and a Conga Drums pattern of eighth notes. Chords D maj7, D/C#, Bm7, A maj7, and D/E are indicated above the bass line. The third system (measures 9-13) features an Electric Bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 and a Conga Drums pattern of eighth notes. Chords A maj7, A maj7/G#, and F#m7 are indicated above the bass line. A vocal entry 'A VOZ' is marked above measure 9. The fourth system (measures 13-16) features an Electric Bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3 and a Conga Drums pattern of eighth notes. Chords D maj7, D/C#, Bm7, A maj7, and D/E are indicated above the bass line.

"ELLA DICE"

2 **B** CORO
A maj7 A/G# F#m7

17
E.B.
B

17
C. Dr.

21 D maj7 D/C# Bm7 A maj7 E7

21
E.B.
21
C. Dr.

25 A maj7 A/g# F#m7

25
E.B.
25
C. Dr.

29 D maj7 D/C# Bm7 A maj7 **C** E7

29
E.B.
29 **C** ALA **A** Y **C**

29
C. Dr.
A **C**

33 **C** E7 F7 Bbmaj7 Gm7

33
E.B.
33
C. Dr.

"ELLA DICE"

3

38 E♭maj7 E♭/D Cm7 B♭maj7 F7

E.B.

C. Dr.

42 B♭maj7 Gm7

E.B.

C. Dr.

46 E♭maj7 E♭/D Cm7 B♭maj7 F7

E.B.

C. Dr.

50 B♭maj7 F.D.O.UT. Gm7

E.B.

C. Dr.

54 E♭maj7 E♭/D Cm7 B♭maj7 F7

E.B.

C. Dr.

Detailed description: The score is for a piece titled "ELLA DICE" from the album "Colombia Creativa 266". It is page 3 of the score. The music is in a 4/4 time signature with a key signature of two flats (Bb and Eb). The score is divided into four systems, each with two staves: E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Congas/Drums).
 - System 1 (Measures 38-41): E.B. part has notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3. Chords above are E♭maj7, E♭/D, Cm7, B♭maj7, F7. C. Dr. part has a rhythmic pattern of quarter notes with accents and eighth notes.
 - System 2 (Measures 42-45): E.B. part has notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3. Chords above are B♭maj7, Gm7. C. Dr. part continues the rhythmic pattern.
 - System 3 (Measures 46-49): E.B. part has notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3. Chords above are E♭maj7, E♭/D, Cm7, B♭maj7, F7. C. Dr. part continues the rhythmic pattern.
 - System 4 (Measures 50-53): E.B. part has notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3. Chords above are B♭maj7, F.D.O.UT., Gm7. C. Dr. part continues the rhythmic pattern. A double bar line is at the end of measure 53.
 - System 5 (Measures 54-57): E.B. part has notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3. Chords above are E♭maj7, E♭/D, Cm7, B♭maj7, F7. C. Dr. part continues the rhythmic pattern. A double bar line is at the end of measure 57.

"SI TU TE VAS"

JOE NICOLAS (BASS)

JUAN LUIS GUERRA

GUITARRA

Gmaj7

D7/F#

Electric Bass

Conga Drums

5

Em7

D7/F#

E.B.

5

C. Dr.

COROS

9

Gmaj7

D7/F#

E.B.

9

C. Dr.

13

Em7

D7/F#

E.B.

13

C. Dr.

"SI TU TE VAS"

2

17 Cmaj7 Cmaj7

E.B.

17

C. Dr.

DC BRASS

21 Gmaj7 D7/F#

E.B.

21

C. Dr.

25 Em7 Cmaj7 D7/F#

E.B.

25

C. Dr.

29 Gmaj7 Gmaj7 D7/F#

E.B.

29

C. Dr.

33 Em7 Cmaj7 D7

E.B.

33


C. Dr.

"SI TU TE VAS"

3


37 Cmaj7

E.B. 

C. Dr. 
VOZ

41 Gmaj7 D7/F#

E.B. 

C. Dr. 

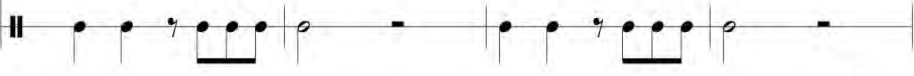
45 Em7 Em7/D Cmaj7

E.B. 

C. Dr. 


49 Gmaj7 D7/F#

E.B. 

C. Dr. 

53 Cmaj7 D7 CODA

E.B. 

C. Dr. 

"SI TU TE VAS"

4 COROS
Gmaj7 D7/F#

57

E.B.

C. Dr.

61

E m7 Cmaj7 D7/F#

E.B.

C. Dr.

65

Gmaj7 D7/F#

E.B.

C. Dr.

69

E m7 Cmaj7 D7

E.B.

C. Dr.

73

Cmaj7 A LA VOZ Y SIGNO

E.B.

