

**MANUAL PARA LA ENSEÑANZA DEL PIANO BASADO EN FÓRMULAS DE
ACOMPAÑAMIENTOS POPULARES**

JUAN JOSÉ PÉREZ VARGAS



**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA
2012**

**MANUAL PARA LA ENSEÑANZA DEL PIANO BASADO EN FÓRMULAS DE
ACOMPAÑAMIENTOS POPULARES**

JUAN JOSÉ PÉREZ VARGAS

**Proyecto de grado presentado como requisito para optar al título de:
Licenciado en Música**

Director

Carlos Humberto Lozano Arias



**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA
2012**

DEDICATORIA

Este trabajo de grado va dedicado a Dios todopoderoso, quien siempre me ayudó y me apoyó en mi carrera.

*A Dios por permitirme ser herramienta en la
formación de futuras Generaciones.*

*A mi esposa Yaneth Galvis por su
incondicional ayuda y amor.*

*Al profesor Carlos Lozano director de este
proyecto, por su colaboración desinteresada.*

A mi familia por su inmenso apoyo.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	15
DEFINICIÓN DEL PROBLEMA	17
JUSTIFICACIÓN	19
OBJETIVOS	20
OBJETIVO GENERAL	20
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	20
1. MARCO REFERENCIAL	21
1.1 MORFOLOGIA DE LA MÚSICA POPULAR	22
1.1.1 Las introducciones	23
1.1.2 Las estrofas.	23
1.1.3 El pre coro	23
1.1.4 El coro	24
1.1.5 El interludio instrumental.	24
1.1.6 La coda	24
1.2 LOS CIFRADOS	25
1.2.1 El cifrado inglés.	26
1.3 LOS ACORDES	27
1.3.1 Clasificación de los Acordes.	28
1.4 LAS INVERSIONES	29
1.4.1 Utilidad de las Inversiones	30
2. EL GÉNERO BALADA	31
2.1 LA BALADA EN COLOMBIA	32
2.2 CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO BALADA	33
2.3 INTERPRETACIÓN DEL GÉNERO BALADA EN PIANO	34
2.3.1 Propuesta rítmica I para balada.	37

2.3.2 Propuesta rítmica II para balada.	38
2.3.3 Propuesta rítmica III para balada.	40
2.3.4 Propuesta rítmica IV para balada.	41
3. EL GÉNERO BOLERO	42
3.1 EL GÉNERO BOLERO EN LATINOAMÉRICA	43
3.2 EL BOLERO EN NORTEAMÉRICA	46
3.3 EL GÉNERO BOLERO EN COLOMBIA	47
3.4 CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO BOLERO	48
3.5 INTERPRETACIÓN DEL BOLERO EN PIANO	50
3.5.1 Propuesta rítmica I para bolero.	52
3.5.2 Propuesta rítmica II para bolero	54
3.5.3 Propuesta rítmica III para bolero.	56
3.5.4 Propuesta rítmica IV para bolero.	59
4. EL GÉNERO MERENGUE	62
4.1 EL PERICO RIPIAO	67
4.2 EL MERENGUE EN LATINOAMÉRICA	68
4.3 CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO MERENGUE	69
4.3.1 Coreografía del merengue.	69
4.4 INTERPRETACIÓN DEL GÉNERO MERENGUE EN PIANO	70
4.4.1 Propuesta rítmica I para merengue	73
4.4.2 Propuesta rítmica II para merengue.	74
4.4.3 Propuesta rítmica III para merengue.	75
4.4.4 Propuesta rítmica IV para merengue.	76
CONCLUSIONES	78
RECOMENDACIONES	79
BIBLIOGRAFÍA	80
ANEXOS	82

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Poema	26
Figura 2. Fórmula de construcción del acorde mayor	28
Figura 3. Utilización de inversiones en un cifrado	30
Figura 4. Melodía con acompañamiento	35
Figura 5. Cifrado clásico de balada	36
Figura 6. Propuesta rítmica I para balada	37
Figura 7. Aplicación de la Propuesta rítmica I para balada	38
Figura 8. Propuesta rítmica II, (Bajo obstinati en tonalidad de C) para balada	39
Figura 9. Aplicación de la Propuesta rítmica II, (Bajo obstinati) para balada	39
Figura 10. Propuesta rítmica III para balada	40
Figura 11. Aplicación de la Propuesta rítmica III para balada	40
Figura 12. Propuesta rítmica IV para balada	41
Figura 13. Aplicación de la variante IV para balada	41
Figura 14. Percusión menor para el género bolero	49
Figura 15. Cifrado clásico de bolero	51
Figura 16. Variante rítmica I de bolero	52
Figura 17. Propuesta rítmica I de bolero	53
Figura 18. Aplicación de la Propuesta I para bolero	54
Figura 19. Propuesta rítmica II para bolero	55
Figura 20. Propuesta rítmica II para bolero con inversión en el bajo	55
Figura 21. Implementación de la propuesta rítmica II para bolero	56
Figura 22. Propuesta rítmica III para bolero	56
Figura 23. Propuesta rítmica III para bolero con inversión en el bajo	57
Figura 24. Propuesta rítmica III con el bajo en los grados del acorde	57
Figura 25. Propuesta rítmica III con el bajo en tónica, quinta y octava	58
Figura 26. Implementación de la propuesta rítmica III	58
Figura 27. Propuesta rítmica IV para bolero	59
Figura 28. Propuesta rítmica IV para bolero con inversión en el bajo	59

Figura 29. Propuesta rítmica IV con el bajo en los grados del acorde	60
Figura 30. Propuesta rítmica IV con el bajo en tónica, quinta y octava	60
Figura 31. Implementación de la Propuesta rítmica IV	61
Figura 32. Fotografía del periódico “El Oasis” de 1854	63
Figura 33. Fragmento de merengue del siglo XIX	64
Figura 34. Cifrado clásico de merengue	72
Figura 35. Propuesta rítmica I para merengue	73
Figura 36. Aplicación de la Propuesta rítmica I para merengue	74
Figura 37. Propuesta rítmica II para merengue	74
Figura 38. Aplicación de la Propuesta II para merengue	75
Figura 39. Propuesta rítmica III para merengue	75
Figura 40. Aplicación de la Propuesta III para merengue	76
Figura 41. Propuesta IV para merengue	76
Figura 42. Aplicación de la propuesta variante IV para merengue	77

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Morfología de la música popular	25
Tabla 2. Conversión del sistema latino de notación al sistema inglés	27
Tabla 3. Cifrado de acordes mayores y menores	27
Tabla 4. Tipos de acordes	28
Tabla 5. Tipos de notas agregadas	29
Tabla 6. Inversiones del acorde C	30
Tabla 7. Recopilación de cantantes y sus países de origen	32
Tabla 8. Recopilación de compositores e intérpretes de boleros por países.	44

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Partitura bolero Acércate más	83
Anexo B. Partitura bolero Bésame mucho	84
Anexo C. Partitura bolero Contigo Aprendí	85
Anexo D. Partitura bolero Dos Gardenias	86
Anexo E. Partitura bolero El Reloj	87
Anexo F. Partitura bolero Esperaré	88
Anexo G. Partitura bolero Historia de un Amor	89
Anexo H. Partitura bolero María Helena	90
Anexo I. Partitura bolero Nosotros	91
Anexo J. Partitura bolero Perfidia	92
Anexo K. Partitura bolero Sabor a Mi	93
Anexo L. Partitura bolero Solamente una vez	94
Anexo M. Partitura bolero Te quiero dijiste	95
Anexo N. Partitura merengue Ay amor	96
Anexo Ñ. Partitura merengue La Travesía	98
Anexo O. Partitura merengue Magia	100
Anexo Q. Partitura merengue Oye	103
Anexo R. Partitura merengue No puedo olvidarla	105

RESUMEN

TITULO: MANUAL PARA LA ENSEÑANZA DEL PIANO BASADO EN FÓRMULAS DE ACOMPAÑAMIENTOS POPULARES.*

AUTOR: JUAN JOSE PEREZ VARGAS**

PALABRAS CLAVES: música popular, balada, bolero, merengue, propuesta rítmica.

DESCRIPCIÓN:

El presente proyecto es un manual realizado con el fin de brindar al docente en música una herramienta de apoyo en su labor pedagógica, que le permita abordar diversos géneros musicales, llevando a sus estudiantes en un proceso de desarrollo auditivo y logrando las habilidades de escucha necesarias para la interpretación del piano en la música popular. Los temas abordados se basan en la experiencia adquirida en diez años realizando acompañamientos de música popular y cinco años como docente y director de una academia musical. Se recomienda a quien desee poner en práctica las propuestas rítmicas sugeridas, tener claridad de que no se trata de un método musical sino un material de apoyo.

Se desarrolla en 4 capítulos. El primer capítulo habla sobre generalidades de la música popular, el segundo capítulo trata sobre el género balada, el tercer capítulo está basado en el género bolero y el cuarto capítulo habla sobre el género merengue.

Algunas de las conclusiones que se obtuvieron fueron:

- La manera más técnica de enseñar una fórmula de acompañamiento para piano en cualquier tipo de música, es la partitura, en ella se puede hacer una descripción detallada de lo que el intérprete debe realizar.

- Es altamente recomendable que la enseñanza de los acompañamientos para música popular sea ejercida por un docente en música para no dar lugar a divagaciones ni errores.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Musica., Director Crlos Humberto Lozano Arias

SUMMARY

TITLE: MANUAL FOR PIANO TEACHING BASED ON POPULAR ACCOMPANIMENT FORMULAS.*

AUTOR: JUAN JOSE PEREZ VARGAS**

KEY WORDS: popular music, ballad, bolero, merengue, rhythmic proposal.

DESCRIPTION:

This project is a handbook which seeks to provide music teachers a support tool in their pedagogical labor, which allows them to deal with various musical genres, with leading their students in a process of hearing development, and achieving the required listening skills for playing the piano in popular music. The taken subjects are based on the experience acquired during ten years performing popular music accompaniments and five years as a Director and teacher of a music academy. It is recommended to those wishing to implement the suggested rhythmic proposals to be clear this is not a musical method, but a supporting material.

It is developed in 4 chapters; the first one is about the generalities in folk music, the second one talks about the ballad genre, the third is based on the bolero genre and the fourth is about the merengue genre.

Some of the conclusions drawn were:

- The most technical manner to teach a piano accompaniment formula for any kind of musical genre is the score, it can give a detailed description of what the player has to perform.
- It is imperative that the teaching of popular music accompaniments is performed by a music teacher in order to avoid digressions or mistakes.

* Degree Work

** Faculty of human sciences, Music department, Director Carlos Humberto Lozano Arias

INTRODUCCIÓN

La música popular en nuestro medio musical colombiano es tan extensa como las dimensiones del territorio nacional, y tan rica como la gran variedad de fauna y flora que en él encontramos. En nuestro país existe diversidad de estilos y géneros que hacen del estudio de la música popular casi una especialidad dentro del quehacer pedagógico para el docente en música, motivo por el cual se hace necesario concientizar a las futuras generaciones de profesores acerca de la imperativa búsqueda y profundización de este tipo de música, con el fin de formar docentes integrales, con una mentalidad de universalización que les permita estar a la altura y nivel musical de otros países, tal vez esta sea la razón por la cual el gran maestro colombiano Blas E. Atehortúa en su cátedra de acústica dijo: Quien toca música popular debe ser consciente que su especialidad le demandará muchas horas de estudio.

Son estas formas de pensamiento moderno las que poco a poco han desplazado las antiguas creencias, según las cuales el estudiante en música desconocía las formas de acompañamiento populares, de los ritmos latinoamericanos, del estudio concienzudo de los géneros populares, tal vez porque en su definición la música popular es la que se opone a la música docta, es un conjunto de géneros y estilos musicales que, a diferencia de la música tradicional o folklórica, no se identifica con naciones o etnias específicas sino que ha trascendido los límites socio-culturales y se ha internacionalizado.

La sencillez y corta duración de una obra o tema de música popular traen a la mente del joven docente la creencia que no suelen requerirse conocimientos musicales muy elevados para ser interpretados. Sin embargo, cuando se quiere enseñar sobre el tema, en ocasiones no se sabe por dónde iniciar ni qué

elementos de la técnica del instrumento pueden ayudar al estudiante al abordar este tipo de música. Los géneros musicales se comercializan y difunden gracias a los medios de comunicación de masas, se puede decir que es gracias a esa facilidad que presentan los medios, que la divulgación de piezas o canciones cada vez es más rápida y eficiente.

Esperamos aportar mediante este proyecto una herramienta práctica y de fácil uso que pueda implementarse en las instituciones profesionales de enseñanza en música, conservatorios y academias.

DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

En los pensum de formación profesional de las diversas instituciones educativas superiores se pone en evidencia el gran esfuerzo de quienes se dieron a la tarea de proponer los programas y materias para las diferentes carreras con enfoque musical, siendo el título que éstas otorguen de tipo interpretativo o pedagógico. Sin embargo, un común denominador se observa al mirar con detenimiento estos tipos de programas: la gran mayoría de ellos dejan de lado el estudio de la música popular, tal vez por ese afán de formar músicos que conozcan más del repertorio universal, de Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Carl Czerny, pensar así está bien, sin olvidar que en el presente inmediato la música popular juega un papel importantísimo, y que no se trata de una competencia para ubicar en qué nivel de dificultad se encuentra un tipo de música respecto de la otra, sino más bien reconocer que la música popular está presente en nuestra cotidianidad, en nuestro entorno: a donde vayamos siempre sonará un tema de música popular.

Ahora bien, si las instituciones no contemplan este estudio de la música popular, entonces ¿cómo se capacita al joven profesor para afrontar un mundo donde lo común y lo cotidiano es este tipo de música?

Una posible solución es el estudio individual y autodidacta, es decir, aquel donde el aprendizaje está supeditado únicamente al tiempo concienzudo que cada le dedique a este tipo de música. Esto también conlleva dificultades ya que implicaría que dicho estudiante de música tiene desarrolladas las habilidades de escucha necesarias para extraer de un disco compacto o cualquier otro medio moderno de audio, los diferentes componentes necesarios para reproducir la música popular. Entonces ¿qué hacer cuando por algún motivo las habilidades de escucha no son

tan desarrolladas como se necesitarían para ser autodidactas y evaluadores de su propio proceso?

Otro factor problemático lo constituye la escasa literatura respecto a la música popular. Una de las diferentes tareas que se realizaron para justificar este proyecto fue la búsqueda de un libro de apoyo para la interpretación del piano basado en acompañamientos populares, pero esta búsqueda resultó infructuosa. Se analizaron otros manuales para la enseñanza de música popular en Santander y se encontró que la guitarra es el instrumento con el que más se ha explorado y los manuales o “métodos”, ofrecen diversas denominaciones a las formulas de acompañamiento: golpes para guitarra, “raspados” para guitarra, sones populares, etc. Usar éste tipo de términos, que no caben en el léxico académico deja mucho de qué desear.

Son muchos los errores de notación gramática musical que se encuentran en este tipo de libros para el aprendizaje autodidacta, pero no se quiso entrar en especificaciones de los mismos ya que éste no es nuestro objeto de estudio. Esto nos deja ver que la gran mayoría de estos manuales para aprender a tocar la guitarra con base en la música popular son escritos por músicos sin conocimientos profundos en el campo de la pedagogía, mientras que en otros casos se evidencia la falta de formación académica en una escuela, conservatorio o programa formal.

Se considera muy importante la formulación de proyectos como éste, donde se pretende apoyar al docente mediante la creación de un manual para mejorar la capacidad de instrucción del pedagogo frente al reto de música popular.

JUSTIFICACIÓN

Este proyecto surge de la necesidad artística de sugerir una aplicación práctica del musical profesional, aprendido durante el proceso de formación universitaria, en un proceso que combina técnica, teoría y práctica, mediante la implementación de un manual basado en fórmulas de acompañamientos de los ritmos de balada, bolero y merengue.

En nuestro ámbito musical colombiano, se deja la enseñanza de la música popular a las habilidades de escucha alcanzadas por el docente en música durante su proceso de formación, así como al desarrollo y entendimiento que éste haya logrado en su profundización de los diversos géneros musicales. Sin embargo, este desarrollo de habilidades y profundización está supeditado al tiempo que dicho docente le haya dedicado concienzudamente al estudio de la música popular.

Este manual pretende ser un apoyo al docente en su quehacer pedagógico, brindándole herramientas que le permitan, de manera sencilla, abordar diversos géneros y guiar a los estudiantes en entrenamiento auditivo y en las habilidades de interpretación indispensables para tocar los acompañamientos de la música popular.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

- Crear un manual basado en fórmulas de acompañamientos populares como herramienta de apoyo para el docente en la enseñanza del piano.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Aplicar la técnica interpretativa del piano adquirida durante la carrera en la creación del manual mencionado.
- Proponer los patrones rítmicos para los géneros populares de balada, bolero y merengue.
- Profundizar e investigar acerca de la enseñanza de los diferentes géneros musicales que se propondrán en el manual.
- Analizar los géneros según su forma, estilo, dinámicas y dificultades técnicas.

1. MARCO REFERENCIAL

A través de la historia, el hombre ha expresado mediante la música su propio lenguaje y sus más íntimos sentimientos. La música se convirtió no solo en un medio sino en un fin, en el que lo sublime, elevado, noble y puro se puede alcanzar cuando se da libertad al espíritu de hablar mediante sonidos. Es en medio de esta necesidad imperante de expresión que el hombre de diversas maneras se dio a la tarea de plasmar en sonidos sus sentimientos algunos mediante la percusión y el ritmo, otros cantando melodías que con el paso del tiempo se inmortalizaron aunque muchos compositores sean desconocidos.

Nos dice George Lyman Kittredge, célebre profesor en la universidad de Harvard, y uno de los más influyentes críticos de América de principios del siglo 20, autor de cinco volúmenes de estudio comparativo de la música popular inglesa: “la música popular es la expresión espontánea de las emociones del pueblo que crea una canción narrativa, colectiva, inefable, personal y transmitida oralmente”.¹

En los años cincuenta y sesenta el profesor de Berkeley Bernard Harris Bronson (1903-1986) se dedicó a recoger y a estudiar las melodías de música popular inglesa. Para él, la balada es uno de los géneros más populares, sin embargo, ésta no pasa de ser un fragmento si no tiene una melodía. La melodía determina la estructura rítmica de la música popular y se convierte en un elemento imprescindible; más aun la balada es un género que vive en la actualización cantada. En sus libros:

¹ El estilo folklórico y la cultura, 1968

The interdependence of ballad tunes and texts (1944) y The morphology of ballad tunes (1954), Bronson se fijó en la melodía de las baladas y su relación con el texto y la forma de cantarlas. Bronson se dio cuenta de que las melodías no suelen usar la escala entera, sino escalas páusales más cortas; aunque las escalas mayor y menor han ejercido influencia sobre las melodías de algunas baladas.

Hoy en día la música popular no han cambiado en su esencia; La melodía esta puesta al servicio del texto, las canciones pueden cantarse a capela o con acompañamiento. El acompañamiento tan normal en nuestros días es algo reciente en la música popular, se desarrollo principalmente en la angloamerica con el uso de la guitarra y banjo.

En nuestros días los compositores de música popular suelen usar varios instrumentos para su interpretación es común oír en canciones modernas grupos instrumentales como: batería-piano-bajo-guitarra-saxofón y arreglos para violines o vientos etc.

1.1 MORFOLOGIA DE LA MÚSICA POPULAR

La morfología es la ciencia que estudia las formas musicales o estructura de la música, la música popular desde luego posee una estructura, ésta es generalmente igual para todos los géneros musicales que la conforman, pero existen excepciones, es decir, canciones que no mantienen el orden morfológico; habitualmente una canción de música popular presenta los siguientes elementos: introducción, estrofa, precoro, coro, improvisación, coda.

1.1.1 Las introducciones. En este tipo de música las introducciones no suelen ser de más ocho compases, ya que el oyente está muy expectante de la letra de la canción y una introducción muy larga puede tornarse aburridora. La introducción generalmente se compone en la misma tonalidad de la canción, aunque en ocasiones se prefiere en el relativo menor o mayor, según el caso, o el relativo directo de la tonalidad, para causar una sensación auditiva diferente. Existen excepciones, donde la tonalidad de la introducción es diferente a la de la canción; en estos casos, se hace un puente armónico para enlazar las tonalidades, escogiendo progresiones armónicas que permitan unir las tonalidades de manera sutil.

La dinámica para la introducción puede variar de acuerdo con la visión que el compositor tenga de la canción, puede tener mucha fuerza o una dinámica media depende repetimos del gusto. Es común que en las introducciones algún instrumento se destaque o cumpla una función solista de corta duración.

1.1.2 Las estrofas. Siempre están en la tonalidad principal. Al hacer su aparición la melodía sea cantada o interpretada por algún instrumento, el acompañamiento reduce su intensidad dinámica para permitir que ese oiga la melodía por encima del grupo instrumental. La progresión armónica de las estrofas no presenta variantes, es decir, los acordes se mantienen iguales sin importar la cantidad de estrofas que tenga la pieza musical. En cambio la letra suele ser diferente en cada estrofa, esto debido a que se desarrolla una historia o se relata algún suceso.

1.1.3 El pre coro. Suele estar compuesto en el cuarto grado o quinto grado de la tonalidad, realzado por un aumento en la dinámica, sirviendo como preámbulo al coro. En algunos casos puede ser instrumental, sin letra. Este elemento estructural se denomina en alemán “Steg” palabra que significa “puente”.

1.1.4 El coro. La palabra coro en su origen griego significa “ronda” y se utiliza en música popular para nombrar al estribillo, es decir, la sección de la canción que se repite varias veces. Tonalmente se le suele construir en dominante y su dinámica es fuerte, pudiendo decirse que el clímax de la canción está en el coro. La letra del estribillo es siempre la misma, independientemente de las veces que éste se repita.

1.1.5 El interludio instrumental. Una improvisación es la libertad que se le da a un integrante del grupo instrumental de crear melodías, según su criterio musical y su inspiración momentánea en una sección de la canción. Sin embargo, en la música popular el interludio musical no es el resultado de un momento de imaginación y creación instantánea, sino más bien el producto de un compositor que crea un solo diseñado para un instrumento específico, según la progresión de acordes.

La improvisación es libre de hacerse en la tonalidad principal, en la relativa menor o mayor (según el caso) o un tono vecino. Quien improvisa debe sobresalir de entre la masa sonora, por tanto, su dinámica será de mayor volumen que la del resto del grupo instrumental.

1.1.6 La coda. Esta palabra es tomada textualmente de la música erudita y hace referencia a la sección que determina el final de un movimiento a modo de epílogo.

En el contexto de la música popular, la coda no hace referencia a una cadencia expandida, sino al conjunto de acordes que denotan una armonía con carácter resolutorio para crear la sensación de final. La dinámica para la coda puede variar de acuerdo al género musical. La última nota de la coda siempre será la tónica.

La coda también puede ser un fragmento de la melodía del coro armonizada con el sexto grado de la tonalidad principal buscando una sensación de final. Otra variante de coda es tomar la introducción y realizar pequeños cambios armónicos en la progresión para crear la sensación de final.

A continuación se presenta una tabla con la estructura morfológica de la música popular y las posibilidades armónicas con sus respectivos grados:

Tabla 1. Morfología de la música popular

1. Introducción: puede estar en tónica (I), relativo menor, relativo mayor o relativo directo.
2. Estrofa: siempre en tónica (I)
3. Pre coro: puede estar en (subdominante(IV) o dominante (V)
4. Coro: siempre en dominante (V)
5. Interludio musical: puede estar en tónica (I), relativo menor ó mayor (según el caso) o un tono vecino.
6. Coda: siempre en tónica (I)

1.2 LOS CIFRADOS

Desde la antigüedad los compositores se encontraron con el problema de crear un sistema de comunicación escrita que describiera con exactitud la música. En ésta búsqueda se crearon muchos sistemas de notación musical hasta llegar a los sistemas actuales. El sistema más específico para la escritura e interpretación musical es la partitura basada en el pentagrama. Sin embargo, otros sistemas actuales se usan con gran eficacia y utilidad sobresaliente como por ejemplo la tablatura para los instrumentos de cuerda o el cifrado inglés en el caso de los instrumentos armónicos.

Los cifrados son formas de abreviatura, que resumen tres o más sonidos que se ejecutan o tocan simultáneamente. A diferencia del pentagrama (donde se especifican las alturas de los diferentes sonidos) en el cifrado el interprete debe conocer las notas que conforman las abreviaturas y previamente estudiarlas para que la ejecución instrumental sea muy efectiva y se logre mayor fluidez.

Los acordes resumidos en este método de escritura son de carácter consonante y disonante, es decir, responden a la lógica armónica de nuestra cultura musical occidental. La sensación sonora que producen estos acordes es de total aceptación auditiva para quien escucha, por tanto, el intérprete no cuestiona el origen de los acordes resumidos ya que éstos han pasado previamente por leyes armónicas, y se han utilizado por décadas.

1.2.1 El cifrado inglés. El origen del cifrado inglés también denominado cifrado anglosajón o cifrado americano, se remonta al siglo VIII, cuando el monje benedictino Friulano Pablo compone el himno “Ut queant laxis”, del cual se toman las primeras sílabas de cada verso para nombrar las diferentes alturas musicales. Las notas musicales se derivan de este poema:

Figura 1. POEMA

TEXTO EN LATÍN	TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL
<p>Ut queant laxis Resonare fibris Mira gestorum Famuli tuorum Solve pollute Labii reatum Sancte Ioannes</p>	<p>Para que puedan exaltar a pleno pulmón tus maravillas estos siervos tuyos perdona la falta de nuestros labios impuros San Juan.</p>

Fuente: <http://ec.aciprensa.com/u/utqueant.htm>

Hacia el siglo XVI se añadió la nota musical si, derivado de las primeras letras de **S**ancte **I**oannes, y en el siglo XVIII se cambió el nombre de ut por do (por **D**óminus o **S**eñor).

El cifrado inglés se deriva del sistema latino de notación, así:

Tabla 2. Conversión del sistema latino de notación al sistema inglés

LATINO	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI
INGLÉS	C	D	E	F	G	A	B

Fuente: Autor

Es importante aclarar que en una armonía cifrada el acorde mayor es escrito con la letra en mayúscula, y el relativo directo, es decir, el acorde menor, se escribe añadiendo a la letra mayúscula una “m” minúscula que indica “menor” o acorde menor.

Tabla 3. Cifrado de acordes mayores y menores

MAYOR	C	D	E	F	G	A	B
MENOR	Cm	Dm	Em	Fm	Gm	A m	B m

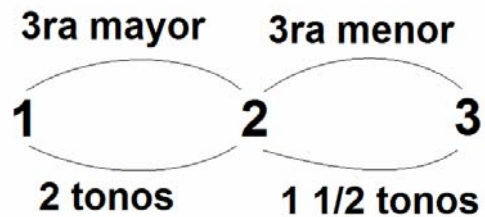
Fuente: Autor

1.3 LOS ACORDES

Un acorde es la superposición de terceras interpretadas simultáneamente o sucesivamente. Cuando el acorde está constituido por tres sonidos y ha salido de la fórmula de construcción del acorde, se le conoce como triada en estado fundamental. Existen fórmulas armónicas que ayudan a construir las triadas, éstas

fórmulas se ciñen a leyes muy estrictas de la acústica y respetan las distancias interválicas. Veamos un ejemplo:

Figura 2. Fórmula de construcción del acorde mayor



Fuente: Autor

A cada nota que constituye la triada se asigna un grado de tal manera que un acorde fundamental tiene primer grado, segundo grado y tercer grado. Se debe tener cuidado de no confundir los grados de una escala con los grados de un acorde. Existen fórmulas para construir todos los tipos de acordes que hay, pero en lo que respecta a nuestro estudio veremos solo los necesarios para entender la música popular.

1.3.1 Clasificación de los Acordes. Los acordes se clasifican según su carácter en:

Tabla 4. Tipos de acordes

Acordes mayores
Acordes menores
Acordes disminuidos
Acordes aumentados
Acordes suspendidos
Acordes agregados

Fuente: Autor

Los acordes agregados son también conocidos con el nombre de cuatríadicos, quintíadicos, sextíadicos y septíadicos, según las agregaciones que lleve el acorde.

Tabla 5. Tipos de notas agregadas

Séptima (mayor o menor)
Novena (natural o bemol)
Onceava (natural o sostenida)
Treceava (natural o bemol)

Fuente: Autor

Es importante decir que cada vez que se agrega una nota al acorde se suma a la anterior, es decir un acorde treceavo debe llevar la onceava, la novena y la séptima; cuando el acorde no lleva el orden de agregaciones se dice que la nota agregada es adherida y se cifra con la palabra en inglés “add” cuya traducción al español es añadir. