



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 presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

**INTERPRETACIÓN DEL MERENGUE DOMINICANO EN EL BAJO ELÉCTRICO
"CASO ISAIAS LECRERC"**

Presentado por el estudiante:

OSCAR JAIR SALAMANCA ALARCON

c.c. 1018.414.763 de Bogotá

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

1. Aporta elementos musicales sobre un género poco conocido desde la academia.
2. Articula con propiedad el análisis musical con una propuesta metodológica.
3. Realiza un proceso de trabajo de campo interesante en el trabajo de investigación.

	NOMBRE	FIRMA
Jurado 1 - lector	HUMBERTO TOVAR	
Jurado 2 - lector	ROGELIO ALBERTO GARCÍA	
Jurado 3 - asesor	MAURICIO SICHACÁ	
Jurado 4 - asesor	MARCELA RÍOS	

Nota final: 4.6

DISTINCIONES:

Dado en Bogotá D.C. a los 25 días del mes de febrero de 2013

Interpretación del merengue dominicano en el bajo eléctrico

Caso: Isaías Leclerc

ÓSCAR JAIR SALAMANCA ALARCÓN

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ

2012

Interpretación del merengue dominicano en el bajo eléctrico

Caso: Isaías Leclerc

ÓSCAR SALAMANCA ALARCÓN

Asesores

Sandra Marcela Ríos Rincón

Mauricio Sichacá Ávila

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL


FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ

2012


 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Escuela de Pedagogía</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 25-02-2013	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	Monografía
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Bellas Artes
Título del documento	Interpretación del merengue dominicano en el bajo eléctrico. Caso: Isaías Leclerc
Autor(es)	Óscar Jair Salamanca Alarcón
Director	Sandra Marcela Ríos, Mauricio Sichacá Ávila
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2013, 170 pg.
Unidad Patrocinante	Facultad de Bellas Artes, Universidad Pedagógica Nacional.
Palabras Claves	Merengue dominicano, bajo eléctrico, interpretación, latin, Caribe, Isaías Leclerc.

2. Descripción
<p>El presente trabajo es una propuesta de ejercicios técnicos que perfeccionen la interpretación del merengue dominicano en el Bajo eléctrico. La intención surge por la escasez de espacios académicos y materiales técnicos para la interpretación de ritmos caribeños y latinos, como el merengue, la salsa y el vallenato, entre otros; situación problemática para el desarrollo de los estudios musicales en general y la identidad cultural caribeña-latinoamericana. El estudio del bajo requiere un análisis más fuerte en sus raíces latinas y caribeñas, presentes en el merengue, las salsa, el vallenato, la cumbia entre otros, para fortalecer su estructura, su calidad y así poder ser enseñado en generaciones posteriores de instrumentistas. Por ello, el producto de la investigación fue construido con base a la interpretación del dominicano Isaías Leclerc, prodigioso intérprete del merengue dominicano y sobre el cual se realizará la investigación.</p> <p>El análisis que se propone se basa en las transcripciones de dos temas interpretados por el maestro Isaías Leclerc, a partir de las cuales se busca reconocer elementos rítmicos, melódicos y armónicos, para enriquecer el lenguaje de quienes estudien métodos de bajo eléctrico en el merengue dominicano.</p>

3. Fuentes
<p>La información obtenida para realizar este trabajo de grado se obtuvo de documentos como entrevistas, libros, revistas, videos, periódicos, paginas en internet, etc. Todo lo anterior para poder plasmar lo referente a este tema.</p>

4. Contenidos
<p>A través de un previo análisis sobre el horizonte de la música latino-caribeña en la academia musical, se resaltan las falencias en torno a la enseñanza de bajo eléctrico en la interpretación del merengue dominicano, como la escases de material de investigación, métodos de aprendizaje, e inclusive academias destinadas al estudio del mismo. Con base en la debilidad académica en torno a la formación en ésta área, se proponen los ejercicios basados en las obras interpretadas por Isaías Leclerc; se estudia su trayectoria como músico representativo de la cultura caribeña-latina y como músico que ayudó al desarrollo del Merengue y de la cultura de este género.</p> <p>A partir de este ejercicio, se construye la propuesta en dos canciones (cuyas partituras están anexadas en el presente trabajo) y se pretende ampliar el espacio académico y técnico e interpretativo del merengue dominicano en el bajo, invitando a otros géneros e instrumentos similares a realizar una propuesta de este tipo.</p>

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Escuela de Pedagogía</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 25-02-2013	Página 2 de 2	

5. Metodología
<p>El estudio de caso es un instrumento de investigación que incluye una variedad de casos específicos en los que el trabajo de campo, desde el análisis a profundidad de casos puntuales, genera aportes en las metodologías de estudio a grupos poblacionales y comportamientos específicos de agrupaciones sociales. Por lo tanto, para el desarrollo de esta investigación, resultaba esencial investigar al sector al respecto, así que en la recolección de información se hizo una entrevista estándar para músicos relacionados con el merengue dominicano y el bajo eléctrico en la búsqueda de las falencias que presentan los músicos al enfrentarse al género y encontrando puntos en común de la ausencia de métodos de técnica para la ejecución del mismo.</p> <p>Partiendo de la investigación realizada hasta el momento sobre el material académico que alrededor del tema se ha producido en Colombia y algunos países que tienen dentro de su cultura musical el merengue, fueron propuestas para el presente trabajo, el análisis de dos canciones de Isaías Leclerc como material para ampliar la producción pedagógica en el bajo eléctrico.</p>

6. Conclusiones
<p>De acuerdo a la presente investigación, hemos podido comprender que la interpretación de un instrumento y de un ritmo determinado, no es un suceso arbitrario que pueda suceder sin más; previamente, a cada interpretación antecede una gran historia social y cultural. El arte es testimonio de la humanidad, por lo tanto es fundamental conocer su origen para poder establecer su finalidad. Al realizar un ejercicio de interpretación más profundo –estudiando la raíz del género a tocar, ejercicio que ha sido propuesto en el presente trabajo-, la puesta en escena y el desempeño musical mejora considerablemente.</p> <p>De la misma manera, en los procesos académicos es relevante reconocer los aspectos técnicos desde el género merengue, ya que este previo bagaje enriquece la realización del trabajo y permite una mayor aproximación al lenguaje; tocar un género popular como el merengue dominicano en el bajo, exige, al igual que cualquier género musical, un reconocimiento del discurso musical y dominio técnico que no solo implica un avance teórico, sino social y cultural, porque fortalece la construcción de un lenguaje latinoamericano-caribeño del merengue.</p> <p>Isaías Leclerc, dada su experiencia, sus arreglos, su trabajo con la industria musical y su repertorio, aporta los elementos precisos para reconocer las diferentes variaciones fundamentales dentro del bajo en el presente género. De igual manera, su versatilidad nos permite dilucidar diferentes formas de acercarse al merengue respetando los estilos de las agrupaciones y sus cantantes.</p> <p>Así mismo, tener de referente el análisis de David Baker, permitió organizar los elementos musicales de este género y mirar de forma detallada desde la producción de un tema de merengue, hasta cada detalle de la interpretación del bajo eléctrico en el merengue dominicano.</p>

Elaborado por:	Óscar Jair Salamanca Alarcón
Revisado por:	Sandra Marcela Ríos, Mauricio Sichacá Ávila

Fecha de elaboración del Resumen:	4	03	2013
--	---	----	------

A Dios todo poderoso, a mis padres Óscar y Ana y a mi hermano Elkin.

A Tatiana López y Angélica Vanegas, por ser excelentes guías.

A Kike Romero, por mostrarme de otra forma la música.

A mis asesores Marcela y Mauricio, por la ayuda para finalizar este proyecto.

A la Universidad Pedagógica Nacional, por abrir puertas para mi futuro.

Tabla de contenido

CAPÍTULO I	14
INTRODUCCIÓN	14
Así mismo, por este cuestionamiento fueron recorridos diferentes músicos actuales del género, como Isaías Leclerc, músico de República Dominicana, actualmente bajista y productor de Héctor Acosta “El Torito”, sin embargo, ha interpretado el bajo en producciones de grandes merengueros, tales como El Jeffrey, Olga Tañón, Sergio Vargas, Joseph Fonseca, La Banda Gorda, Alex Bueno, Milly Quesada, Elvis Crespo, Monchy y Alexandra, Gisselle, Antony Santos, Rubby Pérez, Fernando Villalona, El Prodigio, Eddy Herrera, Vico C, Bonny Cepeda, Rikarena, Kinito Méndez, entre otros.....	17
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	18
JUSTIFICACIÓN	21
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	25
OBJETIVO GENERAL	25
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	25
CAPÍTULO 2	27
MARCO TEÓRICO.....	27
ESTADO DEL ARTE	27
CONCEPTOS.....	31
2.1 HISTORIA DEL MERENGUE	41
2.4 HISTORIA DEL BAJO ELÉCTRICO	47
2.3 BIOGRAFÍA DEL BAJISTA ISAÍAS LECLERC	50
2.4 DISCOGRAFÍA DE ISAÍAS LECLERC	53
2.4.1 TÉCNICAS DEL BAJO EN EL MERENGUE	56
2.4.2 NOTACIONES EN EL BAJO	58
CAPÍTULO III	60
IMPLEMENTACIÓN METODOLÓGICA.....	60
3.1 Investigación cualitativa:	60
3.1.1 Estudio de caso en la investigación cualitativa:	62

3.2 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN.....	63
3.2.1 Análisis de datos:.....	64
3.3 TIPO DE INVESTIGACIÓN	65
3.3.1 ESTUDIO DE CASO	65
3.3.2 MUESTRA	65
IMPLEMENTACIÓN METODOLÓGICA.....	66
CONCLUSIONES.....	104
BIBLIOGRAFÍA	105
ANEXOS	105

GLOSARIO

Acciacaturas: Nota extraña rítmicamente débil, que a diferencia de la apoyatura sirve para afianzar la nota del acorde, con un movimiento de semitono o de tono.¹

Adornos: Notas extrañas al acorde que ornamentan las pertenecientes al acorde se dividen en apoyaturas, *acciacaturas*, bordaduras, escapes, anticipaciones.

Apoyaturas: Nota extraña rítmicamente fuerte, da la impresión de inclinarse sobre la nota en que finalmente resuelve, con un movimiento de semitono o de tono².

Arpeggio: Ver capítulo conceptos

Bebop: Revolucionario estilo de jazz que envuelve los inicios de los 40's. Encabezado por artistas tales como Dizzy Gillespie y Charlie Parker³.

Blue note: Las notas que dan connotación de blues. En la tonalidad mayor se trata de apoyaturas, a menudo irresueltas sobre la tercera menor, la quinta disminuida y la séptima menor.

¹ PISTON, Walter , ARMONIA (HARMONY), EDITORIAL FAVOR S.A., NEW YORK Y LONDRES 1991 (Pág. 118)

² PISTON, Walter , ARMONIA (HARMONY), EDITORIAL FAVOR S.A., NEW YORK Y LONDRES 1991 (Pág. 118)

³ LEVINE, Mark, THE JAZZ THEORY BOOK ,Sher Music, Petaluma, California, 1995. (Pág XIII)

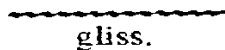
Bordaduras: La bordadura es una nota de valor rítmico débil que sirve para adornar una nota inmóvil. Se consigue mediante una segunda mayor o menor desde la nota que adorna y a la cual vuelve.⁴

Cromatismo: Movimiento por semitonos

Fill (Fill in): Parte solista que emerge sobre el acompañamiento en los espacios dejados por el diseño melódico.

Glisandos: Es una escala cromática ejecutada a gran velocidad⁵.

Su símbolo es:


gliss.

Half step: Medio Tono

Melismas: En música, melisma (del griego, μέλισμα, “canto”) es la técnica de cambiar la altura de una sílaba musical mientras es cantada, en la que una nota larga se sustituía por una sucesión de notas breves, o sea se cantan varias notas sobre una misma sílaba.

Merengue: Expresión musical proveniente de República dominicana⁶

Merengue cibaño: Primera expresión del merengue, la estructura grupal era pequeña: tres o cuatro instrumentos de cuerda, junto con la güira (un guayo de metal) y la tambora.

⁴ PISTON, Walter , ARMONIA (HARMONY), EDITORIAL FAVOR S.A., NEW YORK Y LONDRES 1991,

⁵ GERARD, Charley SONNY ROLLINS, Amsco Publications, New York, USA, 1988[Pág. 6]

⁶ Auterlitz, P. (1997). *Merengue dominican music and dominican identity*. Universidad de Philadelphia. Estados Unidos.

Merengue perico ripiao: El Perico Ripiao o merengue típico, al ser la primera forma de este género musical, manejó un repertorio de cantos, versos simples con frases poéticas en ocasiones con forma de décimas o de cuartetos; tiene un ritmo rápido y es mucho más popular en regiones rurales de la línea oriental, aledañas al Cibao, que en la capital de la República.

Merengue urbano:⁷ También llamado moderno o pacumpá surgió alrededor de los años noventa y se identifica por ser más rápido, 'agresivo' y por situarse en un acorde menor.

Obligado: Término por medio del cual un compositor destaca una parte dentro de su composición que debe ser tocada de forma indispensable.

Ostinato: Motivo ritmo melódico sencillo que se repite a lo largo de una canción.

Riff: Figuración ritmo melódica que se repite, frecuentemente ejecutada dentro de un *solo*⁸.

Solo: Se da dentro de una canción cuando el instrumentista o cantante, realiza una improvisación.

Standard: También conocido como *Estándar Tune*. Una canción ampliamente conocida, en base a la cual los jazzistas pueden improvisar. En **sentido general, significa una canción de estructura armónica- melódica consistente.**

⁷ <http://www.bassplayer.com/article/the-bass-in-latin-america--dominican-merengue-and-bachata/5181#> Última fecha de visita: octubre 15 de 2012.

⁸ LEVINE, Mark, THE JAZZ THEORY BOOK ,Sher Music, Petaluma, California, 1995.

Tempo: En la terminología musical, el tempo (palabra en italiano que significa movimiento temporal) es la velocidad o el ritmo que se le da a una obra, es decir la frecuencia en el tiempo de los golpes de expresión sonora o rítmica de la composición.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

La perspectiva de los estudios musicales es amplia, -tanto que da la sensación de inabarcable-. El cuestionamiento por la producción musical de algunos países de Latinoamérica⁹, ha tomado una posición protagónica en el panorama musical. Y cabe decir, según Enrique Yepes¹⁰ *“Como zona geográfica, el término “América Latina” se refiere hoy a todo el continente americano al sur del Río Grande, incluyendo México, América Central, el Caribe y Suramérica.”*

Para el presente trabajo estudiamos un ritmo netamente latino, que es protagonista dentro de un campo infinito de producción que representa lo multicultural, lo diverso, lo conflictivo, lo dual y lo ambiguo de nuestra esencia latina y que nos representa como ciudadanos herederos de una tradición rota entre colonización, guerras civiles, enfrentamientos internos y otras problemáticas.

Desde nuestra formación académica y cultural como músicos se hace necesario reflexionar, analizar e interpretar música vinculada con nuestra identidad, ritmos que estén ligados con esa incierta identidad de países que comparten raíces africanas.

Entre esta indagación por el lenguaje musical del merengue, hemos descubierto con sorpresa que la academia tiene fuertes falencias en torno a la teorización musical del

⁹ República Dominicana, Colombia, Venezuela.

¹⁰ <http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/concepto.htm>

merengue. El estudio de músicas populares y reflexiones en torno, es un dilema contemporáneo, que recientemente ha tomado fuerza, sobre todo dentro del ámbito social y cultural, dada la necesidad de algunos países como Colombia y Venezuela de construir identidad y rescatar parte de sus costumbres.

Musicalmente, la inclusión de estudios sobre el merengue en las academias sigue siendo muy pobre y superficial; esta falencia es preocupante dado que la música, más que ser un oficio, es parte esencial de las culturas, de los pueblos y de la identidad de nuestras tierras, siendo fundamental para nuestro aporte como músicos profesionales en el mundo.

Desde la perspectiva de un bajista, resulta evidente el gran vacío que existe en torno al tema. En nuestro recorrido como instrumentistas y arreglistas, muchos músicos nos hemos acercado a ritmos como el merengue. Laboralmente es fácil encontrar vínculos de orquestas con éste tipo de música; allí la experiencia práctica es muy enriquecedora: se entra en contacto con diversos géneros de folclor, ritmos de nuestras tierras, perdidos en regiones que no hemos investigado lo suficiente. Uno de los géneros más interesantes y ricos en historia, estructuras y técnicas, es el merengue.

“Como te decía desde que comencé a tocar con orquestas el merengue ha estado presente, es súper necesario saber tocarlo porque en todo el país se baila el merengue...”¹¹.

¹¹ Ver anexo entrevista a Elías Romero.

El merengue, género que surge en República Dominicana a principios del siglo XIX, era música de campesinos, interpretada al principio solo con instrumentos de cuerda y, posteriormente, adoptó el acordeón. Empezó siendo interpretado por tríos y cuartetos campesinos, pero con el tiempo experimentó diversos ritmos que definieron su identidad y ampliaron su cuerpo instrumental, así como su geografía. En la actualidad encontramos grandes grupos en diferentes zonas de Centroamérica, de Latinoamérica, tales como Héctor Acosta “El Torito”, el Jeffrey, La Banda Gorda, Omega, en República Dominicana, o Roberto Antonio en Venezuela; en Colombia Wilfrido Vargas, siendo el Merengue sustancia de identidad para estas regiones del mundo.

Ahora bien, un género con tanto impacto a nivel musical, cultural y social, debe ser reconocido como un género fundamental, esencial dentro del desarrollo de los estudios musicales, más aún dentro del estudio del bajo, instrumento clave en la interpretación del merengue.

Es una realidad que el bajo carece de un espacio de estudio y análisis de técnica dentro de las academias de música, por lo cual es necesario construir un espacio que permita el aprendizaje integral de las técnicas del género en este instrumento.

Así, la presente investigación pretende proponer un método que ayude a este propósito, un método de bajo eléctrico para merengue, a partir de la construcción de una serie de ejercicios en los que se trabajen los aspectos interpretativos propios del género. Esto representa una propuesta clave para el desarrollo de la comunidad musical académica y para la producción musical del merengue en la actualidad.

Así mismo, por este cuestionamiento fueron recorridos diferentes músicos actuales del género, como Isaías Leclerc, músico de República Dominicana, actualmente bajista y productor de Héctor Acosta “El Torito”, sin embargo, ha interpretado el bajo en producciones de grandes merengueros, tales como El Jeffrey, Olga Tañón, Sergio Vargas, Joseph Fonseca, La Banda Gorda, Alex Bueno, Milly Quesada, Elvis Crespo, Monchy y Alexandra, Gisselle, Antony Santos, Rubby Pérez, Fernando Villalona, El Prodigio, Eddy Herrera, Vico C, Bonny Cepeda, Rikarena, Kinito Méndez, entre otros.

El aporte musical de Leclerc resulta fundamental ya que su trabajo como intérprete del bajo y productor musical dentro del género, presenta una enorme discografía; así mismo, al producir su punto de vista musical, no solo lo hace desde el bajo eléctrico, sino también desde la totalidad de los instrumentos que influyen en el género, desde las percusiones, pasando por la voz y coros, los instrumentos de viento y por supuesto la parte armónica.

Dado este contexto, resulta claro por qué se escoge a Isaías Leclerc como referente principal dentro de este método. Es por ello que en el presente trabajo monográfico se hablará de la importancia del estudio del bajo en el merengue dominicano y la realización de un método musical que pretenda exclusivamente el estudio de este género, intentando dar un paso importante para la comunidad musical de nuestro país y a nivel internacional.

El estudio del bajo en el merengue dominicano requiere un análisis más profundo en sus raíces, para fortalecer su estructura, su calidad y así poder ser enseñado en generaciones posteriores de instrumentistas.

Para que los países que interpretan el merengue sigan mejorando su nivel de educación y producción musical, se hace necesario recurrir al estudio del origen, de las manifestaciones musicales y estudiarlas más a profundidad, para desarrollar y redescubrir un lenguaje musical propio y autóctono, que a su vez, reiteramos, permita su enseñanza.

Siendo parte de un programa académico que busca formar docentes e instrumentistas, se considera fundamental abrir un espacio de investigación, análisis y producción del merengue dominicano, dado que se trata de una manifestación musical propia y parte de la sustancia que construye nuestra identidad y nuestro posterior desarrollo musical.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA¹²

A partir de un análisis de la experiencia de ser un bajista en diferentes orquestas de Bogotá, fue evidente la carencia de técnica y lenguaje propios del merengue dominicano en los intérpretes de este género musical. Dice Kike García, percusionista de Roberto Antonio: *...”siempre existe lo que uno escriba en hojas sueltas de patrones y eso, pero formalmente no existe ninguno...”*. Dice Memo Barrero: *” Bueno, como arreglista para orquestas a uno le piden de todo, y aquí es muy común tocar merengue, porque en Colombia siempre en cualquier fiesta lo piden”*.

¹² Anexo entrevistas a músicos del merengue e Isaías Leclerc.

El merengue hace parte del repertorio más utilizado en las orquestas, falta mayor apropiación del estilo y así mismo, mayores recursos técnicos para abordar las partituras que se presentan, ya que en su mayoría no son lo suficientemente claras, puesto que carecen de fraseos, articulaciones y otros elementos ritmo-melódicos, que el transcriptor o arreglista puede haber omitido.

Debido a esta situación, se da por entendido que estos elementos faltantes ya deben estar apropiados desde la formación como bajista de músicas populares. Siendo el bajo un instrumento que determina el pulso y siendo, quizá, una de las bases principales de este género en particular, es notoria la ausencia de un estudio especializado.

Si bien existen métodos para bajo eléctrico de otras músicas, como el jazz, la balada, el pop o la salsa (incluso existen monografías que proponen técnicas para el vallenato, porro y cumbia), pero en torno al desarrollo del merengue, en general, es escaso, como fue visto en las búsquedas de material relacionado, en las diferentes bibliotecas (ir a anexos).

Pese a que los métodos de estos ritmos y géneros son muy valiosos, no suplen el vacío que existe respecto al merengue en el ámbito académico. Dejan por fuera diversos elementos musicales desde el punto de vista rítmico, melódico y armónico; también se descuida el discurso instrumental y la mayoría de estudiantes no saben identificar la forma de tocar un perico ripiao, un pambiche o un merengue urbano, entre otras técnicas pertenecientes al lenguaje auténtico de este género musical.

La poca información disponible del tema, son reseñas sobre el merengue, compilaciones, composiciones, pero es muy poco, básicamente nulo, el material en torno al estudio del bajo en el merengue dominicano. Así pues, dada la escasez de métodos de enseñanza o análisis del papel del bajo en el merengue dominicano y los elementos musicales que intervienen en ello, es necesario realizar un análisis desde una perspectiva académica de los bajistas que interpretan merengue dominicano; qué personajes marcaron época y cómo el papel de Isaías Leclerc resulta fundamental en el escenario actual musical y cómo a través de un análisis de su música, resulta posible establecer ese nuevo espacio que necesita la academia musical. Es necesario referenciar y destacar los elementos del lenguaje del merengue.

Isaías Leclerc, como multi-instrumentista (flauta, piano y bajo), es un gran referente musical dada su trayectoria con grupos como Rikarena, Kinito Méndez, Bonny Cepeda, y actualmente Héctor Acosta "El Torito", entre otros, que le han permitido desarrollar un lenguaje y único y pertinente con el desarrollo de bajo por su calidad y pulcritud. Leclerc se caracteriza por la calidad de interpretación del bajo eléctrico y también por su forma de producir, arreglar y dirigir agrupaciones y álbumes de grandes artistas del merengue, donde el dominicano aporta elementos claves para una correcta y productiva interpretación de merengue.

JUSTIFICACIÓN

Una vez es posible apreciar el evidente vacío en torno a los estudios musicales latinoamericanos y caribeños, una propuesta que ayude a establecer un espacio para esta clase de estudios, resulta fundamental. Si bien, en la actualidad hay diferentes instituciones que pretenden abarcar esta clase de géneros, como el vallenato, la salsa, la música llanera, entre otros; en Colombia, el espacio dirigido a estos es básicamente nulo.

Refiriéndonos al programa de nuestra propia institución, la Universidad Pedagógica Nacional, la música latinoamericana y caribeña es enseñada de forma muy superficial, en programas sobre Historia de la música, que además, por fuerza de tradición, están dictados desde una perspectiva europea. Este hecho es sumamente contradictorio, ya que la formación actual del arte implica construir un lenguaje propio y desarrollar identidad a través de las diferentes producciones artísticas, pero esta noción no tiene mucho eco en la realidad.

La función de un músico en la actualidad va mucho más allá de pertenecer a la industria del entretenimiento o la cultura: la música es uno de los espacios que cumplen con el papel de testimonio de la humanidad. Por lo mismo, es fundamental que en nuestras aulas sean enseñadas las técnicas y las historias de la música,

desde nuestras propias raíces. Al menos es esencial que como estudiantes conozcamos los géneros que han construido las identidades de los pueblos, así como la música que ha sonado en nuestras tradiciones como colombianos o como habitantes de cualquier país del mundo. Para construir cualquier cosa, es necesario comprender y conocer los orígenes, con la música pasa igual. Por ello la propuesta de un método de merengue dominicano representa un avance, una brecha abierta dentro de estas falencias académicas.

Es necesario modificar poco a poco los programas de nuestras academias, con materiales y métodos contruidos por nuestras propias tradiciones, como es el caso del merengue dominicano. Si bien Isaías Leclerc no es un músico colombiano, resulta conocer y pertenecer a tradiciones musicales del merengue que han permeado nuestro folclor musical y cultural.

La propuesta del presente trabajo resulta pertinente y muy útil, en tanto es fundamental para los bajistas interesados en el merengue dominicano y otros ritmos similares, ya que se trata de un material claro y completo en cuanto a fraseos, articulaciones, técnica y lenguaje musical, además de estar enfocado a bajistas con un nivel básico de técnica y lectura.

Así mismo, provee las herramientas suficientes para abordar este género musical a la hora de tocar con grupos musicales que lo interpreten, para ejecutar las obras de una manera más pulcra, con la apropiación de los elementos musicales característicos. La idea de elaborar un método no solo apela a una ampliación del

espacio latino-caribeño dentro de los Estudios Musicales, sino que afecta directamente a los elementos musicales más básicos: los conocimientos cualitativos y estructurales propios del género se podrán conocer y estudiar mejor, permitiendo un posterior desarrollo y excelencia en la técnica del instrumento en el género.

Se trata de un material que está enfocado únicamente hacia el bajo eléctrico en el merengue dominicano y, si bien ya hay libros y documentos que plantean técnicas para este instrumento, este proyecto permite implementar estos ejercicios y otros propuestos, de una manera más profunda y especializada en la interpretación.

El merengue llegó a diferentes regiones de Centroamérica y Latinoamérica, incluyendo a Colombia, sin embargo, los diferentes grupos importantes a lo largo del siglo XIX, XX y XXI, han abarcado la raíz del merengue, el merengue dominicano, donde radica la esencia de este ritmo y sus bases musicales más importantes. Por lo cual resulta acertado referir la investigación y elaboración del método a este género en particular.

Es necesario insistir en que este instrumento, además de ser base de las diferentes manifestaciones musicales y establecer un papel fundamental por ofrecer la función de 'pedal', es un instrumento que se caracteriza por su versatilidad, ya que puede utilizarse casi que en cualquier ritmo o género.

Principalmente, el bajo desempeña funciones armónicas y determina el pulso de las canciones, en otros casos desempeña un papel más protagónico, haciendo solos o acompañamientos más notorios. Resulta inevitable que cada instrumento pretenda emitir una voz con un color, con una intencionalidad interpretativa; esta

intencionalidad está permeada por los diferentes elementos de cada ritmo, de cada obra, de cada compositor y sinfín de factores involucrados dentro de la producción musical.

La intención de dichos sonidos requiere el conocimiento y estudio juicioso de diversos elementos, de acuerdo a los factores previamente nombrados. En el caso del merengue dominicano, la intencionalidad también es fundamental. De modo que la enseñanza del bajo debería tener una amplia trayectoria y una amplia gama de estudios que abarcaran todas, o al menos la mayoría, de géneros con los que se interpreta.

Así, a la postre, el presente trabajo monográfico pretende proponer un espacio de análisis del merengue dominicano en el bajo, en donde a partir de la interpretación de un maestro en el tema del merengue se pueda resaltar cómo este género permea la identidad latina y caribeña a través del estudio de su interpretación, y de la misma manera, establecer una nueva senda dentro de los estudios musicales, en un método con ejercicios que desarrollen con excelencia sus diferentes elementos musicales.

El presente análisis es un estudio de caso de interpretación del bajo eléctrico de Isaías Leclerc, el cual nos permite observar de manera detallada y específica cada una de las frases, articulaciones y técnicas que utiliza el maestro en el merengue dominicano, para ser utilizado en el proceso de enseñanza de los futuros bajistas.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

A partir de la obra del maestro Isaías Leclerc, ¿Qué herramientas conceptuales y técnicas de interpretación y pertenecientes a un lenguaje musical propio del merengue dominicano, son indispensables para la interpretación del bajo en este género musical?

OBJETIVO GENERAL

Aportar herramientas conceptuales y técnicas para de mejorar la interpretación del merengue dominicano en el bajo eléctrico, así como de fortalecer el estudio de ritmos musicales populares.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Conocer y analizar la historia del merengue dominicano, sus principales intérpretes y su evolución como manifestación cultural en éste país.
- Analizar el aporte de Isaías Leclerc como bajista, a la historia del merengue dominicano.

- Analizar y caracterizar el bajo en el merengue dominicano desde el discurso musical de Isaías Leclerc, por medio de las transcripciones realizadas.

- Seleccionar y caracterizar dos canciones de diferentes ritmos de merengue dominicano, interpretadas por el bajista Isaías Leclerc, teniendo en cuenta el aporte técnico y el lenguaje musical.

- Proponer un total de 24 ejercicios, que aporten herramientas técnicas y de lenguaje musical para que un bajista interprete el merengue dominicano.

- Entrevistar bajistas de Bogotá que interpretan el ritmo del merengue y analizar el sector de este instrumento a través de los resultados.

CAPÍTULO 2

MARCO TEÓRICO

Dentro de este capítulo el lector encontrará el estado del arte y los conceptos de la metodología a seguir, así mismo la historia del merengue, del bajo eléctrico, y la biografía de Isaías Leclerc. Finalmente nos acercaremos a la forma de escritura en el bajo eléctrico y las posibilidades técnicas que este nos permite.

ESTADO DEL ARTE

En diferentes bibliotecas y universidades de la ciudad de Bogotá se procedió a buscar información en libros, revistas, métodos, monografías, trabajos de grado, algunos dvd y otros formatos audiovisuales y digitales. Estos abordan contenidos acerca de la historia y evolución del merengue dominicano, sobre su instrumentación habitual y su trascendencia e influencia en la cultura de la música de la República Dominicana. Así mismo, se recopilaron otros textos, sobre el bajo eléctrico, *Play A-long*, video-conciertos y talleres magistrales registrados en calidad dvd.

En la Universidad Pedagógica Nacional, se encontraron algunos trabajos de grado que aportan elementos de investigación en cuanto a lenguaje del merengue y la interpretación del bajo eléctrico en las músicas latinas. Se trataba de trabajos como el realizado por Rojas & Galindo (2011), C & Vergara, S. (1992). Castillo, J. (2012). Barrero, D. (2007). Silva, J & Valencia, A. (2010).

De la previa investigación resulta evidente que los análisis del bajo y el merengue no convergen; el estudio del bajo ha sido analizado desde otras perspectivas y ritmos,

mientras que el merengue ha sido analizado desde otros instrumentos. Y, en esencia, no ha habido una propuesta específica en torno a la interpretación del merengue dominicano, como tal, lo cual demuestra que, al menos en la documentación de la Universidad Pedagógica Nacional, no ha habido una propuesta formal de enseñanza y ejercicios para bajo en el merengue dominicano. Si bien las tesis de merengue y guitarra abordan elementos fundamentales en el merengue, no se refieren al merengue dominicano, que es el origen del merengue, en general.

En la Universidad del Bosque, reconocida por la calidad de enseñanza de su facultad de Música, la información también es bastante escasa: métodos tradicionales y clásicos del bajo, entre otros documentos similares. Resalta un método llamado *The Latin Bass Book*, Sher Music (1997). El cual tiene ejercicios interesantes, pero aborda el merengue de forma muy superficial y se enfoca más en lo que conocemos *latin*, que en otros géneros de folclor más específicos.

El panorama en la Pontificia Universidad Javeriana es similar, además de métodos clásicos y análisis en torno a la interpretación del bajo en el jazz y otros ritmos similares, solo se destacan dos títulos: *Método de percusión afro-Latina* y *Merengue: Dominican music and Dominican identity*, cuyas investigaciones aportan luz y perspectivas interesantes en torno al merengue

En la Biblioteca Luis Ángel Arango existen diversos textos en torno al Merengue, pero desde perspectivas históricas, culturales y hasta políticas; también existen registros musicales, partituras y archivos de audio. De obras acerca de la

interpretación solo hay algunos métodos que aplican métodos de enseñanza clásicos del bajo.

En internet la información es, básicamente infinita: diversos métodos clásicos, jazz, así como información fragmentada sobre el merengue, sobre orquestas, *links* inacabables con archivos de audio, artículos superficiales, entre otros materiales ligeros. Sin embargo, con un poco de cautela y paciencia, fueron siendo encontrados diversos textos interesantes respecto al bajo y el merengue dominicano; por ejemplo existe un texto llamado *Merengue: Dominican Music and Dominican Identity*, de Paul Austerlitz, perteneciente a *The Temple University Press*, publicado en 1997. Dicho texto resulta ser un retrato muy bien construido de la historia del merengue dominicano y se refiere a las reflexiones con las que inicia el presente trabajo, al Merengue como sustancia de identidad del pueblo dominicano.

En suma, los materiales encontrados responden a la necesidad de un estudiante de bajo que pretende aprender diversos ritmos y técnicas; existen métodos variados, pero resulta inevitable reiterar que el instrumento sobre el que es propuesto este trabajo y el merengue dominicano, son dos elementos que difícilmente han estado juntos en la documentación revisada. Pese a esta ausencia de datos e investigaciones, del barrido de información también queda en evidencia que la industria musical, desde estudios independientes y personajes anónimos, ha tenido una intención auténtica por estudiar mejor el merengue dominicano y otros ritmos populares, mas el tema ha sido abordado desde miradas diferentes a las que propone la presente monografía: guitarra en el merengue, la historia del merengue dominicano, las coreografías del merengue dominicano, entre otros aspectos, pero

por parte de la visión del instrumento bajo, la información y la existencia de análisis del tema, es mínima.

Los textos mencionados aluden al papel del bajo brevemente, a modo de reseña o contextualización, siempre como un dato paisajístico, complementario, pero el tema no es abordado de una manera directa. Así que, académicamente, sigue existiendo una falencia y una escasez de información considerable.

Por su parte, existen artículos, entrevistas y presentaciones de baile de piezas de merengue dominicano por parte de fundaciones artísticas y culturales que pretenden también abrir una brecha de investigación sobre el merengue dominicano, pero desde la perspectiva de la danza. De esta clase de eventos, se destaca el *Congreso de identidad y cultura en el caribe*, realizado en el 2005, en el Instituto de estudios caribeños (INEC) de República Dominicana.

Este congreso buscó debatir y recoger la historia de República Dominicana a través de sus expresiones artísticas, como el mencionado género; dichos debates e investigaciones han sido recogidos y perpetuados gracias al INEC y en la actualidad es una de las instituciones más importantes en estudios caribeños que pretenden analizar y retomar la identidad dominicana, desde sus representaciones y folclor. Así mismo, diversas ramas de las ciencias sociales y de los estudios culturales, han estudiado el merengue dominicano, pero enfocándose en la perspectiva cultural y analizando lo musical desde una visión cultural y no muy instrumentista.

Dados los resultados de la investigación por el estado actual de nuestro ámbito de investigación, queda demostrado que es necesario aportar nuevos materiales al

tema: investigaciones en torno a la identidad dominicana y latina, pero desde la visión de los músicos, como profesionales y productores culturales. Así mismo, deben aportarse materiales prácticos de estudios para conocer e interpretar correctamente el género. La ausencia bibliográfica nos invita a proponer, a llenar el vacío con ejercicios y bosquejos que permitirán un desarrollo musical y académico, dándole fortaleza a nuestra formación profesional como músicos.

CONCEPTOS

El modelo a seguir en el análisis de la interpretación de los temas de Isaías Leclerc, es el propuesto por David N. Baker en su libro *The jazz style of Jhon Coltrane (A Musical and Historical Perspective By David N. Baker)*¹³, donde el autor realiza un análisis profundo de las improvisaciones de este compositor.

- **Escala blues:**

La escala de *blues* es la escala musical característica en canciones y progresiones de *blues*, *rock and roll*, *fusión* y *jazz*. Su estructura es la siguiente:

1. Menor:

1, b3, 4, #4, 5, b7, 8¹⁴

¹³ BAKER, David N. *THE JAZZ STYLE OF JHON COLTRANE: A Musical and Historical Perspective by David N. Baker*. Miami, Florida, 1980, p: 2.

¹⁴ BAKER, David N. *The Jazz Style of John Coltrane; A Musical and Historical Perspective*, CPP/BELWIN, INC. Miami, Florida, 1980.



Mayor y dominante:

1, b3, 3, 4, #4, 5, b7, 8



- **Escala mixolidia:**

Es una escala mayor, con el matiz de tener una séptima menor en vez de una mayor. Es la más conocida de las escalas gregorianas después de la mayor (jónica) y la menor (eólica). Se caracteriza por tener un semitono entre la tercera y la cuarta, y entre la sexta y la séptima. Es una escala mayor, dado que la tercera desde la tónica es una tercera mayor.

Su estructura es la siguiente:

1,2,3,4,5,6,7b



- **Escalas pentatónicas:**

Es la escala que está formada por cinco notas musicales. Se dividen en mayores y menores así:

Mayor: 1, 2, 3, 5, 6, 8



Menor: 1, 3b, 4, 5, b7, 8



- **Escala cromática**

La escala cromática está formada por todos los sonidos de la interválica occidental: todos los sonidos de esta escala cromática están separados por medio tono. Cuando la escala asciende, se utilizan sostenidos; cuando la escala desciende, se emplean bemoles.



- **Fusión**

La fusión contiene en sí misma elementos de diversos géneros musicales, en este caso, la fusión se refiere a la mezcla de elementos de géneros dominicanos campesinos con otros desarrollos del folclor. Tiene como base escalas modales, además una estructura rítmica y armónica breve¹⁵. En suma, la armonía comenzó a ser importante cuando el merengue se fusionó con géneros como la balada y el pop.

¹⁵ DE ROSE, Nino. La Voz y La Música Popular: Método De Canto Moderno Ricordi Americana. Buenos Aires: 1995, P: 70.

Artistas como Jhony Ventura, Sergio Vargas, Milly Quesada o Eddy Herrera, comenzaron a tomar canciones populares tanto del pop, como de la balada o inclusive música perteneciente a tradiciones populares colombianas como el vallenato y mexicanas como la ranchera; las adaptaron al merengue, recibiendo así la armonía e inclusive patrones rítmicos y de sonoridades que se fusionaron con las ya existentes del merengue.

RITMO

El ritmo es uno de los aspectos más relevantes en el merengue dominicano, ya que hace parte de su lenguaje propio y correcta interpretación, por lo tanto, deben tenerse en cuenta los siguientes aspectos al interpretar una partitura:

- **Desplazamiento de acentos:** Se lleva el acento en el segundo y cuarto tiempos del compás.
- **Divisiones asimétricas corcheas:** Hay que considerar que las parejas de corcheas, cuando se trata de tempo lento, deben ser interpretadas como si se tratara de tresillos, teniendo en cuenta que la primera corchea es ligada a la segunda, así:



Además, es necesaria una división irregular de la corchea: ambas notas deben ser tocadas de manera suave y ligada, *legato*, poniendo el acento en los tiempos débiles.

Desde el pensamiento de la tradición de la música occidental, podría pensarse en la sílaba *du bá*, teniendo en cuenta que la acentuación se llevará en el *bá*:

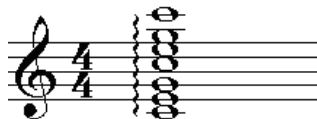


Para un estudio más productivo en el sentido rítmico, es importante trabajar acompañados de un metrónomo¹⁶.

ARPEGGIO

El nombre deriva del término italiano *arpeggio*, el cual, a su vez, proviene de *arpa*. El arpeggio es una manera de interpretar los tonos de un acorde: en vez de tocarlos de manera simultánea, se hacen oír en sucesión rápida, generalmente del tono más grave al más agudo.

Este es el signo que lo representa:



ARMONÍA

¹⁶ REEVES, Scott D. *Creative Jazz Improvisation*, segunda edición. Prentice Hall: New Jersey, 1995 p: xiii.

En cualquier género musical, la armonía es la base sólida sobre la cual se realiza un arreglo determinado; por cada acorde en la progresión, hay al menos una escala.

En los inicios del merengue dominicano –así como en las músicas folclóricas de cualquier país-, se utilizan tradicionalmente los acordes básicos de tónica, dominante y subdominante; sin embargo, dada la fusión, se incorporaron cada vez más acordes, creando progresiones muy completas y complejas.

Existen unas progresiones de acordes (*chord progression*), que son las más comunes, a continuación se presentan las progresiones de acordes más comunes:

1. Progresión II-V-I:

Esta progresión es la más común y se basa en la dominante de la dominante o *V del V*, de acuerdo a la tradición de la música occidental. Así mismo, es resultado de un pensamiento propio del discurso del merengue dominicano, el círculo de quintas¹⁷, elemento que el merengue adquiere como consecuencia de la fusión con la balada y el pop.

Este es un ejemplo de dicha progresión, y es tomado del libro *Jazz theory book* de Mark Levine, del tema *I've got rhythm* de Gershwin:

The image shows a musical score for a II-V-I chord progression in D major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The progression is divided into four measures, each with a chord symbol above it: D7, G7, C7, and F7. Below the staves, the words "V of V of V of V" are written, indicating the functional relationship between the chords. The notes are written as whole notes in the bass clef and half notes in the treble clef.

¹⁷ LEVINE, Mark. *THE JAZZ THEORY BOOK*, Sher Music. Petaluma: California, 1995.

2. Progresión I-VI-ii-V

En esta progresión, a diferencia de la anterior, se presenta el acorde de sexto grado IV, que proviene de la escala eólica. A continuación, se presenta un ejemplo de esta progresión:

Musical notation for the I-VI-ii-V progression in the Aeolian mode. The notation is in 4/4 time and consists of two staves. The top staff shows chords: CΔ, A-7, D-7, and G7. The bottom staff shows the corresponding scale degrees: I, VI, II, and V.

Modo Eólico

Musical notation for the Aeolian mode scale. The notation is in 4/4 time and consists of a single staff. The scale is shown as a sequence of notes: A, B, C, D, E, F, G, A. The notes are grouped into boxes, and the final note is labeled with '5th', '7th', and '3rd'.

3. Progresión III-VI-II-V

Es una variación de la anterior progresión con la inclusión del III grado, el cual proviene del modo frigio. Este es un ejemplo de esta progresión:

Musical notation for the III-VI-II-V progression in the Phrygian mode. The notation is in 4/4 time and consists of two staves. The top staff shows chords: D-7, G7, E-7, A7, D-7, and G7. The bottom staff shows the corresponding scale degrees: II, V, III, VI, II, and V.

Modo frigio



4. Progresión I-II-III-IV

Tocando los primeros cuatro acordes que proceden de la escala diatónica, el acorde IV, aparece como resultado del modo lidio. Este es un ejemplo de esta progresión:



Modo lidio



Secuencias:

En el marco de la música académica se puede hablar de secuencias melódicas o secuencias rítmicas. Las secuencias melódicas son repeticiones de una frase en diferentes tonos, en más o menos el mismo ritmo. Por su parte, las secuencias rítmicas, son la repetición de las figuraciones rítmicas, sin necesidad de que las notas sean las mismas.

En el jazz, aunque van en el mismo sentido, son una de las formas de rearmonización, pues en el momento de la improvisación, el ejecutante puede salirse de los acordes y utilizar notas que no se tocarían normalmente dentro de la

progresión especificada. Además se mantiene la expectativa por medio de la utilización de tensiones y resolución de estas¹⁸. Este es un ejemplo de la utilización de secuencias, dentro de una improvisación instrumental

En el merengue dominicano es muy común encontrar este tipo de secuencias en los mambos, en especial en los mambos de los saxofones, ya que se basan en un motivo ritmo-melódico de uno o dos compases y se repite en varias ocasiones.



¹⁸ LEVINE, Mark. *THE JAZZ THEORY BOOK*, Sher Music. Petaluma: California, 1995, p: 114, 115.

2.1 HISTORIA DEL MERENGUE

“En otros géneros, tienes que obedecer las leyes.

Pero el merengue es divertido, porque haces lo que quieres.

No tienes que seguir las reglas”

Pedro Valdez

Alrededor de 1840, de la región rural del Valle del Cibao, cerca de la ciudad de Santiago, surge la expresión prístina del merengue, conocida como merengue cibaeño¹⁹. Inicialmente, el merengue típico tenía mala fama: pese a estar referido a clases bajas, a burdeles y a tendencias de poca elegancia, perduró a través de los giros históricos, abordando letras soeces, subidas de tono, pero también problemáticas políticas de su pueblo, operando como testimonio cultural. La estructura grupal era pequeña: tres o cuatro instrumentos de cuerda, junto con la güira (un guayo de metal) y la tambora.

En ocasiones a la agrupación se le agregaba un instrumento llamado marímbulo o marimbol, cuya función era similar a la del bajo actual, parecido a la mbira africana y construido con base a una caja de madera con cinco u ocho llaves de metal. Dicho instrumento fue retirado al llegar el fin del siglo XIX; su lugar fue ocupado por el acordeón de dos.

¹⁹ Auterlitz, P. (1997). *Merengue dominican music and dominican identity*. Universidad de Philadelphia. Estados Unidos.

La connotación cultural del Merengue cambió de repente, cuando en el gobierno del dictador Rafael Trujillo (1930-1961), cuya familia pertenecía a las clases bajas, se identificó con el género musical y declaró el *perico ripiao* como símbolo nacional de la República Dominicana. Por órdenes del mismo mandatario, fueron compuestas diversas obras de Merengue en su honor. Sonaron en la radio y acompañaron diversos eventos oficiales y festejos de las clases altas. Dado el auge del género, diversos músicos empezaron a interpretar dichas piezas en sus orquestas para tener el respeto del dictador; reemplazaron el acordeón de dos carreras por instrumentos de viento, estableciendo una diferencia entre un estilo orquestal citadino (o urbano) y el inicial *perico ripiao* campesino; los dos géneros siguen presentes en la actualidad. Las variaciones en la interpretación y el formato de agrupación continuaron hasta finales del siglo XX.

El Perico Ripiao o merengue típico, al ser la primera forma de este género musical, manejó un repertorio de cantos, versos simples con frases poéticas en ocasiones con forma de décimas o de cuartetos; tiene un ritmo rápido y es mucho más popular en regiones rurales de la línea oriental, aledañas al Cibao, que en la capital de la República.

Posteriormente, alrededor de 1970, la marímbula fue reemplazada por el bajo eléctrico y fue añadido un saxofón que armonizara con el acordeón. Ya en los años 90, fue agregado el *drum* o bombo, tocado por el güirero con pedal. Así se estableció el formato 'oficial' del género, que consiste en cinco instrumentos: acordeón, saxofón,

tambora, güira/drum y bajo eléctrico²⁰. El merengue se interpreta en un tiempo moderado, compás partido y ritmo binario, alternando estrofas y estribillos²¹.

En la actualidad, el merengue típico abarca diversos ritmos, de los cuales los dos más conocidos son el merengue derecho y el pambiche o merengue apambichao, el cual tiene un tiempo lento y tiene doble manopleo del tamborero.

Marlon Bishop, escritor de arte, productor asociado *Worldwide Afropop* y un Productor Cultural para *WNYC* (la radio pública de *New York*), en su artículo de la revista de internet *BASSPlayer*, *El Bajo en Latinoamérica: merengue dominicano y bachata*²², señala el carácter ‘alocado’ de los géneros dominicanos populares – merengue y bachata-, dada su tendencia a romper con los marcos tradicionales. *Bishop* señala que los bajistas dominicanos tienen la posibilidad de dar diversos colores, “*riffs melódicos de alta velocidad, interludios de slap al azar y efectos percutivos avanzados, todo sucede en la música que se vende como pop comercial*”²³.

El género permite que la identidad del intérprete juegue un papel. Su impacto en la sociedad dominicana resultó evidente después de desplazar la salsa puertorriqueña como ritmo dominante en la música ‘pop latina’ en los años ochenta y noventa, ubicándose como el género más popular y con una amplia aceptación. Gran parte del

²⁰ El modelo tiende a variar de acuerdo a los intereses sonoros y culturales de cada agrupación; pueden agregarse congas, teclados, entre otros elementos.

²¹ La estructura del merengue estaba compuesta por el ‘paseo’, aspecto que con el tiempo desapareció.

²² <http://www.bassplayer.com/article/the-bass-in-latin-america--dominican-merengue-and-bachata/5181#> Última fecha de visita: octubre 15 de 2012.

²³ <http://www.bassplayer.com/article/the-bass-in-latin-america--dominican-merengue-and-bachata/5181#> Última fecha de visita: octubre 15 de 2012.

éxito del merengue como género, reside en su flexibilidad interpretativa, que permite jugar con los sonidos y establecer nuevos elementos del lenguaje, enriqueciéndolo estructuralmente y ofreciendo propuestas libres y divertidas para la música.

De la estructura del merengue, *Bishop* sostiene:

Una canción de merengue típico tiene dos partes. En la primera sección “Todo derecho” (derecho), el bajo interpreta un caminante de notas en tiempo de negra, usualmente delineando progresiones simples de tónica y dominante. El bajo utiliza notas extremadamente cortas, notas percusivas alternando con tonos largos ocasionales usados en el paso al siguiente acorde, como se muestra en el ej. 1 (Esas notas cortas se cree vienen del sonido de la marímbula, un piano bajo utilizado en el merengue tradicional) Ver pág. 33.

En la segunda parte, llamada mambo, la percusión se calienta, las voces entran en una pregunta-respuesta, y el bajo interpreta un ritmo más sincopado. En la sección del mambo los bajistas tienen permitido salirse del guión y arrojar algunas frases del funk.

La anterior es la forma antigua de interpretar el bajo. El merengue moderno, llamado en diversas ocasiones *pacumpá*, surgió alrededor de los años noventa y se identifica

por ser más rápido, 'agresivo' y por situarse en un acorde menor. En este caso, el Groove del bajo está constituido por dos notas únicamente, en el dos y el cuatro del tiempo; dentro de esta estructura, el bajista es quién debe colocar el peso del pulgar en cada tiempo, como simulando el sonido del bombo, "interpretado con un golpe mudo con los dedos o el pulgar en la cuerda más grave"²⁴, como muestra la siguiente figura:



Respecto a estas estructuras, *Bishop* agrega:

Dentro de esta estructura simple, sin embargo, existe una amplia gama de cosas que el bajo hace para mantener las cosas interesantes. "El bajo a menudo hace un solo de uno o dos compases al final de cada sección o verso", dice Valdez. Pequeños riffs de slap son bastante comunes, como también el tapping: cada pocos compases, el bajista debe tappear y deslizar el dedo índice derecho desde lo agudo hacia el cuello del bajo, como efecto percusivo. Otra técnica en merengue es llamada el redoble.

Ej. 3.

²⁴ <http://www.bassplayer.com/article/the-bass-in-latin-america--dominican-merengue-and-bachata/5181#> Última fecha de visita: octubre 15 de 2012.

The image shows a musical score for a bass line in 4/4 time. The top staff contains rhythmic notation with 'x' marks for muted notes. Annotations include 'L.H. tap' pointing to the first two measures and 'Middle-finger pop' pointing to the third measure. The bottom staff shows a fretboard diagram with notes (0) and a 'Thumb slap' annotation pointing to the first measure.

Es un juego de ocho semicorcheas, las cuales apoyan los rellenos de la tambora y se toca haciendo nota muerta con la mano izquierda, un golpe con el pulgar y dos golpes con pop con el dedo índice y medio de la mano derecha. Definitivamente no es un truco para principiantes.

The image shows a musical score for a bass line in 4/4 time, marked with a tempo of 120. The key signature is Am. The score includes a key signature of Am and various techniques like 'RH S', 'Redoble', and 'RH S'. The notation includes rhythmic patterns and fretboard diagrams with notes (5) and (0). The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

Todos estos elementos se encuentran en el **Ej. 4**. Transcrito de una línea improvisada por Pedro Valdez (aunque los he presentado de una forma más concentrada de lo que encontrarías en una canción actual).

En estos días los intérpretes de merengue rara vez utilizan un bajo con menos de cinco cuerdas. “El merengue se ha vuelto ruidoso. Necesitas una gran cantidad de energía para cortar” dice Valdez, quién aumenta sus

medios para darle la potencia extra necesaria para tocar tales notas percusivas. Después de todo, sin un bombo en el grupo, el bajo se transforma en el motor rítmico de la música. “Cuando el grupo tiene problemas de tiempo, el bajista normalmente es el problema” dice Valdez, agregando una sonrisa, “Esto hace que te sientas importante”.

Resulta evidente que el papel del bajista en el merengue dominicano, resulta fundamental y además puede ser un aporte maravilloso para la estructura, la interpretación y para los elementos creativos de cada obra. De modo que la apertura de un espacio de estudio del bajo dentro del merengue dominicano, implica consecuencias muy productivas tanto para el desarrollo del género, como del bajista, al retroalimentarse ambos espacios –instrumento y género- dentro de la interpretación.

2.4 HISTORIA DEL BAJO ELÉCTRICO

El bajo eléctrico es, inicialmente, una derivación del contrabajo acústico. Rondaban los años treinta cuando surgió el primer bosquejo de bajo eléctrico, tal como es conocido en la actualidad: con cuerpo macizo, diseñado para ser sostenido y ejecutado horizontalmente. El creador fue el guitarrista *Paul Tutmarc*, de Seattle (Washington), que en 1935, en el catálogo de ventas de la compañía de Tutmarc,

Audiovox, ofrecía su *violín-bajo electrónico*, un instrumento de cuerpo sólido con un mástil de 30 pulgadas y media, que disponía de trastes²⁵.

Lo que resultaba innovador de dicho instrumento, fue la modificación de su forma, haciéndolo similar a una guitarra, haciéndolo más ligero y fácil de transportar. Dichas modificaciones, también permitieron que los problemas de afinación provenientes del contrabajo, desaparecieran por el uso de trastes en el diapasón, que permitían una afinación más acertada. Sin embargo, y a pesar de lo novedoso y práctico que pretendía ser este instrumento, su éxito comercial no fue el esperado, tuvieron que pasar veinte años para que esta idea volviera a aparecer a través de Leo Fender y su *Precision Bass*.



Fig.19. Fender Precision Bass de 1956, similar al primer bajo de 1951.

²⁵ Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Bajo_el%C3%A9ctrico Revisada por última vez el 14 de Octubre de 2012.

El *Precision Bass* original, se caracterizaba por tener un cuerpo sólido de tipo angulado, del mismo corte que una guitarra Telecaster de la casa Fender; sus bordes eran redondeados y presentaba un micrófono de bobinado simple, el cual fue cambiado por una pastilla doble de cuatro polos en 1957. Su afinación era igual a la de un contrabajo, tenía cuatro cuerdas (G D A E, aunque ya son muy populares los bajos de 5 y 6 cuerdas que cuentan con un B como quinta cuerda y un C como la sexta).

El *Precision bass* se comenzó a incluir dentro de los formatos de *rock'n'roll*, *blues* y *jazz* de la época, desplazando al contrabajo. En la salsa, alrededor de 1970, el bajo eléctrico fue ganando posición gracias a los bajistas del sello Fania. Bobby Valentín y Salvador Cuevas, revolucionaron el sonido del bajo, producido exclusivamente por los *BB Ampeg*: Salvador Cuevas, por ejemplo, comenzó a incluir *Slap*, técnica característica de la música *Funk* y *Disco*.

La página principal de Joe Nicolás²⁶, nos presenta una lista de bajistas que han evolucionado el merengue dominicano, la cual está encabezada por 'El Mulo', quien fue músico del gran Tatico Henríquez, de Guandulito y también del maestro del saxofón Tavito Vásquez. De la misma manera, señala a Mariano Henriquez, y a Cuso Cuevas, quien le dictó a Joe Nicolás clases del *bajo baby* o *baby bass*, de la misma manera nombra a músicos como Johnny Ventura, Joseito Mateo, El Negrito Truman, Felix Del Rosario. También menciona a Carlos Manuel Pimentel (Barco Viejo), señalando su destreza en la interpretación del *baby bass*; del merengue típico o 'perico ripíao' señala a 'El Pingüino'. Finalmente, realiza una lista de los bajistas

²⁶ <http://joenicolas.webnode.es/>

intérpretes de Merengue, considerados como 'Héroes del Siglo XX', la lista es la siguiente:

El Mulo

Marino Cara 'E Caballo

Cuso Cuevas

Ray Martinez

Carlos Manuel Pimentel (**Barco Viejo**)

Pin Jimenez

El Pingüino

Jacin Perez

Johnny Tunlanga

Jaime Querol

Cesar Betances

Isaias Leclerc

Joe Nicolàs

Luis Rosario

Jeremias King

Alberto Pedulla

Richard Marcell

2.3 BIOGRAFÍA DEL BAJISTA ISAÍAS LECLERC

Isaías Leclerc nace en Santiago Rodríguez en República Dominicana, el 17 de enero de 1974, en cuna de diversos músicos de grandes orquestas, como Janina Rosado, directora del grupo de Juan Luis Guerra e hija de Don Juan Rosado, quien fue profesor de varios músicos importantes dentro del merengue dominicano.

Estudiaba piano clásico, flauta y percusión; le gustaba tanto la percusión, que encargó una caja vallenata, instrumento que encontraba fascinante. En su pueblo, interpretaba música clásica, danzones y marchas, así como algunos merengues tradicionales; Leclerc y su grupo interpretaban obras de estos géneros todos los domingos en el parque municipal. De estos escenarios, el bajista recuerda una anécdota, donde una mujer llamada Luz María, tocaba bajo, pero solo si era con partituras; como correspondía, el grupo del bajista debía acompañarla, pero la bajista desaprobaba que las interpretaciones eran sin partituras, solo 'a oído'. Entonces tenían que hacerlo solo en piano y batería, haciendo ambas cosas en el bajo, Leclerc recuerda: "Lo hacíamos mi mejor amigo y hermano José Antonio Carrasco (quien fue pianista de Sergio Vargas) y yo. Entonces yo estaba aprendiendo un poco de guitarra y me puse a coger el bajo yo solo, y con lo poco que sabía de guitarra, me puse aprenderme el brazo del bajo. Ya al mes estaba acompañando a los cantantes en el bajo. Entonces, unos músicos de allá quisieron hacer un grupo para tocar recepciones y cumpleaños, y al verme tocando el bajo, dijeron: 'Este es el hombre'. Pero yo no quería, porque estaba estudiando mi piano, hasta que me convencieron y ahí empecé a tocar el bajo".

Un hecho fundamental en la formación de Leclerc, es que nunca tuvo un profesor, ni lo ha tenido hasta la actualidad; su referencia es que batería y bajo están

profundamente relacionados, lo cual le brindaba elementos técnicos para la interpretación. La forma de aprendizaje del dominicano, ha sido observando a otros músicos de su país, como Joe Nicolas, Maestro Rubén Toribio y Alejandro Vargas, los tres referentes musicales más importantes para Leclerc, de quienes aprendió las cosas más esenciales e interesantes de la interpretación de su instrumento. La incursión del músico en el merengue y la bachata, se dio con el tiempo y la experiencia, puesto que antes tocaba jazz y acompañamientos para artistas extranjeros que iban sin sus músicos. Aunque Leclerc reconoce que siempre le ha gustado mucho el jazz –lo cual explica su presencia en las introducciones que ha hecho para “El Torito”-, siempre se ha sentido conmovido por el merengue y bachata, por ser la música de su pueblo, hecho que lo hace sentirse muy orgulloso, por construir y perpetuar la identidad de su nación.

El primer grupo del bajista, fue ‘Diomedes’; posteriormente, tocó con Fernando Villalona, donde estaba a cargo del teclado; después, siguió interpretando teclado con Kinito; luego, estuvo en Rikarena; así mismo, pasó a un grupo que se llamaba ‘Manole y la banda del truco’; también estuvo en ‘Tono Rosario’, ‘Toros Band’ y, finalmente, se vinculó con “el Torito” hasta la actualidad.

2.4 DISCOGRAFÍA DE ISAÍAS LECLERC²⁷

Según la página artist direct esta es la discografía aunque como lo dice él en la entrevista, faltan aun muchas

ARTISTA	ÁLBUM	AÑO	INSTRUMENTO
Joseph Fonseca	Amante Bachata	2009	Bajo Sexto
Zacarías Ferreira	Te dejo libre	2009	Bajo Sexto
Héctor Acosta	Simplemente... El Torito	2009	Arreglista, Bajo sexto, productor y teclados
Andy Andy	Placer y Castigo	2009	Bajo Sexto
Lizzie Lizzie	Aire y Agua	2009	Bajo
Rosario R.	Tiempo	2008	Arreglista, Bajo, Teclados, productor, piano
Bana la gorda	Ironía	2008	Bajo Sexto
RKM & Ken-Y	Royalty / La realeza	2008	Bajo Sexto
Yoskar el prabu sarante	Vuelve vuelve	2008	Bajo Sexto
Alex Bueno	Mensajes	2008	Bajo Sexto
Milly Quezada	Solo faltas tu	2008	Bajo
Willy Chirino	Pa' lante	2008	Bajo sexto

²⁷ <http://www.artistdirect.com/artist/credits/isaias-leclerc/547289>

Elvis Martinez	Luz de mis ojos	2007	Bajo
Elvis Crespo	Regreso el jefe	2007	Bajo Sexto
Alex Bueno	Queda algo	2007	Bajo Sexto
Anaís	Con todo mi corazón	2007	Bajo Sexto
Anaís	Con todo mi corazón (Deluxe Edition) (CD/DVD)	2007	Bajo Sexto
Héctor Acosta	Sigo Siendo yo	2006	Arreglista, Bajo Sexto, Teclados
Hector Acosta	Sigo siendo yo (Edición Especial)	2006	Arreglista, Teclados, Bajo Sexto
Olga Tañón	Soy como tu	2006	Bajo Sexto
Victor Victor	Bachata entre amigos	2006	Bajo Sexto
El Jeffrey	Mi vida	2005	Bajo Sexto
Voz a voz	En presencia del futuro	2005	Bajo Sexto
Luiggi	A otro nivel	2005	Bajo Sexto, Bajo
Andy Andy	Ironía	2005	Bajo Sexto
Nikauly	Mentiroso	2005	Bajo Sexto
Elvis Martínez	Más grande que el	2005	Bajo Sexto
Nueva era	Entrega	2004	Bajo Sexto, Teclados, piano
Monchy y Alexandra	Hasta el fin	2004	Bajo sexto
DL1	Todo en uno	2004	Bajo Sexto
John y su banda	Algo grande	2004	Bajo
Nicol Pena	New generation	2004	Bajo
Joseé "El calvo" y su artillería pesada	Afinación	2004	Bajo Sexto

Elvis Crespo	Saboréalo	2004	Bajo Sexto
Elvis Crespo	Saboréalo (CD/DVD)	2004	Piano
Gisselle	Contra la marea	2004	Bajo sexto
Geovanny Polanco	Linda morenita	2004	Bajo sexto
Mamajuana	For sale	2003	Bajo sexto
Mala fe	Back'n town	2003	Bajo sexto
Monchi & Alexandra	Mix	2003	Bajo sexto
Various artists	Latin Radio Mix (Bonus track)	2003	Bajo licencia
Antony Santos	Juego de amor	2002	Arreglista, guest appearance
Jandy Feliz	Amor de locos	2002	Bajo sexto
Henry Hierro	Volví con mi pianito	2002	Bajo sexto
Rubby Pérez	Volando alto	2002	Bajo sexto
Fernado Villalona	Mal acostumbrado	2002	Bajo sexto
Ruby Pérez	Cantante	2002	Bajo Sexto
Prodigio	Que se vaya	2001	Bajo
Xandro y su punto	Exclusivo	2001	Arreglista
Olga Tañón	Yo por ti	2001	Bajo
Angelito Villalona	Angelito Villalona	2001	Bajo sexto
Eddy Herrera	Me enamoré	2000	Bajo
Vico C	Yo soy tono	2000	Bajo sexto, bajo
Varios Artistas	Música Cristiana Tropical Vol.1	2000	Bajo Sexto
Michael Gabriel	Aquí estoy	1999	Bajo
Ravel	Mujer de mi vida	1999	Bajo

Parada Joven	Párate pa que goce	1999	Bajo
Los potros del caballo	Totalmente diferente	1999	Arreglista, Bajo
Sergio Vargas	A tiempo	1999	Bajo
Eddy Herrera	Alma Gemela	1998	Bajo
Giovanni	Culto está bueno	1998	Ingeniero
Laura	Como tu mujer	1998	Bajo
Bonny Cepeda	Nueva Ley	1998	Bajo
Alma Caribe	Alma Caribe	1998	Bajo sexto
Las chicas del can	Chicas del can	1997	Bajo
Bonny Cepeda	Come Back	1997	Bajo
Rikarena	Sin medir distancia	1997	Bajo
Rikarena	Más rika que nunca	1996	Bajo
Ronald Javier	Solito	1995	Bajo
Kinito Méndez	Hombre Merengue	1995	Bajo
Aramis Camilo	Pónteme la talalala	1994	Bajo

2.4.1 TÉCNICAS DEL BAJO EN EL MERENGUE

Slap: A partir del cambio de la púa a los dedos, básicamente no hubo cambios en la técnica del bajo eléctrico, por lo tanto, esta nueva forma de percutir (*Slap*), ha tenido gran éxito y aceptación, por ejemplo el grupo *Level 42*, cuyo líder domina la sección rítmica, el bajista *Mark King*.

Al final de los años setenta, esta técnica empezó a ser conocida como *Funky*. Inicialmente, el bajista realizaba octavas en corcheas para después explorar ritmos diferentes y más complejos. Aunque a principios de los años ochentas, empezó

2.4.2 NOTACIONES EN EL BAJO²⁹

T	Pulgar hacia abajo (<i>Slap</i>).
T ↑	Pulgar hacia arriba.
P	Halar con un dedo de la mano derecha.

Los siguientes dos símbolos son utilizados en situaciones de halar dos veces la cuerda

P1	Halar con el índice de la mano derecha.
P2	Halar con el dedo medio de la mano derecha.

Ligado ascendente (entre dos notas) *Hammer on* (Martilleo con el dedo de la mano izq.).

Ligado descendente (entre dos notas) *Pull of* (Halar la cuerda con el dedo de la mano izq.).

H Nota martillada. L.H. dedo de la mano izq. (al igual que L.H. (Tap)

Un número después de la H (H1, H2, H3, H4) especifica el dedo de la mano izquierda para usar.

+ Colocar dedo de la mano derecha sobre un traste y cuerda específicos.

Los siguientes diez símbolos son utilizados para el 'tapping' a dos manos

R1 Tap con el índice de la mano derecha.

²⁹ WOOTEN, Victor. The Best of Victor Wooten. P: 12.

R2	Tap con el dedo medio de la mano derecha.
R3	Tap con el dedo anular de la mano derecha.
R4	Tap con el dedo meñique de la mano derecha.
R5	Tap con el dedo pulgar de la mano derecha.
L1	Tap con el índice de la mano izquierda.
L2	Tap con el dedo medio de la mano izquierda.
L3	Tap con el dedo anular de la mano izquierda.
L4	Tap con el dedo meñique de la mano izquierda.
L5	Tap con el dedo pulgar de la mano izquierda.

Harm. o |

Armónico

x
|

Nota muteada

CAPÍTULO III

IMPLEMENTACIÓN METODOLÓGICA

En el presente capítulo se analizará el proceso de la investigación, se explicará por qué se utilizaron ciertos procedimientos, así como el tipo de métodos utilizados. Explicar la metodología investigativa es esencial para comprender los resultados obtenidos, las conclusiones alcanzadas, así como para entender la naturaleza de la investigación más profundamente y establecer conclusiones con mayor fortaleza argumentativa.

3.1 Investigación cualitativa:

Abordar un tema de investigación en el terreno de las ciencias sociales se establece para determinar los diferentes puntos de vista que se han desarrollado para concebir y mirar las diferentes realidades que componen el orden del proceder humano, como también, para comprender los caminos construidos para producir de manera intencionada y organizada, conocimiento sobre ellas Geertz (1989)³⁰.

En este sentido, la investigación cualitativa, también conocida como metodología cualitativa, es un procedimiento de investigación que se usa principalmente en las ciencias sociales, basada en una metodología que contiene principios teóricos y recolección de información, empleando métodos diversos, con la finalidad de indagar

³⁰ Geertz, C. "El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre". En: La interpretación de las culturas. Barcelona: Gedisa, 1989, p: 43-59.

las relaciones sociales, para escribir la realidad tal como es experimentada por quienes la viven.

Desde esta perspectiva, es preciso decir que la investigación cualitativa requiere conocimiento a profundidad del comportamiento humano y las razones que hacen que realicen diferentes acciones ya que busca explicar los diferentes comportamientos, dando razón del porqué de la toma de decisiones y la manera como éstas se toman. En otras palabras, busca responder preguntas como dónde, cuál, cuándo y cuánto. Este tipo de investigación toma pequeños grupos poblacionales para someterlos a observación y análisis de comportamiento (Sandoval. 1996).

Una de las principales problemáticas de la investigación social cualitativa se denomina agrupación indiscriminada, dentro de un mismo todo como es el caso de la fenomenología y la hermenéutica; campos disciplinares como la sociología cualitativa, la microsociología, la pragmática y la etnografía; teorías como el interaccionismo simbólico y la teoría de la acción comunicativa y enfoques particulares como la teoría crítica y la investigación acción participativa.

Todo lo anterior se traduce en la necesidad de adoptar una postura metodológica de carácter dialógico en la que las creencias, las mentalidades, los mitos, los prejuicios y los sentimientos, entre otros, sean aceptados como elementos de análisis para producir conocimiento sobre la realidad humana. Por lo dicho, problemas como los de descubrir el sentido, la lógica y la dinámica de las acciones humanas concretas se

convierten en una constante desde las diversas búsquedas calificadas de cualitativas.

En el mismo orden de ideas anterior y siguiendo a Sandoval, puede señalarse que el conocimiento (de tipo cualitativo), en lugar de ser un cuadro inerte, constituye una aprehensión dinámica del sentido de ese cuadro. Por lo que, la distinción entre el mundo objetivo y el mundo de las apariencias subjetivas ya no es la diferenciación entre dos clases de seres, sino, más bien, entre dos significaciones que tienen una misma referencia empírica.

3.1.1 Estudio de caso en la investigación cualitativa:

El estudio de caso (modelo del presente trabajo), es un instrumento de investigación que incluye una variedad de casos específicos en los que el trabajo de campo, desde el análisis a profundidad de casos puntuales, genera aportes en las metodologías de estudio a grupos poblacionales y comportamientos específicos de agrupaciones sociales. Este se utiliza como método de evaluación en la investigación cualitativa, por lo que su origen proviene de ésta.

En la actualidad, los estudios de caso incluyen temas como movimientos políticos de paz, movimientos sociales, derechos de las mujeres, exiliados, tratados internacionales y grupos extremistas, la interrelación entre el cambio social y dentro de la familia, entre otros Giddens (1987).

Según Giddens, es “un examen completo e intenso de una faceta, una cuestión o quizás los acontecimientos que tienen lugar en un marco geográfico a lo largo del

tiempo”. Muchos otros lo definen también, pero todos coinciden en que es una investigación procesual, sistemática y profunda de un caso en concreto.

En este sentido, un caso puede ser de una organización, un acontecimiento, una acción específica desarrollada por un personaje, el personaje en sí mismo, un lugar, entre otros que quepan dentro del perfil descrito anteriormente.

3.2 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN³¹

En la búsqueda de recolección de información, se hizo una entrevista estándar para músicos relacionados con el merengue dominicano encontrando puntos en común sobre la ausencia de métodos de técnica para la ejecución del género.

Todas las preguntas buscan obtener información sobre lo que existe escrito del merengue dominicano, así mismo, lo que un lector esperarías encontrar.

El formato utilizado para las preguntas fue el siguiente:

ENTREVISTA A MÚSICOS MERENGUEROS

1. Háblame un poco acerca de tu vida musical.
2. ¿En qué momento incursionas en el merengue? ¿Por qué?
3. ¿Existen documentos que referencien la historia, discografía e interpretación del merengue dominicano? ¿Consideras importante que sean creados?

³¹ Anexo entrevista a músicos merengueros

4. ¿Cuáles son las principales falencias de un músico principiante a la hora de interpretar el merengue?
5. ¿Consideras que un músico excelente en otros géneros podría interpretar correctamente una partitura de merengue aunque nunca lo haya ejecutado?
6. ¿Encontraste al inicio de tu estudio del género merengue, bibliografía técnica instrumental de ayuda?
7. ¿Qué bajistas relevantes del merengue podrías mencionar?

3.2.1 Análisis de datos:

Los puntos en común de los entrevistados fueron:

- El merengue hace parte de la música interpretada en Colombia.
- El concepto del merengue no es igual al de otros géneros.
- La principal falencia de los músicos primerizos en el merengue es no poder mantener el *beat* o tiempo.
- Hacen falta métodos que expliquen la interpretación del merengue.

3.3 TIPO DE INVESTIGACIÓN

3.3.1 ESTUDIO DE CASO

La presente investigación llevará a cabo un 'Estudio de caso' para su desarrollo, en el cual la intención es dar una explicación desde el punto de vista teórico de la interpretación del bajo eléctrico de Isaías Leclerc, en las canciones: *Había una vez un merengue* y *La mujer que nos gusta*, pertenecientes al género merengue dominicano, obras que se prestan para este fin.

Dado que se trata de una investigación de carácter exploratorio y de tipo empírico, se permitirá el reconocimiento de elementos estructurales e interpretativos a partir de los tres temas puestos en escena por Isaías Leclerc.

3.3.2 MUESTRA

Está conformada por las dos canciones de Isaías Leclerc mencionadas anteriormente: *Había una vez un merengue* y *La mujer que nos gusta*. Estas obras conformarán la muestra de la investigación como producto cultural y ejercicio técnico, académico y musical.

IMPLEMENTACIÓN METODOLÓGICA

En las entrevistas³² se encontró como factor común la ausencia de material metodológico que muestre técnicas de interpretación del merengue dominicano; ya sea para el bajo eléctrico, como para instrumentos de viento o percusión.

“En cuanto a los métodos creo que no hay métodos todavía, pero el maestro Joe Nicolás está escribiendo dos métodos y no los ha publicado, pero me imagino que serán suficientes para poder interpretar el merengue, porque siendo el maestro Joe quien los va a escribir, no tengo dudas y quien mejor que él para hacerlo”, dice Isaías Leclerc.

Los principales problemas que se mencionan en las entrevistas son los de *beat* o *tiempo*, y también de *concepto musical*. Por lo tanto, en las siguientes fases de la investigación adaptaré el método de David Baker enfocándolo hacia la interpretación del bajo eléctrico en el merengue en la búsqueda de apropiar mejor el concepto de interpretación del merengue dominicano.

FASE UNO

Selección de los artistas

1. El primer paso para la selección de los artistas, implica que pertenezcan al sector analizado en la presente investigación, de modo que el criterio de selección irá por

³² Anexo entrevistas.

los siguientes elementos: que sean bajistas, que estén vinculados con el merengue u otro ritmo popular dominicano, que tengan experiencia en su interpretación y que hayan grabado más de cinco producciones con reconocidos intérpretes de merengue.

2. El segundo paso es la selección de las canciones de merengue, dentro de la extensa discografía donde Isaías Leclerc interpreta el bajo en el merengue. En el proceso de audición de diferentes obras del bajista, fueron seleccionados los *temas* que tenían un mayor grado de dificultad en cuanto a extensión de registro, velocidad (tempo rápido), longitud y características rítmicas significativas para la adquisición del lenguaje del merengue.

A continuación, se presenta una lista de las canciones escuchadas:

Tabla 1 LISTADO DE CANCIONES

N°	Artista representativo	Álbum	Título de la canción	Género	Año	Bajo eléctrico interpreta merengue	
						Sí	No
1	Olga Tañón	Yo por ti	Miénteme	Tropipop	2001		X

2	Olga Tañón	Yo por ti	Pegaito	Bomba	2001		X
3	Olga Tañón	Yo por ti	Como olvidar	Bachata / Merengue	2001	X	
4	Olga Tañón	Yo por ti	Me gusta	Funk / Cha cha chá	2001		X
5	Olga Tañón	Yo por ti	Tú te lo pierdes	Merengue / Hip hop	2001		X
6	Olga Tañón	Yo por ti	Quiero que tu me quieras	Pop	2001		X
7	Olga Tañón	Yo por ti	Yo por ti	Merengue	2001		X
8	Olga Tañón	Yo por ti	<i>I wanna have fun</i>	<i>Boogaloo</i>	2001		X
9	Olga Tañón	Yo por ti	Ahora soy mala	Merengue	2001		X
10	Olga Tañón	Yo por ti	Prohibido el paso	Bolero	2001		X
11	Olga Tañón	Yo por ti	Como olvidar	Balada / R&B	2001		X

12	Sergio Vargas	A tiempo	Dile	Merengue	1999	X	
13	Sergio Vargas	A tiempo	Mantequilla en pan caliente	Merengue	1999	X	
14	Sergio Vargas	A tiempo	Espera	Merengue	1999	X	
15	Sergio Vargas	A tiempo	Aquello que me diste	Merengue	1999	X	
16	Sergio Vargas	A tiempo	A pedazos	Merengue	1999	X	
17	Sergio Vargas	A tiempo	Hasta cuando	Merengue	1999	X	
18	Sergio Vargas	A tiempo	Bala perdida	Merengue	1999	X	
19	Sergio Vargas	A tiempo	Fantasma	Merengue	1999	X	
20	Sergio Vargas	A tiempo	Había una vez un merengue	Merengue apambichao	1999	X	
21	Sergio Vargas	A tiempo	El tiempo	Merengue	1999	X	
22	El Jeffrey	Mi vida	Mi vida	Merengue	2005	X	

23	El Jeffrey	Mi vida	Cada quien su camino	Merengue Urbano	2005	X	
24	El Jeffrey	Mi vida	O me quieres o me dejas	Merengue	2005	X	
25	El Jeffrey	Mi vida	Mi quisqueya	Merengue	2005	X	
26	El Jeffrey	Mi vida	Cigarrillo	Merengue Urbano	2005	X	
27	El Jeffrey	Mi vida	Acabó con to'	Merengue Urbano	2005	X	
28	El Jeffrey	Mi vida	Morir de amor	Merengue Urbano	2005	X	
29	El Jeffrey	Mi vida	Ay la gente	Merengue	2005	X	
30	El Jeffrey	Mi vida	Esta es la primera vez	Merengue Urbano	2005	X	
31	El Jeffrey	Mi vida	Ni el odio ni la mentira	Merengue	2005	X	

32	El Jeffrey	Mi vida	Si yo me vuelvo a enamorar	Merengue Urbano	2005	X	
33	El Jeffrey	Mi vida	Sufriendo de a duro	Merengue Urbano	2005	X	
34	El Jeffrey	Mi vida	La mujer que nos gusta	Merengue / Merengue Urbano	2005	X	
35	El Jeffrey	Mi vida	Tu secreto	Regaetón	2005	X	
36	El Jeffrey	Mi vida	Romántico	Merengue Urbano	2005		X
37	El Jeffrey	Mi vida	Si yo me vuelvo a enamorar	Balada ranchera	2005	X	
38	Héctor Acosta	Simplemente... El torito	La noche	Merengue apambichao	2009	X	
39	Héctor Acosta	Simplemente... El torito	Me vio llorar	Bachata	2009	X	
40	Héctor Acosta	Simplemente... El torito	Maldito e-mail (Ft	Bachata	2009	X	

			Don Omar)				
41	Héctor Acosta	Simplemente... El torito	El triste	Merengue	2009	X	
42	Héctor Acosta	Simplemente... El torito	Tu primera vez	Bachata	2009		X
43	Héctor Acosta	Simplemente... El torito	Me puedo matar	R&B / Bachata	2009		X
44	Héctor Acosta	Simplemente... El torito	Maria tomasa	Merengue apambichao	2009	X	
45	Héctor Acosta	Simplemente... El torito	No me lloren	Ranchera / Bachata	2009		X
46	Héctor Acosta	Simplemente... El torito	Te mando flores	Merengue	2009	X	
47	Héctor Acosta	Simplemente... El torito	Me duele el alma	Bachata	2009		X
48	Héctor Acosta	Simplemente... El torito	Dios ha sido bueno	Bachata	2009		X

3. El segundo paso: ¿Por qué cada una de las canciones?

Las dos canciones escogidas tienen diversas variantes en el ritmo y un alto nivel de dificultad, tanto conceptual como de técnica en el bajo:

-*Había una vez un merengue*, Sergio Vargas.

-*La mujer que nos gusta*, El Jeffrey.

4. Luego de escoger las canciones, se procedió a realizar la respectiva transcripción, tomando como base las grabaciones, para lo cual fue necesario el uso de programas especiales que disminuyeran la velocidad de las grabaciones y así poder escuchar las obras con más detalle. Inicialmente, se transcribió la melodía, luego la armonía y, finalmente, se adicionaron las sílabas y las letras correspondientes.

FASE DOS

ANÁLISIS MUSICAL

Se analizaron los bajos de las canciones *Había una vez un merengue* y *La mujer que nos gusta*, interpretadas por Isaías Leclerc, con base al modelo de análisis propuesto por David N. Baker en su libro *The jazz style of John Coltrane; A musical and historical perspective*.

En este libro, el autor hace un análisis de *solos* instrumentales del saxofonista John Coltrane, entre estos: *Countdown*, *Milestones*, *Straight no chaser*, *Little melonae*.

El proceso realizado por Baker implica:

1. Ficha técnica (formato de análisis).
2. Transcripción de *solos*.
3. Entender el contexto de producción y las influencias sobre el intérprete mediante la elaboración de un croquis biográfico, donde se realiza una reseña cronológica corta y concisa de la vida de *John Coltrane*, dando gran importancia a los músicos contemporáneos con quienes tocó y las grabaciones que realizó, sin dejar a un lado los sucesos relacionados con su vida, tales como su nacimiento, boda, inicio de sus estudios de saxofón, entre otros.
4. Delimitar las principales innovaciones de *John Coltrane*.
5. Definir el lenguaje musical de Coltrane en términos de mostrar los diversos patrones.
6. Elabora un listado de otros *solos* disponibles del músico.

Este es el formato utilizado por Baker:

Tabla 2

Artista:	
Título de Álbum:	
Grabada por:	
Fecha:	
Sello:	

Músicos:	
Título de la canción:	
Autor (es):	
Tipo de Canción:	
1.	<i>Blues</i>
2.	<i>Balada</i>
3.	<i>Modal</i>
4.	<i>Standard</i>
5.	<i>Jazz Original</i>
6.	<i>Bebop</i>
7.	Otro (especificar)
Tono	
Efectos Dramáticos e interpretativos	
1.	Efectos de voz rasgada
2.	Hablado
3.	Glisandos

4. Melismas			
5. Adornos			
Tesitura			
Tempo			
Patrones de Escalas predominantes			
Escalas preferentes		5. Blues	
1. Mayor		6. Pentatónica	
2. Menor		7. Cromática	
3. Disminuida		8. Otra (especificar):	
4. Lidia Dominante			
Patrones recurrentes (<i>Recurrent patterns</i>)			
1. Patrones Melódicos			
2. Patrones Rítmicos			
PERFORMANCE PRACTICE			
Técnicas de Desarrollo:			

De simple a complicado			
De complicado a simple			
Un <i>solo</i> clímax			
Varios clímax			
Uso de secuencias / preguntas respuestas			
Uso de Citas (cual y donde)			
Uso de substituciones			
PATRONES RÍTMICOS			
a) Doblar el tiempo			
b) Mitad del tiempo			
c) Agrupaciones asimétricas			

d) Reiteraciones			
e) No Reiteraciones			
Describir la relación con el tiempo base:			
MELODÍA			
a) Como <i>Folk</i>			
b) Ampliamente expresiva			
c) Escasamente expresiva			
d) Como <i>Riff</i>			
e) A modo de <i>Blues</i>			
f) <i>Bebop</i>			
g) Otra (especificar)			
Comentarios Generales			

Este formato será adaptado a lo que realmente nos concierne referente al instrumento y el género a interpretar.

HABÍA UNA VEZ UN MERENGUE

Esta canción fue compuesta por José Antonio Rodríguez, el arreglista principal fue Manuel Tejada y el arreglista de las cuerdas fue Jose A. Molina.

Fue grabado en 1999 por Sergio Vargas en la voz e Isaías Leclerc en el bajo eléctrico. Es notable su interpretación, ya que el ritmo constantemente varía entre el merengue redondo, el pambiche y el perico ripiao.

Tabla 3 ANÁLISIS: HABÍA UNA VEZ UN MERENGUE

ESTILO Y FORMAS DE ANALISIS			
Bajista:	Isaías Leclerc		
Título de Album:	A tiempo 74321-642332-3		
Grabada por:	Isaías Leclerc con Sergio Vargas y su orquesta		
Fecha:	1999		
Sello:	BMG		
Título de la canción:	Había una vez un merengue		
Autor (es):	José Antonio Rodriguez		
Tipo de Canción:			
1. Redondo	X	5. Maco	
2. Perico	X	6. Urbano (Pacumpá)	
3. Pambiche	X	7. Otro(especificar)	
4. Cibaeño			
Tono			
C Mayor			

Efectos Técnicos

1. Finger		X	
2. Slap			
3. Tapping			
4. Slide			
5. Armónicos			

Tesitura



Tempo

♩ = 160

Patrones de Escalas predominantes

Escalas Preferentes		Blues	
Mayor	X	Pentatónica	X
Menor natural		Cromática	

Menor armónica		Otra (especificar): Escala Mixolidia b9
Mixolidia	X	
Patrones recurrentes		
Patrones Melódicos:		
Ver patrones tomados de la transcripción del bajo en el tema.		
Patrones Rítmicos:		
Ver patrones tomados de la transcripción del bajo en el tema.		
FORMA DE INTERPRETACION		
Técnicas de Desarrollo:		
De simple a complicado		X
De complicado a simple		
Un <i>solo</i> clímax		
Varios clímax		
Uso de secuencias / preguntas respuestas		Ver la transcripción del bajo en el tema
Uso de Citas (cual y donde)		
Uso de substituciones		

PATRONES RÍTMICOS	
Doblar el tiempo	No
Mitad del tiempo	No
Agrupaciones asimétricas (Quintillos, septillos, etc)	No
Reiteraciones	Ver la transcripción del bajo en el tema.
No Reiteraciones	
Describir la relación con el tiempo base	Se mantiene igual siempre.
MELODÍA	
Folklórica	No
Ampliamente expresivo (Wide expressively)	No
Escasamente expresivo (Narrow expressively)	X
Como Riff	X
Al estilo Blues	No
Bebop	No

Otra (especificar)	Melodía convencional al estilo de una canción
COMENTARIOS GENERALES	

SCORE DE LA CANCIÓN³³

Había una vez un merengue
MERENGUE APAMBICHAO

Sergio Vargas
Arranged By: Oscar Salamanca Alarcón

SCORE

♩ = 160

ALTO SAX. **INTRO**

ACORDION **Q7**

ELECTRA BASS **Q**

TAMBORES **INTRO**

BOMBO DE PIEDRA Y GUIRA **SEGUNDO**

CONGA OUBAS **SEGUNDO**

STRING ENSEMBLE **INTRO**

♩ = 160

A. SAX.

ACO.

E.B.

TOR.

S. & G.

C. DE.

MONDREAR 2012 ©

³³ Solo coloco la primera página, anexo el score completo.

2

Habia una vez un merengue

164 **[G] Vo2**

165

166 **[H]**

167

168 **[I]**

169 **[J] Coro-Person 1**

170 **[K] Drum Fill**

171 **[L]**

172 **[M]**

173

LENGUAJE

PATRONES TOMADOS DE LA INTERPRETACIÓN EN EL BAJO ELÉCTRICO DE ISAÍAS LECLERC, *HABÍA UNA VEZ UN MERENGUE*

RITMO

Acentos desplazados

1. Compás 114.
2. Compases 116-117-118.



3. Compases 149-150.
4. Compás 153.
5. Compases del 156 al 159.

Musical notation for measures 149-150, 153, and 156-159. The notation is in bass clef with a 2/4 time signature. Measure 149 starts with a double bar line and a '149' marking. Measure 150 contains a G7 chord and a triplet of eighth notes. Measure 153 contains a G7 chord and a triplet of eighth notes. Measures 156-159 are highlighted with red boxes. Measure 156 contains a C chord and a triplet of eighth notes. Measure 157 contains a G7 chord and a triplet of eighth notes. Measure 158 contains a G7 chord and a triplet of eighth notes. Measure 159 contains a G7 chord and a triplet of eighth notes. A 'DRUM FILL' marking is present at the beginning of measure 156.

6. Compases 161 – 162.
7. Compases del 164 al 166.
8. Compases del 167 al 17.
9. Compás 172.

10. Compás 174.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains several measures of music, with red boxes highlighting specific groups of notes. Above the staff, there are chord symbols: G7, C, and G7. The bottom staff is also in bass clef and contains more musical notation, including a measure with a '5.' fingering and another with a '1, 2, 3, 4.' fingering. Red boxes highlight these specific measures. The score is numbered '160' at the beginning of each staff.

ARMONÍA

Forma rondó, tiene un tema y una serie de variaciones, después de presentar una variación se vuelve al tema principal.

Estructura armónica:

Sección A Intro

||: G7 | % | C | % :|| X4

Sección B Voz

||: G7 | % | C | % :|| X4

Sección C

||: G7 | % | C | % :|| X4

Vuelve a la sección B

Sección D

||: G7 | % | C | % :|| X3 | G7 | % | C | C7 ||

Sección E Voz

||: F | % | C | % | F | % | C | % | F | % | C | % | G7 | % | C | % | G7 | % | C | % :||

Sección F

||: G7 | % | C | % :|| X4

Sección G Voz

||: G7 | % | C | % :|| X4

Sección H

||: G7 | % | C | % :|| X4

Sección I

||: G7 | % | C | % :|| X8

Sección J Coro-pregón

||: G7 | % | C | % :|| X4

Sección K drum fill

||: G7 | % | C | % :|| X4

Sección L

||: G7 | % | C | % :|| X5

Sección M

||: G7 | % | C | % :|| X3

MELODÍA

ARPEGIOS

Ejemplos de arpeggios utilizados en esta canción

En la gran mayoría de compases se pueden observar arpeggios referentes a la armonía de la canción omitiendo casi siempre la tercera del acorde.

SECUENCIAS

1. Compases del 3 al 6



2. Compases del 68 al 71



3. Compases del 164 al 167



4. Compases del 172 al 175



LA MUJER QUE NOS GUSTA

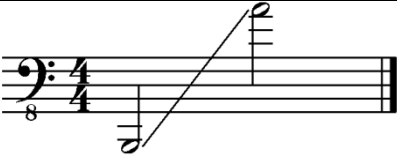
Esta canción fue compuesta por El Jeffrey, con ayuda de Johnny Ventura.

Fue grabado en 2005 por El Jeffrey y Johnny Ventura en la voz e Isaías Leclerc en el bajo eléctrico. Es notable su interpretación, puesto que el tema se desarrolla como una conversación entre los dos cantantes, y así mismo es la música que los respalda.

El acompañamiento de la voz de Ventura es un merengue redondo tradicional, y el acompañamiento del bajo es tranquilo, sin muchos adornos, sin embargo el acompañamiento de la voz del Jeffrey es un merengue moderno o urbano, más agresivo en cuanto a la instrumentación así mismo el bajo es agresivo, con mayor movimiento melódico.

Tabla 4 ANÁLISIS: LA MUJER QUE NOS GUSTA

ESTILO Y FORMAS DE ANALISIS			
Bajista:	Isaías Leclerc		
Título de Album:	Mi vida 6982431		
Grabada por:	Isaías Leclerc con El Jeffrey y su orquesta		
Fecha:	Nov 29 2005		
Sello:	Sony Music		
Título de la canción:	La mujer que nos gusta		
Autor (es):	El Jeffrey		
Tipo de Canción:			
1. Redondo	X	5. Bachata	
2. Perico		6. Urbano (Pacumpá)	X
3. Pambiche	X	7. Otro(especificar)	

4. Cibaeño			
Tono			
E menor			
Efectos Técnicos			
1. Finger		X	
2. Slap		X	
3. Tapping		X	
4. Slide		X	
5. Armónicos			
Tesitura			
			
Tempo			
♩ = 150			
Patrones de Escalas predominantes			

Escalas Preferentes		Blues	
Mayor		Pentatónica	X
Menor natural		Cromática	
Menor armónica	X	Otra (especificar): Escala Mixolidia b9 , Escala Dórica	
Mixolidia	X		
Patrones recurrentes			
Patrones Melódicos:			
Ver patrones tomados de la transcripción del bajo en el tema.			
Patrones Rítmicos:			
Ver patrones tomados de la transcripción del bajo en el tema.			
FORMA DE INTERPRETACION			
Técnicas de Desarrollo:			
De simple a complicado	X		
De complicado a simple			
Un <i>solo</i> clímax			
Varios clímax	X		
Uso de secuencias /	Ver la transcripción del bajo en el tema		

preguntas respuestas	
Uso de Citas (cual y donde)	
Uso de substituciones	X
PATRONES RÍTMICOS	
Doblar el tiempo	No
Mitad del tiempo	No
Agrupaciones asimétricas (Quintillos, septillos, etc)	No
Reiteraciones	Ver la transcripción del bajo en el tema.
No Reiteraciones	
Describir la relación con el tiempo base	Se mantiene igual siempre.
MELODÍA	
Folklórica	No
Ampliamente expresivo	Si
Escasamente expresivo	No
Como Riff	Si

Al estilo Blues	No
Bebop	No
Otra (especificar)	Acompañamiento convencional
COMENTARIOS GENERALES	
La canción presenta principalmente tres tipos de merengue; el tradicional o redondo, el apambichao o pambiche y el merengue moderno o urbano.	

SCORE DE LA CANCIÓN³⁴

SCORE

LA MUJER QUE NOS GUSTA

FT JHONNY VENTURA

El Jeffrey
Arranged By: Óscar Salamanca Alarcón

A INTRO SAX $\text{♩} = 150$

ALTO SAX.

TENOR SAX.

TRUMPET IN B \flat 1

TRUMPET IN B \flat 2

TROMBONE

PIANO

ELECTRIC BASS

A INTRO SAX $\text{♩} = 150$

KICK'N CLAPS

GUIRO

CONGA DRUMS

TAMBORA

Óscar Salamanca Alarcón * 2012

³⁴ Solo coloco la primera página, anexo el score completo.

Transcripción del bajo

LA MUJER QUE NOS GUSTA

ELECTRIC BASS

FT. JHONNY VENTURA

El Jeffrey

Arranged By: Óscar Salamanca Alarcón

A INTRO SAX $\text{♩} = 150$

B QUIERO CONTACTE...
REONDO
E7(b9)

11 AM7 D7 G CMa7 F#M7(b9) B7 EM

18 E7(b9) AM7 D7 G CMa7 F#M7(b9) B7

C ME ALEGRA...
URBANO

31 B7(b9) B7(b9) EM7 EM7

38 MACO B7(b9)
BVA

44

D

50 O.S. AL CODA

REONDO

E

F EL AMOR...
URBANO

56 B7(b9) B7(b9)

MACO

ÓSCAR SALAMANCA ALARCÓN © 2012

ELECTRIC BASS PAGE 2

LA MUJER QUE NOS GUSTA

62 E M7 E M7 B 7(b9) B 7(b9) E M7 E M7
SLAP FINGER

68 B 7(b9) B 7(b9) G MAMBO SAX B 7(b9) B 7(b9)
H POR ESO... PAMBICHE

74 PAMBICHE PAMBICHE

80 MAMBO SAX 2 B 7(b9) B 7(b9) E M7 E M7 B 7(b9) B 7(b9) BRASS
TACET 2ND

86 E M7 E M7 E M7 E M7 MAMBO SAX 3 B 7(b9) B 7(b9) E M7
TACET 1ST

92 BRASS 2 E M7 B 7(b9) B 7(b9) E M7 E M7 B 7(b9)

98 E M7 E M7 M OYE, PERDISTE LEGAL. B 7(b9)
1. 2. TACET 2ND & 4TH

105 B 7(b9) E M7 E M7 B 7(b9) E M7
SLAP FINGER

111 E M7 X4 N POR ESO... PAMBICHE X4 MAMBO SAX 4 B 7(b9)

117 B 7(b9) E M7 E M7 X4 BRASS 3 B 7(b9) B 7(b9) E M7
1. 2.

LA MUJER QUE NOS GUSTA

ELECTRIC BASS PAGE 3

143 E7 E7 2. E7 B7(b9) B7(b9) E7 1. 3.

149 E7 E7 2. E7 B7(b9) B7(b9) E7 FINGER

155 E7 B7(b9) B7(b9) E7 E7 B7(b9) 5 BRASS 4

161 B7(b9) E7 E7 B7(b9) B7(b9) E7 1. 3. E7

167 E7 2. E7 E7 D.S. Y SIGUE E7

LENGUAJE

PATRONES TOMADOS DE LA INTERPRETACIÓN EN EL BAJO ELÉCTRICO DE ISAÍAS LECLERC, *LA MUJER QUE NOS GUSTA*

RITMO

Acentos desplazados

1. Compás 76 al 79

Musical notation for measures 76-79. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 76 starts with a bass drum (x) and a snare drum (z). Measures 77-79 feature a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Handwritten annotations include "(H) POR ESO..." above measure 77, "PAMBICHE" above measure 78, and "PAMBICHE" below measure 78.

2. Compás 108.

Musical notation for measure 108. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The measure starts with a bass drum (x) and a snare drum (z). The notation includes a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Handwritten annotations include "B7(b9)" above measure 108, "EM7" above measure 109, "EM7" above measure 110, "B7(b9)" above measure 111, and "EM7" above measure 112. Other annotations include "SLAP" below measure 110, "FINGER" below measure 111, "pp" above measure 111, and "TACET 2ND & 4TH" above measure 112.

.ARMONÍA

La armonía se divide en dos secciones.

La primera antes de los mambos es una forma bipartita.

La segunda forma es de tema y variaciones.

Estructura armónica:

Sección A Intro

||: Em7 | % | B7(b9) | % :||

Sección B Voz

||: Em7 | E7(b9) | Am7 | D7 | G | C | F#m7(b5) | B7(b9) :||

Puente Obligado

||: B7(b9) | Em7 | B7(b9) | A7 :|| B7(b9) | % ||

Sección C Voz

||: Em7 | % | B7(b9) | % :|| X4

Puente Obligado

| Em7 | % ||: B7(b9) | Em7 | B7(b9) | A7 :|| B7(b9) |

Sección E puente

|| Em7 | % :|| B7(b9) | % ||

Sección F Voz

||: Em7 | % | B7(b9) | % :|| X4

Sección G Saxs

| Em7 | % ||: B7(b9) | % | Em7 | % :|| X4

Sección H Brass

||: B7(b9) | % | Em7 | % :||

Sección I Saxs

||: B7(b9) | % | Em7 | % :||

Sección J Brass

||: B7(b9) | % | Em7 | % :||

Sección K Saxs

||: B7(b9) | % | Em7 | % :||

Sección L Brass

||: B7(b9) | % | Em7 | % :|| X4

Sección M Coro

||: B7(b9) | % | Em7 | % :|| X8

Sección N Coro

||: B7(b9) | % | Em7 | % :|| X4

Sección O Sax

||: B7(b9) | % | Em7 | % :|| X4

Sección P Brass

||: B7(b9) | % | Em7 | % :||

Sección Q Sax

||: B7(b9) | % | Em7 | % :||

Sección R Sax

||: B7(b9) | % | Em7 | % :||

Sección S Brass

||: B7(b9) | % | Em7 | % :||

MELODÍA

ARPEGGIOS

Ejemplos de arpeggios utilizados en esta canción

En la gran mayoría de compases se pueden observar arpeggios referentes a la armonía de la canción.

1. Compás 76 al 79

Musical notation for measures 76-79. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 76 starts with a double bar line and a repeat sign. Above the staff, there are handwritten annotations: "(H) POR ESO..." above measure 77, "PAMBICHE" above measure 78, and "PAMBICHE" below measure 79. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and a double bar line at the end of measure 79.

2. Compás 146 y 147

Musical notation for measures 146 and 147. Measure 146 starts with a B7(b9) chord and a wavy line. Measure 147 contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4), and then another triplet of eighth notes (G4, F4, E4). Chords EM7 are indicated above the first and third triplets. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 147.

SECUENCIAS

1. Compases del 25 al 28

Musical notation for measures 25 to 28. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It shows a sequence of eighth and quarter notes with various rests. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 28.

2. Compás 100

Musical notation for measure 100. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It starts with a B7(b9) chord and a wavy line. The rest of the measure consists of a sequence of eighth notes. Chords EM7 are indicated above the first and second groups of eighth notes. A double bar line with repeat dots is at the end of the measure.

3. Compases del 138 y 139

Musical notation for measures 138 and 139. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It shows a sequence of eighth notes with chords EM7 indicated above the first and second groups of eighth notes.

FASE TRES

Ejercicios.

El punto en común de las entrevistas es el tempo.

La mejor forma de adquirir la concepción de tempo sobre todo en estos tempos tan rápidos es haciendo uso del metro, por lo tanto lo recomendable es que los ejercicios aquí propuestos se interpreten con el metro $\text{♩} = 120$, $\text{♩} = 135$ y $\text{♩} = 150$.

Todos los ejercicios se encuentran en La Mayor, puesto que en el bajo es una posición que permite comodidad en la mano izquierda y así mismo pocos movimientos. También permite el uso de cuerdas al aire.

Ejercicio 1

Plantea las dos formas básicas de interpretar el merengue; merengue tradicional y merengue apambichao.

Ejercicios prácticos

SCORE

Óscar Salamanca Alarcón
Arranged By: Óscar Salamanca Alarcón

Ex. 1.1

Exercise 1.1 consists of two staves of music in bass clef, key of A major (two sharps), and 4/4 time. The first staff contains measures 1 through 5. Chords A, D, E7, and A are indicated above the notes. The second staff contains measures 6 through 7, with chords D and E7 indicated above the notes.

Ex. 1.2

Exercise 1.2 consists of two staves of music in bass clef, key of A major, and 4/4 time. The first staff contains measures 8 through 11, with chords A, D, E7, A, and D indicated above the notes. The second staff contains measures 12 through 14, with chord E7 indicated above the notes.

Ex. 1.3

Exercise 1.3 consists of two staves of music in bass clef, key of A major, and 4/4 time. The first staff contains measures 15 through 18, with chords A, D, E7, A, and D indicated above the notes. The second staff contains measures 19 through 21, with chord E7 indicated above the notes.

Ex. 1.4

Exercise 1.4 consists of two staves of music in bass clef, key of A major, and 4/4 time. The first staff contains measures 22 through 25, with chords A, D, E7, and A indicated above the notes. The second staff contains measures 26 through 29, with chords D and E7 indicated above the notes.

Óscar Salamanca Alarcón©

Ejercicio 2

En este grupo de ejercicios hacemos uso de las notas muertas para desplazar el tiempo.

2 *Ejercicios prácticos*

Ex. 2.1
48

Ex. 2.2
55

Ex. 2.3
62

Ex. 2.4
68

Ejercicio 3

Aquí tenemos una variante del merengue redondo y en la segunda sección un desplazamiento de los tiempos fuertes. Por lo general es muy utilizado en los mambos de los saxofones.

Ejercicios prácticos

3

Ej. 3.1

110

116

Ej. 3.2

122

127

Ej. 3.3

128

139

Ej. 3.4

140

151

Ejercicio 4

Para mejorar la disposición de la mano para los arpeggios, en este ejercicio se presentan dos en diferentes partes del compás para entender su acentuación.

4

Ejercicios prácticos

Ex. 4.1
157

Exercise 4.1: Bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Chords A, D, and E7 are indicated above the staff. The exercise consists of a sequence of eighth and quarter notes.

Ex. 4.2
162

Exercise 4.2: Bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Chords A, D, and E7 are indicated above the staff. The exercise consists of a sequence of eighth and quarter notes.

Ex. 4.3
167

Exercise 4.3: Bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Chords A, D, and E7 are indicated above the staff. The exercise consists of a sequence of eighth and quarter notes.

172

Exercise 4.3 (continued): Bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Chords A, D, and E7 are indicated above the staff. The exercise consists of a sequence of eighth and quarter notes.

Ex. 4.4
176

Exercise 4.4: Bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Chords A, D, and E7 are indicated above the staff. The exercise consists of a sequence of eighth and quarter notes.

Ejercicio 5

Uso del slap. Esto son los patrones recurrentes por Isaías para el uso del slap.

Ejercicios prácticos

The exercises are written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Each exercise is a single line of music with specific techniques indicated below the notes.

- Ej. 5.1** (Measures 208-213):
 - Measure 208: A (Finger)
 - Measure 209: SLAP
 - Measure 210: SLAP
 - Measure 211: D (Finger)
 - Measure 212: E7 (Finger)
 - Measure 213: E7 (Finger)
- Ej. 5.2** (Measures 214-219):
 - Measure 214: SLAP
 - Measure 215: P
 - Measure 216: P
 - Measure 217: T
 - Measure 218: T
 - Measure 219: P
- Ej. 5.3** (Measures 220-225):
 - Measure 220: FINGER
 - Measure 221: FINGER
 - Measure 222: FINGER
 - Measure 223: SLAP
 - Measure 224: P
 - Measure 225: T
- Ej. 5.4** (Measures 226-231):
 - Measure 226: SLAP
 - Measure 227: P
 - Measure 228: T
 - Measure 229: T
 - Measure 230: T
 - Measure 231: P

Ejercicio 6

Uso del tapping. Las notas glisadas y agudas se interpretan deslizando el dedo índice de la mano derecha desde un traste superior de la cuerda aguda hacia los micrófonos.

6 *Ejercicios prácticos*

Es. 6.1 267

Es. 6.2 275

Es. 6.3 280

Es. 6.4 286

Ejercicio 7

El uso de secuencias. Aunque no es tan común en el acompañamiento, vemos que es común en los adornos. Por lo general estas secuencias son a gran velocidad y sirven para crear tensiones.

Ejercicios prácticos 7

Es. 7.1 A D E7

Es. 7.2 A D E7

Es. 7.3 A D E7 A

Es. 7.4 A D E7

Ejercicio 8

En este ejercicio mezclamos las notas muteadas con las secuencias y arpeggios.

8 *Ejercicios prácticos*

Et. 8.1 A D E7

Et. 8.2 A D E7 A

D E7

Et. 8.3 A A#m7(b9) Bm7 C#m7 D E7

Et. 8.4 A Bm7 C#m7 D E7 A

FINGER D SLAP E7 FINGER

CONCLUSIONES

A partir de la obra musical del maestro Isaías Leclerc encontramos herramientas conceptuales y técnicas de la interpretación del bajo eléctrico dentro del lenguaje del merengue dominicano.

De acuerdo a la presente investigación, hemos podido comprender que la interpretación de un instrumento y de un ritmo determinado, no es un suceso arbitrario que pueda suceder sin más; previamente, a cada interpretación antecede una gran historia social y cultural. El arte es testimonio de la humanidad, por lo tanto es fundamental conocer su origen para poder establecer su finalidad. Al realizar un ejercicio de interpretación más profundo –estudiando la raíz del género a tocar, ejercicio que ha sido propuesto en el presente trabajo-, la puesta en escena y el desempeño musical mejora considerablemente.

En los procesos académicos es relevante reconocer los aspectos técnicos desde el género merengue, ya que este previo bagaje enriquece la realización del trabajo y permite una mayor aproximación al lenguaje; tocar un género popular como el merengue dominicano en el bajo, exige un reconocimiento del discurso musical, dominio técnico y un ejercicio más consciente de interpretación, que no solo implica un avance teórico, sino social y cultural, por fortalecer la construcción de un lenguaje latinoamericano-caribeño del merengue.

Isaías Leclerc, dada su experiencia, sus arreglos, su trabajo con la industria musical y su repertorio, aporta los elementos precisos para reconocer las diferentes variaciones fundamentales dentro del bajo en el presente género. De igual manera,

su versatilidad nos permite dilucidar diferentes formas de acercarse al merengue respetando los estilos de las agrupaciones y sus cantantes. Así mismo, tener de referente el análisis de David Baker, permitió organizar los elementos musicales de este género y mirar de forma detallada desde la producción de un tema de merengue, hasta cada detalle de la interpretación del bajo eléctrico en el merengue dominicano.

En lo personal, como músico de diferentes orquestas de Colombia, he podido aplicar lo aprendido en esta monografía en cada uno de los espacios no solamente en la interpretación del bajo eléctrico, sino en el entendimiento del lenguaje de cada uno de los instrumentos que intervienen en el merengue dominicano.

BIBLIOGRAFÍA

AUTERLITZ, P. (1997). *Merengue dominican music and dominican identity*. Universidad de Philadelphia. Estados Unidos.

BAKER, David N. *The Jazz Style of John Coltrane; A Musical and Historical Perspective*, CPP/BELWIN, INC. Miami, Florida, 1980.

BARRERO, D. (2007). *Propuesta metodológica para transcribir tumbaos para piano de merengue dominicano al estilo Rikarena, con base en el análisis de protocolos verbales*. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia

DE ROSE, Nino. *La Voz y La Música Popular: Método De Canto Moderno Ricordi Americana*. Buenos Aires: 1995, P: 70.

DEL PUERTO, C & Vergara, S. (1992). *El verdadero bajo*. La Habana, Cuba.

Castillo, J. (2012). *Acercamiento al merengue dominicano a través del saxofón*.

Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia

LEVINE, Mark. *THE JAZZ THEORY BOOK*, Sher Music. Petaluma: California, 1995.

REEVES, Scott D. *Creative Jazz Improvisation*, segunda edición. Prentice Hall: New Jersey, 1995 p: xiii.

ROJAS & GALINDO (2011), *El bajo eléctrico en la salsa desde la propuesta musical*

de Bobby Valentín. Tesis de pregrado no publicada. Universidad Pedagógica

Nacional. Bogotá, Colombia.

SHER MUSIC, (1997). *The latin real book: the best contemporary y classic salsa,*

Brazilian music, latin jazz. International Copyright Secured. U.S.A.

SILVA, J & Valencia, A. (2010). Análisis musical la guitarra eléctrica en el merengue

dominicano desde la propuesta musical de Juan Luís Guerra. Universidad

Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia.

ANEXOS

Había una vez un merengue

MERENGUE APAMBICHAO

SCORE

Sergio Vargas
Arranged By: Óscar Salamanca Alarcón

Score for Alto Sax, Accordion, Electric Bass, Tambora, Bongo de pedal y quira, Conga drums, and String Ensemble. Tempo: $\text{♩} = 160$. Key signature: two sharps (F# and C#). Time signature: 4/4. The score includes an **A** section marked **INTRO** and a **B** section marked **REDONDO**. Chords G7 and C are indicated.

Score for A. Sax., Acc., E.B., Tbr., B & Q., and C. Dr. This section continues the musical arrangement with the same instruments and tempo. It includes the **A** section marked **INTRO** and the **B** section marked **REDONDO**. Chords G7 and C are indicated.

154

DRUM FILL

A. Sax.

Acc.

E. B.

DRUM FILL

T. B.

S. & G.

C. Dr.

DRUM FILL

Detailed description: This system contains the musical notation for measures 154-159. It features seven staves: Alto Saxophone (A. Sax.), Accordion (Acc.), Euphonium/Bass (E. B.), Tenor Drum (T. B.), Snare & Gong (S. & G.), Conga (C. Dr.), and a Bass line. The key signature is two sharps (F# and C#). The music includes a 'DRUM FILL' section at the beginning and end of the system. The Accordion part has chord markings: C, G7, C, G7. The Tenor Drum part has a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes. The Conga part has a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Bass line has a melodic line with some rests.

159

A. Sax.

Acc.

E. B.

T. B.

S. & G.

C. Dr.

Detailed description: This system contains the musical notation for measures 159-164. It features the same seven staves as the previous system. The key signature remains two sharps. The music continues with similar rhythmic patterns. The Accordion part has chord markings: C, G7, C, G7. The Tenor Drum part has a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes. The Conga part has a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Bass line has a melodic line with some rests.

Musical score for measures 167-173. The score includes parts for A. Sax., Acc., E. B., Tré, B. & G., and C. De. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 167 is marked with a 'C' time signature. Measure 173 is marked with an 'M' time signature. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for measures 174-180. The score includes parts for A. Sax., Acc., E. B., Tré, B. & G., and C. De. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 174 is marked with an 'I. E.' time signature. Measure 180 is marked with an 'M' time signature. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for the first system of 'Había una vez un merengue'. The score includes staves for A. Sax., Ac., E. B., Tré, B. & G., C. De., and a vocal line. The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line is marked with a circled 'B' and 'Voz'. The guitar part includes chords G7 and C. The percussion parts are marked 'PANSICHE'. The system starts at measure 15.

Musical score for the second system of 'Había una vez un merengue'. The score includes staves for A. Sax., Ac., E. B., Tré, B. & G., C. De., and a vocal line. The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line is marked with a circled 'B' and 'Voz'. The guitar part includes chords G7 and C. The percussion parts are marked 'PANSICHE'. The system starts at measure 22.

The first system of the musical score includes staves for A. Sax., Acc., E. B., T. B., B. & G., C. Dr., and a grand staff. The A. Sax. staff begins with a dynamic marking of *pp* and contains a circled cross symbol. The Acc. staff features a *pp* dynamic and includes chord markings for G7 and C. The E. B. staff also starts with *pp*. The T. B. staff has a *pp* dynamic and includes a circled cross symbol and the word 'RECORNO' written vertically. The B. & G. and C. Dr. staves contain rhythmic notation with a circled cross symbol. The grand staff at the bottom shows a *pp* dynamic and contains a circled cross symbol.

The second system of the musical score includes staves for A. Sax., Acc., E. B., T. B., B. & G., C. Dr., and a grand staff. The A. Sax. staff begins with a dynamic marking of *pp*. The Acc. staff features a *pp* dynamic and includes chord markings for G7 and C. The E. B. staff also starts with *pp*. The T. B. staff has a *pp* dynamic. The B. & G. and C. Dr. staves contain rhythmic notation. The grand staff at the bottom shows a *pp* dynamic and contains a circled cross symbol.

A. SX. **D.S. AL CODA**

Acc. **D.S. AL CODA**

E. B. **D.S. AL CODA**

T. B. E. **D.S. AL CODA**

S. & G. **D.S. AL CODA**

C. DE. **D.S. AL CODA**

D.S. AL CODA

A. SX. **D.S. AL CODA**

Acc. **D.S. AL CODA**

E. B. **D.S. AL CODA**

T. B. E. **D.S. AL CODA**

S. & G. **D.S. AL CODA**

C. DE. **D.S. AL CODA**

D.S. AL CODA

The first system of the musical score includes staves for Saxophone (A. Sax.), Acoustic Guitar (Acc.), Bass (E. B.), Trumpet (Tse.), and Snare Drum (C. Dr.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The saxophone part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The guitar part includes a bass line and chords, with specific chord markings: G7, C, G7, and C. The bass line follows a similar rhythmic pattern to the saxophone. The trumpet part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The snare drum part has a consistent rhythmic accompaniment. A double bar line is present at the end of the system.

The second system of the musical score continues with the same instruments. It features a section marked 'E Vol' (Entrada Vocal) with a double bar line. The saxophone part has a melodic line that includes a double bar line. The guitar part includes chords: C7, F, C, and F. The bass line continues with a similar rhythmic pattern. The trumpet part has a rhythmic pattern with the word 'RECORNOS' written above the staff. The snare drum part has a consistent rhythmic accompaniment with the word 'RECORNOS' written below the staff. The double bass part has a melodic line with the word 'RECORNOS' written below the staff. A double bar line is present at the end of the system.

74

A. Sax. Acc. E.B. Tbo. S. & G. C. Dr.

C F C G7

This system contains the first seven measures of the piece. It features six staves: A. Sax., Acc., E.B., Tbo., S. & G., and C. Dr. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The A. Sax. part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Acc. part has a rhythmic accompaniment with chords. The E.B. part has a bass line with eighth notes. The Tbo. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The S. & G. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The C. Dr. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff shows a bass line with a long note.

82

A. Sax. Acc. E.B. Tbo. S. & G. C. Dr.

C G7 C C7

1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.

PAUSICHE

This system contains measures 8 through 14. It features the same six staves as the first system. The key signature changes to one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The A. Sax. part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Acc. part has a rhythmic accompaniment with chords. The E.B. part has a bass line with eighth notes. The Tbo. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The S. & G. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The C. Dr. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff shows a bass line with a long note. There are first and second endings marked above the staves. The word "PAUSICHE" is written at the end of the system.

Musical score for measures 90-96. The score is for a merengue piece in 2/4 time, key of F# major. The instruments are: A. Sax. (Alto Saxophone), Acc. (Accordion), E. B. (Electric Bass), Tré (Trapezoidal Percussion), B. & G. (Bongos and Congas), C. De. (Cajón), and a double bass line. Measure 90 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The saxophone part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The accordion and electric bass provide harmonic support. The percussion parts include a steady bass line and rhythmic patterns on the other instruments. A chord symbol 'F' is placed above the saxophone staff in measure 92. The double bass line shows a sequence of chords: F, G7, F, G7, F, G7, F, G7.

Musical score for measures 97-103. The score continues from the previous system. Measure 97 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The saxophone part continues with a melodic line. The accordion and electric bass provide harmonic support. The percussion parts include a steady bass line and rhythmic patterns on the other instruments. Chord symbols 'G7' and 'F' are placed above the saxophone staff in measures 98 and 100 respectively. The double bass line shows a sequence of chords: G7, F, G7, F, G7, F, G7, F, G7.

104

Voz

A. Sax.

Acc.

E. B.

T. B.

S. & G.

C. Dr.

Voz

Voz

109

A. Sax.

Acc.

E. B.

T. B.

S. & G.

C. Dr.

Voz

LA MUJER QUE NOS GUSTA

SCORE

FT JHONNY VENTURA

El Jeffrey

Arranged By: Óscar Salamanca Alarcón

$\text{♩} = 150$

A INTRO SAX

ALTO SAX.

TENOR SAX.

TRUMPET IN B \flat 1

TRUMPET IN B \flat 2

TROMBONE

$\text{♩} = 150$

A INTRO SAX

PIANO

ELECTRIC BASS

$\text{♩} = 150$

A INTRO SAX

KICK'N CLAPS

GUIRO

CONGA DRUMS

TAMBORA

LA MUJER QUE NOS GUSTA

8 QUIERO CONTARTE...

REDONDO

A. SX.

T. SX.

Bb TPT. 1

Bb TPT. 2

TBN.

PNO.

E.B.

K. CL.

Geo.

C. Or.

TBA.

8 QUIERO CONTARTE...

REDONDO

8 QUIERO CONTARTE...

REDONDO

E7(b9)

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The vocal parts (A. SX. and T. SX.) are at the top, with a large slur spanning the first four measures. Below them are the brass sections: Bb Trumpets 1 and 2, and Trombone. The piano part (PNO.) is shown in grand staff notation. The electric bass (E.B.) part has a wavy line in the first measure and a long note in the second. The woodwinds (K. CL., Geo., C. Or., TBA.) and strings (TBA.) are at the bottom. The score includes dynamic markings like 'f' and 'mf', and a specific chord marking 'E7(b9)' for the electric bass in the fifth measure. The piece concludes with a repeat sign and a final measure.

LA MUJER QUE NOS GUSTA



A. SX.

T. SX.

8b TPT. 1

8b TPT. 2

TBN.

PNO.

E.B.

K. CL.

Geo.

C. Dr.

TBA.

REONDO

REONDO

REONDO

AM7 D7 G CMaj7 F#M7(b9)

AM7 D7 G CMaj7 F#M7(b9)

LA MUJER QUE NOS GUSTA

A. SX.
T. SX.
8b TPT. 1
8b TPT. 2
TBN.
PNO.
E.B.
K. CL.
Geo.
C. Dr.
TBA.

87 EM E7(b9) AM7 D7

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'LA MUJER QUE NOS GUSTA'. The score is arranged for a large ensemble. At the top, the instrument parts are listed: A. SX. (Alto Saxophone), T. SX. (Tenor Saxophone), 8b TPT. 1 (Bass Trumpet 1), 8b TPT. 2 (Bass Trumpet 2), TBN. (Tuba), PNO. (Piano), E.B. (Electric Bass), K. CL. (Clarinet), Geo. (Guitar), C. Dr. (Congas), and TBA. (Timbales). The piano part includes a chord progression: 87, EM, E7(b9), AM7, and D7. The E.B. part features a melodic line with a chromatic run. The percussion parts (Geo., C. Dr., TBA.) provide a rhythmic accompaniment. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The page number '4' is in the top left, and the title 'LA MUJER QUE NOS GUSTA' is centered at the top.

LA MUJER QUE NOS GUSTA

A. SX. 21

T. SX. 21

8b TPT. 1 21

8b TPT. 2 21

TBN. 21

PNO. 21

E.B. 21

K. CL. 21

Geo. 21

C. Dr. 21

TBA. 21

Chord progression: G, CMA7, F#M7(b9), B7

Rehearsal mark: 21

Section marker: 87

Key signature: F# (three sharps)

Time signature: 4/4

Tempo: Moderato

Score description: This page contains the musical score for the fifth measure of the piece 'LA MUJER QUE NOS GUSTA'. The score is written for a full band and piano. The instruments include Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), two Baritone Trumpets (8b TPT. 1 and 8b TPT. 2), Trombone (TBN.), Piano (PNO.), Euphonium (E.B.), Clarinet (K. CL.), Geophone (Geo.), Conga (C. Dr.), and Timbale (TBA.). The key signature is F# (three sharps) and the time signature is 4/4. The score begins with a rehearsal mark '21' and a section marker '87'. The piano part features a chord progression of G, CMA7, F#M7(b9), and B7. The woodwinds and brass parts have specific melodic lines, while the percussion parts provide a rhythmic accompaniment.

LA MUJER QUE NOS GUSTA

A. SX.
T. SX.
B \flat TPT. 1
B \flat TPT. 2
TBN.
PNO.
E.B.
K. CL.
Geo.
C. De.
TBEA.

The musical score is arranged in ten staves. The top five staves (A. SX., T. SX., B \flat TPT. 1, B \flat TPT. 2, TBN.) are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The sixth staff (PNO.) is a grand staff with treble and bass clefs. The seventh staff (E.B.) is in bass clef with the same key signature and time signature. The eighth staff (K. CL.) is a single line with a double bar line and repeat sign. The ninth staff (Geo.) is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tenth staff (C. De.) is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The eleventh staff (TBEA.) is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ME ALEGRA...

LA MUJER QUE NOS GUSTA

A. SX. *URBANO*

T. SX.

8b TPT. 1

8b TPT. 2

TBN.

ME ALEGRA...

PNO. *URBANO* *EM7* *B7(b9)* *B7(b9)* *EM7*

E.B. *B7(b9)* *B7(b9)* *EM7*

ME ALEGRA...

K. CL. *URBANO* *MACO*

Geo. *MACO*

C. De. *MACO*

TBA. *MACO*

LA MUJER QUE NOS GUSTA

A. SX.
T. SX.
B \flat TPT. 1
B \flat TPT. 2
TBN.
PNO.
E.B.
K. CL.
Geo.
C. Dr.
TBA.

EM7 B7(b9) B7(b9) EM7 EM7

8VA

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'LA MUJER QUE NOS GUSTA'. The score is arranged for a big band and includes parts for Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), two B-flat Trumpets (B \flat TPT. 1 and B \flat TPT. 2), Trombone (TBN.), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), Keyboard (K. CL.), Geometric Percussion (Geo.), Conga (C. Dr.), and Timbale (TBA.). The music is in the key of E major (indicated by three sharps) and 4/4 time. The piano part features a series of chords: E7, B7(b9), B7(b9), E7, and E7. The electric bass part includes a melodic line with a '8VA' marking and a 'SVA' marking. The keyboard part consists of block chords. The percussion parts include a steady rhythm on the congas and timbales.

LA MUJER QUE NOS GUSTA



A. SX.
41

T. SX.

8b TPT. 1
41

8b TPT. 2
41

TBN.
41

PNO.
41

E.B.
41

K. CL.
41

Geo.
41

C. Dr.
41

TBA.
41

87(b9) 87(b9)

87(b9) 87(b9)

LA MUJER QUE NOS GUSTA

A. SX. (46) (D.S. AL CODA)

T. SX. (46) (D.S. AL CODA)

8b TPT. 1 (46) (D.S. AL CODA)

8b TPT. 2 (46) (D.S. AL CODA)

TBN. (46) (D.S. AL CODA)

PNO. (46) (D.S. AL CODA)

E.B. (46) (D.S. AL CODA)

K. CL. (46) (D.S. AL CODA)

Geo. (46) (D.S. AL CODA)

C. De. (46) (D.S. AL CODA)

TBA. (46) (D.S. AL CODA)

LA MUJER QUE NOS GUSTA

E

A. SX.

T. SX.

8b TPT. 1

8b TPT. 2

TBN.

E

PNO.

E.B.

E

REDONDO

K. CL.

Geo.

REDONDO

C. De.

REDONDO

TBA.

REDONDO

12

E EL AMOR... LA MUJER QUE NOS GUSTA

A. SX. *57* **URBANO**

T. SX. *57* **URBANO**

B \flat TPT. 1 *57*

B \flat TPT. 2 *57*

TBN. *57*

PNO. *57* **URBANO** **B7(b9)** **B7(b9)**

E.B. *57* **B7(b9)** **B7(b9)**

K. CL. *57* **URBANO**

Geo. *57* **MACO**

C. De. *57* **MACO**

TBA. *57* **MACO**

LA MUJER QUE NOS GUSTA

A. SX.
T. SX.
B \flat TPT. 1
B \flat TPT. 2
TBN.
PNO.
E.B.
K. CL.
Geo.
C. De.
TBA.

02

EM7 EM7 B7(b9) B7(b9) EM7

EM7 EM7 B7(b9) B7(b9) EM7

SLAP FINGER

Detailed description: This is a musical score for the song 'LA MUJER QUE NOS GUSTA', page 13. The score is arranged for a big band and includes parts for saxophones (Alto and Tenor), trumpets (two B-flat), trombone, piano, electric bass, keyboard, guitar, conga, and timbale. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The saxophones play a melodic line with eighth notes and quarter notes. The trumpets and trombone play a steady eighth-note accompaniment. The piano part consists of sustained chords in the right hand and a bass line in the left hand. The electric bass part features a walking bass line with specific techniques like 'SLAP' and 'FINGER' indicated. The keyboard, guitar, conga, and timbale provide harmonic and rhythmic support. The score is divided into five measures, with a repeat sign at the end of the fifth measure.

LA MUJER QUE NOS GUSTA

A. SX. 67

T. SX. 67

8b TPT. 1 67

8b TPT. 2 67

TBN. 67

PNO. 67

E.B. 67

K. CL. 67

Geo. 67

C. Dr. 67

TBA. 67

EM7 87(b9) 87(b9)

EM7 87(b9) 87(b9)

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'LA MUJER QUE NOS GUSTA'. The score is arranged for a large ensemble. The instruments listed on the left are: A. SX. (Alto Saxophone), T. SX. (Tenor Saxophone), 8b TPT. 1 (B-flat Trumpet 1), 8b TPT. 2 (B-flat Trumpet 2), TBN. (Trombone), PNO. (Piano), E.B. (Double Bass), K. CL. (Keyboard), Geo. (Guitar), C. Dr. (Congas), and TBA. (Timbales). The music is in the key of E major (indicated by three sharps: F#, C#, G#) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains measures 67, 68, and 69. The second system contains measures 70, 71, and 72. The piano part (PNO.) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The double bass (E.B.) part has a similar melodic line. The guitar (Geo.) and keyboard (K. CL.) parts provide harmonic support. The percussion parts (C. Dr. and TBA.) have a rhythmic pattern. The saxophones and trumpets have melodic lines, while the trombone has a more rhythmic part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are also some handwritten annotations like '67' and '69' at the beginning of some staves.

G MAMBO SAX

LA MUJER QUE NOS GUSTA

H POR ESO...

A. SX.

T. SX.

8b TPT. 1

8b TPT. 2

TBN.

G MAMBO SAX

H POR ESO...

PNO.

E.B.

G MAMBO SAX

H POR ESO...

K. CL.

Geo.

C. Dr.

TBA.

LA MUJER QUE NOS GUSTA 1 MAMBO SAX 2

A. Sax. 77

T. Sax. 77

8b TPT. 1 77

8b TPT. 2 77

TBN. 77

PNO. 77

E.B. 77

K. CL. 77

Geo. 77

C. Dr. 77

TBA. 77

1 MAMBO SAX 2

B7(b9) B7(b9)

1 MAMBO SAX 2



TACET 2ND

TACET 2ND

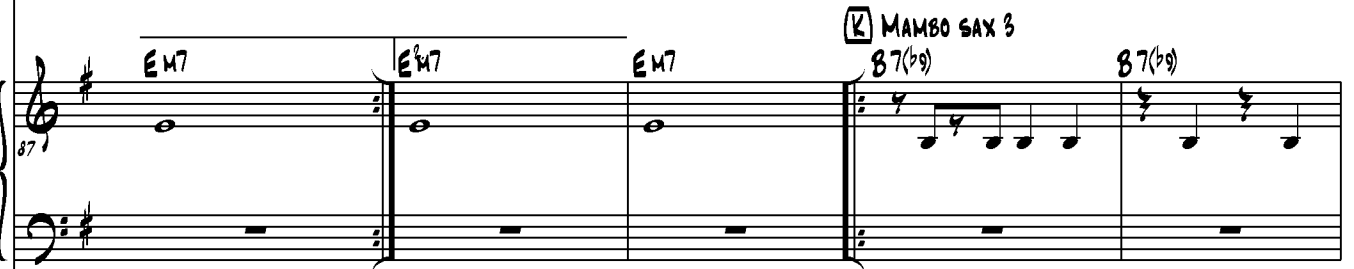
TACET 2ND


TACET 2ND

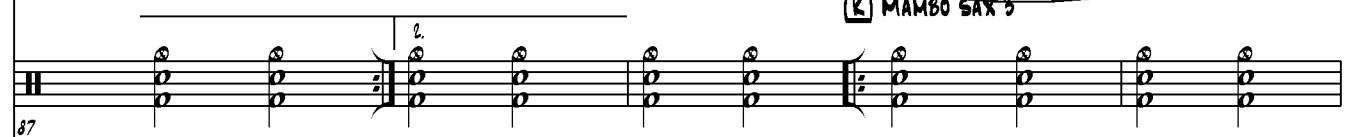
LA MUJER QUE NOS GUSTA (K) MAMBO SAX 3

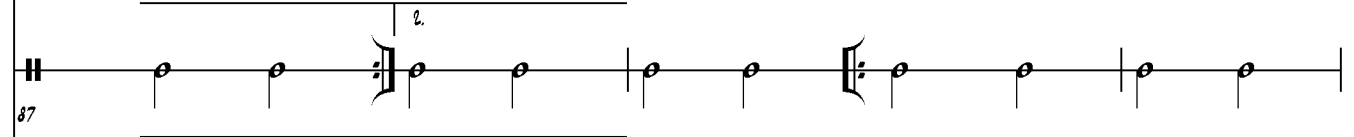
A. SX. 
 T. SX. 

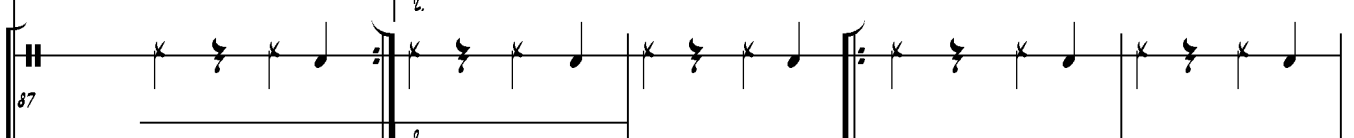
B \flat TPT. 1 
 B \flat TPT. 2 
 TBN. 

PNO. 

E.B. 

K. CL. 

Geo. 

C. Dr. 

TBA. 

LA MÚSICA QUE NOS GUSTA

A. SX. 92

T. SX.

8b TPT. 1 92

8b TPT. 2 92

TBN. 92

PNO. 92

E.B. 92

K. CL. 92

Geo. 92

C. Dr. 92

TBA. 92

TACET 1ST

BRASS 2

B7(b9)

E M7

LA MUJER QUE NOS GUSTA

A. SX. 97

T. SX. 97

8b TPT. 1 97

8b TPT. 2 97

TBN. 97

PNO. 97

E.B. 97

K. CL. 97

Geo. 97

C. Dr. 97

TBA. 97

1

EM7 87(b9) 87(b9) EM7 EM7

EM7 87(b9) 87(b9) EM7 EM7

1

1

1

1

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'LA MUJER QUE NOS GUSTA'. The page is numbered 20. The score is written for a large ensemble. The instruments listed on the left are: A. SX. (Alto Saxophone), T. SX. (Tenor Saxophone), 8b TPT. 1 (B-flat Trumpet 1), 8b TPT. 2 (B-flat Trumpet 2), TBN. (Trombone), PNO. (Piano), E.B. (Euphonium), K. CL. (Clarinet), Geo. (Guitar), C. Dr. (Cymbal/Drum), and TBA. (Tuba). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with a first ending bracketed at the end of the piece. The piano part includes chord markings: EM7, 87(b9), and EM7. The guitar part includes chord markings: EM7, 87(b9), 87(b9), EM7, and EM7. The drum part includes notation for cymbals (x) and drums (o). The tuba part includes notation for the instrument (H) and notes. The saxophone and trumpet parts include notes and rests. The euphonium part includes notes and rests. The clarinet part includes notes and rests. The guitar part includes notes and rests. The piano part includes notes and rests. The first ending is marked with a '1' and a double bar line. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for most instruments and a bass clef for the piano and euphonium.

M OYE, PERDISTE LEGAL...
S 2

A. SX. 102

T. SX. 102

8b TPT. 1 102

8b TPT. 2 102

TBN. 102

PNO. 102

E.B. 102

K. CL. 102

Geo. 102

C. De. 102

TBA. 102

M OYE, PERDISTE LEGAL...
B7(b9) B7(b9) E7 E7

TACET 2NO & 4TH
M OYE, PERDISTE LEGAL...

TACET 2NO & 4TH

TACET 2NO & 4TH

LA MUJER QUE NOS GUSTA

[N] POR ESO...

A. SX. *108*

T. SX. *108*

Bb TPT. 1 *108*

Bb TPT. 2 *108*

TBN. *108*

PNO. *108*

87(b9) 87(b9) EM7 EM7

E.B. *108*

87(b9) SLAP FINGER 87(b9) EM7 EM7

K. CL. *108*

Geo. *108*

C. De. *108*

TBA. *108*

[N] POR ESO...

PAMBICHE

PAMBICHE

PAMBICHE

LA MATEBRAGUESNOS GUSTA

A. SX. *lls* *1. 3.*

T. SX. *lls* *1. 3.*

B \flat TPT. 1 *lls* *1. 3.*

B \flat TPT. 2 *lls* *1. 3.*

TBN. *lls* *1. 3.*

PNO. *lls* *X4* **(P) BRASS 3** *EM7* *EM7* *87(\flat 9)* *87(\flat 9)* *EM7*

E.B. *lls* *EM7* *EM7* *87(\flat 9)* *87(\flat 9)* *EM7*

K. CL. *lls* *X4* **(P) BRASS 3** *1. 3.*

Geo. *lls* *1. 3.*

C. Dr. *lls* *1. 3.*

TBA. *lls* *1. 3.*

LA MUJER QUE NOS GUSTA

Musical score for the piece "LA MUJER QUE NOS GUSTA", page 25. The score is arranged for a band and piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each containing staves for A. SX., T. SX., Bb TPT. 1, Bb TPT. 2, TBN., PNO., E.B., K. CL., Geo., C. Dr., and TBA.

System 1:

- A. SX. / T. SX.:** Melodic lines for Alto and Tenor Saxophones. Includes first and second endings.
- Bb TPT. 1 / Bb TPT. 2 / TBN.:** Horn section parts.
- PNO.:** Piano accompaniment with chords: EM7, EM7, EM7, B7(b9), B7(b9).
- E.B.:** Electric Bass line with notes and slurs. Includes markings "SLAP" and "FINGER".
- K. CL. / Geo. / C. Dr. / TBA.:** Percussion parts including Keyboard Percussion, Congas, and Bongos.

System 2:

- A. SX. / T. SX.:** Continuation of saxophone parts. Includes a section marked "MAMBO SAX 5".
- PNO.:** Continuation of piano accompaniment.
- E.B.:** Continuation of electric bass line.
- K. CL. / Geo. / C. Dr. / TBA.:** Continuation of percussion parts.

LA MUJER QUE ENGAÑÓ A SU AMANTE

A. SX.

Musical staff for Alto Saxophone (A. SX.) in G major, 4/4 time. It features a melodic line with a first ending (1. 9.) and a second ending (2.) that loops back to the beginning of the phrase.

T. SX.

Musical staff for Tenor Saxophone (T. SX.) in G major, 4/4 time. It features a melodic line similar to the Alto Saxophone, with first and second endings.

Bb TPT. 1

Musical staff for Bb Trumpet 1 (Bb TPT. 1) in G major, 4/4 time. The staff is mostly empty, with a few notes in the second ending.

Bb TPT. 2

Musical staff for Bb Trumpet 2 (Bb TPT. 2) in G major, 4/4 time. The staff is mostly empty, with a few notes in the second ending.

TBN.

Musical staff for Trombone (TBN.) in G major, 4/4 time. The staff is mostly empty, with a few notes in the second ending.

PNO.

Musical staff for Piano (PNO.) in G major, 4/4 time. It shows chords E7 and E7(b9) with some melodic movement in the right hand.

E.B.

Musical staff for Electric Bass (E.B.) in G major, 4/4 time. It features a rhythmic bass line with eighth notes and a final chord E7(b9) with a 'FINGER' marking.

K. CL.

Musical staff for Keyboard (K. CL.) in G major, 4/4 time. It features a chordal accompaniment with first and second endings.

Geo.

Musical staff for Guitar (Geo.) in G major, 4/4 time. It features a chordal accompaniment with first and second endings.

C. Dr.

Musical staff for Conga (C. Dr.) in G major, 4/4 time. It features a rhythmic pattern with first and second endings.

TBA.

Musical staff for Timbale (TBA.) in G major, 4/4 time. It features a rhythmic pattern with first and second endings.

MAMBO SAX 6

MAMBO SAX 6

LA MUJER QUE NOS GUSTA

A. SX. *183*

T. SX.

Bb TPT. 1 *183*

Bb TPT. 2

TBN.

PNO. *183*

E.B. *183*

K. CL. *183*

Geo. *183*

C. Dr. *183*

TBA.

LA MUJER QUE NOS GUSTA

A. SX. 143 1. 3.

T. SX. 1. 3.

8b TPT. 1 143 1. 3.

8b TPT. 2 1. 3. TACET 1ST

TBN. 1. 3. TACET 1ST

PNO. 143 EM7 B7(b9) B7(b9) EM7 EM7

E.B. 143 EM7 B7(b9) B7(b9) EM7


K. CL. 143 1. 3.


Geo. 143 1. 3.

C. Dr. 143 1. 3.

TBA. 1. 3.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'LA MUJER QUE NOS GUSTA', page 29. The score is arranged for a large ensemble. The top section includes woodwinds (A. Sax., T. Sax., 8b Tpt. 1, 8b Tpt. 2, Tbn.) and strings (K. Cl., Geo., C. Dr., Tba.). The piano part (PNO.) and electric bass (E.B.) are also present. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 143 through 146. The second system contains measures 147 through 150. The piano part features chords EM7 and B7(b9). The electric bass part features chords EM7 and B7(b9). The woodwind and string parts have first and second endings marked '1. 3.'. The brass parts (8b Tpt. 2 and Tbn.) have a 'TACET 1ST' instruction in the final measure of the second system.

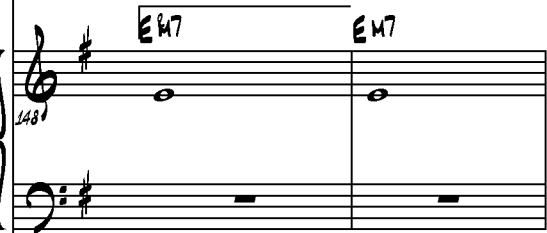
A. SX.  (D.S. Y SIGUE)


T. SX.  (D.S. Y SIGUE)

8b TPT. 1  (D.S. Y SIGUE)

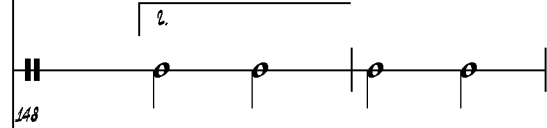
8b TPT. 2  (D.S. Y SIGUE)

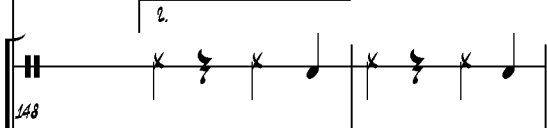
TBN.  (D.S. Y SIGUE)

PNO.  (D.S. Y SIGUE)

E.B.  (D.S. Y SIGUE)

K. CL.  (D.S. Y SIGUE)

Geo.  (D.S. Y SIGUE)

C. De.  (D.S. Y SIGUE)

TBA.  (D.S. Y SIGUE)

Ejercicios prácticos

SCORE

Óscar Salamanca Alarcón
Arranged By: Óscar Salamanca Alarcón

Ex. 1.1

Exercise 1.1, measures 1-5. Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#). Chords: A, D, E7, A.

Exercise 1.1, measures 6-7. Bass clef, key signature of two sharps. Chords: D, E7.

Ex. 1.2

Exercise 1.2, measures 1-5. Bass clef, key signature of two sharps. Chords: A, D, E7, A, D.

Exercise 1.2, measures 6-7. Bass clef, key signature of two sharps. Chord: E7.

Ex. 1.3

Exercise 1.3, measures 1-5. Bass clef, key signature of two sharps. Chords: A, D, E7, A, D.

Exercise 1.3, measures 6-7. Bass clef, key signature of two sharps. Chord: E7.

Ex. 1.4

Exercise 1.4, measures 1-5. Bass clef, key signature of two sharps. Chords: A, D, E7, A.

Exercise 1.4, measures 6-7. Bass clef, key signature of two sharps. Chords: D, E7.

Ex. 3.1

110

116

Ex. 3.2

122

127

Ex. 3.3

133

139

Ex. 3.4

146

151

Ex. 4.1
157

Exercise 4.1: Bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. Chords: A, D, E7. The exercise consists of a single line of music with a repeat sign at the end.

Ex. 4.2
160

Exercise 4.2: Bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. Chords: A, D, E7. The exercise consists of a single line of music with a repeat sign at the end.

Ex. 4.3
167

Exercise 4.3: Bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. Chords: A, D, E7. The exercise consists of a single line of music with a repeat sign at the end.

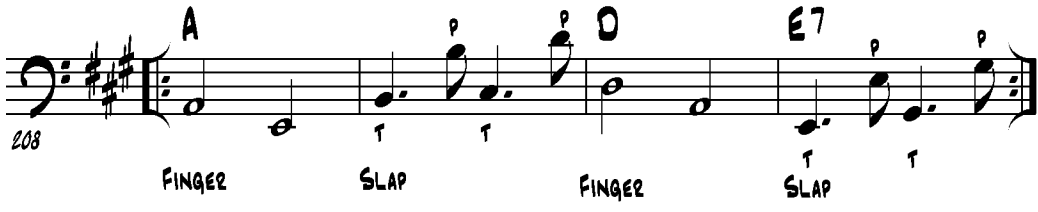
171

Exercise 4.3 (continued): Bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. Chords: A, D, E7. The exercise consists of a single line of music with a repeat sign at the end.

Ex. 4.4
176

Exercise 4.4: Bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. Chords: A, D, E7. The exercise consists of a single line of music with a repeat sign at the end.

Ex. 5.1



208

A D E7

FINGER SLAP FINGER SLAP

Detailed description: This exercise is written in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It consists of two measures. The first measure contains a half note A2, followed by two eighth notes: G2 (marked 'T') and F#2 (marked 'P'). The second measure contains a half note D2, followed by two eighth notes: C#2 (marked 'T') and B1 (marked 'P'). Above the staff, the chords A, D, and E7 are indicated. Below the staff, the techniques 'FINGER' and 'SLAP' are written under the corresponding notes.

Ex. 5.2



214

A D E7

SLAP

Detailed description: This exercise is written in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It consists of two measures. The first measure contains a half note A2, followed by two eighth notes: G2 (marked 'T') and F#2 (marked 'P'). The second measure contains a half note D2, followed by two eighth notes: C#2 (marked 'T') and B1 (marked 'P'). Above the staff, the chords A, D, and E7 are indicated. Below the staff, the technique 'SLAP' is written under the first note of the first measure, and 'T' and 'P' are written under the remaining notes.

Ex. 5.3



220

FINGER SLAP FINGER

Detailed description: This exercise is written in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It consists of two measures. The first measure contains a half note A2, followed by two eighth notes: G2 (marked 'T') and F#2 (marked 'P'). The second measure contains a half note D2, followed by two eighth notes: C#2 (marked 'T') and B1 (marked 'P'). Above the staff, the chords A, D, and E7 are indicated. Below the staff, the techniques 'FINGER', 'SLAP', and 'FINGER' are written under the corresponding notes.

Ex. 5.4



226

SLAP

Detailed description: This exercise is written in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It consists of two measures. The first measure contains a half note A2, followed by two eighth notes: G2 (marked 'T') and F#2 (marked 'P'). The second measure contains a half note D2, followed by two eighth notes: C#2 (marked 'T') and B1 (marked 'P'). Above the staff, the chords A, D, and E7 are indicated. Below the staff, the techniques 'SLAP', 'P', 'T', 'T', 'T', 'T', 'P', 'P', 'T', 'T', 'P', 'T', 'T' are written under the corresponding notes.

Ex. 8.1

385

A D E7

Ex. 8.2

391

A D E7 A

396

D E7

Ex. 8.3

402

A A#M7(b9) Bm7 C#M7 D E7

Ex. 8.4

406

A Bm7 C#M7 D E7 A

FINGER T T P T T T FINGER

D SLAP E7

411