C. Dr.

The musical score is written for E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Congas). It is in the key of G major (one sharp) and 4/4 time. The piece is titled "SI TU TE VAS" and consists of four choruses. The first chorus (measures 4-7) features a bass line of quarter notes (G, B, D, G) and a conga pattern of quarter notes (G, B, D, G). The second chorus (measures 11-14) has a bass line of quarter notes (G, B, D, G) and a conga pattern of quarter notes (G, B, D, G). The third chorus (measures 18-21) has a bass line of quarter notes (G, B, D, G) and a conga pattern of quarter notes (G, B, D, G). The fourth chorus (measures 25-28) has a bass line of quarter notes (G, B, D, G) and a conga pattern of quarter notes (G, B, D, G). The score ends with a section titled "A LA VOZ Y SIGNO" (Measures 32-35), where the bass line is a whole note (G) and the conga part is a whole note (G). The score is marked with measure numbers 4, 57, 61, 65, 69, and 73.

"SI TU TE VAS"


5

77 $\text{\textcircled{S}}$ C7 D7 Em7 Em7 Em7/D X3

E.B. 

C. Dr. 

81 Cmaj7 D7/F#

E.B. 

C. Dr. 

AL DC Y CODA

85 Cmaj7 D7 E7

E.B. 

C. Dr. 

89 A maj7 E7/G#

E.B. 

C. Dr. 

93 F#m7 Dmaj7 E7

E.B. 

C. Dr. 

"SI TU TE VAS"

6

97

A maj7 E7/G#

E.B.

C. Dr.

97

F#m7 Dmaj7 E7

E.B.

C. Dr.

101

D7 E7 F#m7 F#m7/E X3

E.B.

C. Dr.

105

Dmaj7 E7

E.B.

C. Dr.

109

CORO VV

A maj7 E7/G#

E.B.

C. Dr.

113

Detailed description: The image shows a musical score for the piece "SI TU TE VAS". It is arranged for Bass (E.B.) and Conga/Drum (C. Dr.). The score is divided into six systems, each with a measure number (6, 97, 101, 105, 109, 113) and chord symbols. The key signature is two sharps (F# and C#). The bass line consists of quarter notes with stems pointing up, and the drum line consists of quarter notes with stems pointing down. The chord symbols are: A maj7, E7/G#, F#m7, Dmaj7, E7, D7, F#m7, F#m7/E, Dmaj7, and E7. The section starting at measure 109 is labeled "CORO VV".

"SI TU TE VAS"

7

The musical score is arranged in four systems, each with an E.B. (Electric Bass) staff and a C. Dr. (Conga) staff. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The score includes the following elements:

- System 1 (Measures 117-120):** E.B. staff has a bass line with quarter notes and rests. Chords F#m7, Dmaj7, and E7 are indicated above the staff. C. Dr. staff shows a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes.
- System 2 (Measures 121-124):** E.B. staff continues the bass line. Chords Amaj7 and E7/G# are indicated above the staff. C. Dr. staff continues the rhythmic pattern.
- System 3 (Measures 125-128):** E.B. staff continues the bass line. Chords F#m7, Dmaj7, and E7 are indicated above the staff. C. Dr. staff continues the rhythmic pattern.
- System 4 (Measures 129-130):** E.B. staff concludes with a final bass line. Chord Dmaj7 is indicated above the staff. C. Dr. staff concludes with a final rhythmic pattern.

YO VIVO ENAMORAO

JOE NICOLAS(BASS)

Juan Luis Guerra

The musical score is arranged in two systems, each with a Bass line and a Percussion line. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

System 1:
- **Bass Guitar:** Four measures of whole rests.
- **Percussion:** A continuous rhythmic pattern of eighth notes.
- **Measure 5:** Chords Gm7 and Dm7 are indicated above the staff. The Bass line begins with a melodic line starting on G2, and the Percussion line continues with the eighth-note pattern.

System 2:
- **Measure 9:** Chords Cm7, Cm7, D7, and D7 are indicated above the staff. The Bass line features a melodic line with eighth notes, and the Percussion line continues with the eighth-note pattern.

System 3:
- **Measure 13:** Chords D7, Gm7, Cm7, and F7 are indicated above the staff. The Bass line shows a melodic line with a change in rhythm to quarter notes, and the Percussion line continues with the eighth-note pattern.

YO VIVO ENAMORAO

2

17 $B^{\flat}maj7$ $B^{\flat}m7$ $E^{\flat}maj7$ $Am7b5$

Bass

Perc.

21 $D7$ $D7$ $D7$

Bass

Perc.

25 $E^{\flat}maj7$ $D7$ $E^{\flat}maj7$ $Am7b5$

Bass

Perc.

29 $D7$ $D7$ $D7$ $Gm7$

Bass

Perc.

33 $Cm7$ $F7$ $B^{\flat}maj7$ $B^{\flat}m7$

Bass

Perc.

Detailed description of the musical score: The score is for the piece 'YO VIVO ENAMORAO'. It consists of six systems, each with a Bass line and a Percussion line. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. Measure numbers 17, 21, 25, 29, and 33 are indicated at the start of each system. Chord symbols are placed above the Bass lines. The Percussion line uses a double bar line with a vertical line to indicate the start of a measure, and a vertical line with a flag to indicate the end of a measure. The Bass line uses a bass clef and a key signature of two flats. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some rests. The Percussion line uses a double bar line with a vertical line to indicate the start of a measure, and a vertical line with a flag to indicate the end of a measure. The Percussion line uses a double bar line with a vertical line to indicate the start of a measure, and a vertical line with a flag to indicate the end of a measure.

YO VIVO ENAMORAO

3

37 E^b maj7 D7 F7

Bass

Perc.

41 E^b maj7 Am7b5 D7

Bass

Perc.

45 D7 E^b maj7 D7 D7

Bass

Perc.

49 Gm7 E^b maj7 D7 Gm7 E^b maj7 E^b maj7

Bass

Perc.

53 Gm7 E^b maj7 D7 D7

Bass

Perc.

D.S. al Coda

D.S. al Coda

"LAS AVISPAS"

JEREMIAS KING (BASS)

JUAN LUIS GUERRA
Arranger

Em7 Gmaj7 Am7

Electric Bass

Conga Drums

VOZ

5 B7 Em7 Gmaj7 Am7

E.B.

5

C. Dr.

9 B7 Em7 Gmaj7 Am7 slap

E.B.

9

C. Dr.

Jeús me dijo....

13 B7 Em7 Gmaj7 Am7

E.B.


13

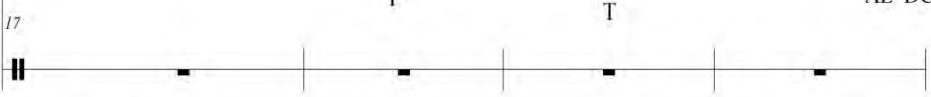
C. Dr.

tumb t t

2 "LAS AVISPAS"


17 B7 Em7 S Gmaj7 Am7


E.B.  AL DC

C. Dr. 

CORO


21 B7 Em7 S Gmaj7 Am7


E.B. 

C. Dr. 

BRASS


25 B7 Em7 Gmaj7 Am7


E.B. 

C. Dr. 


CORO

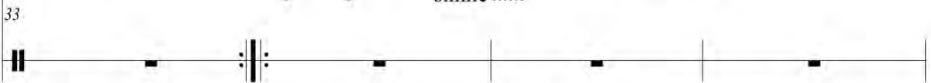
29 B7 Em7 tapping Gmaj7 Am7

E.B. 

C. Dr. 

33 B7 Cmaj7 S D7 S Em7 D7 Cmaj7 D7


E.B.  simile.....


C. Dr. 

"LAS AVISPAS"

3

37

E.B. 

C. Dr. 

39

E.B. 

C. Dr. 


43

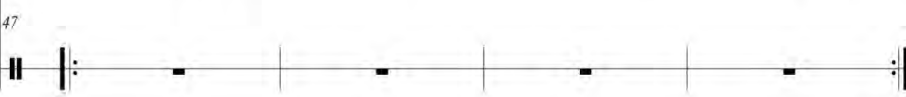
E.B. 

C. Dr. 


CORO

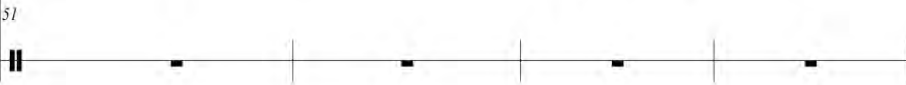
47

E.B. 

C. Dr. 

51

E.B. 

C. Dr. 

4 "LAS AVISPAS"

55 B7 Em7 Gmaj7 Am7 B7

E.B. S T

C. Dr. CORO

60 Em7 Gmaj7 Am7 B7

E.B.

C. Dr. CODA

64 Em7 Gmaj7 S Am7 B7

E.B. T T

C. Dr.

68 Em7 FIN

E.B.

C. Dr.

The musical score is written for E.B. (Electric Bass) and C. Dr. (Congas). It is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into four systems. The first system (measures 4-55) is the main body of the piece, featuring a steady bass line with a melodic line in the E.B. part. Chords B7, Em7, Gmaj7, Am7, and B7 are indicated above the staff. Performance markings 'S' and 'T' are placed above and below the E.B. staff respectively. The C. Dr. part consists of a series of rhythmic pulses. The second system (measures 60-64) is labeled 'CORO' and features a similar bass line with chords Em7, Gmaj7, Am7, and B7. The third system (measures 64-68) is labeled 'CODA' and includes a key signature change to D minor (two sharps) in the final measure. Chords Em7, Gmaj7, Am7, and B7 are present, along with performance markings 'S' and 'T'. The fourth system (measures 68-68) is labeled 'FIN' and shows the final notes of the piece, with the E.B. part ending on a double bar line and the C. Dr. part ending with a final pulse.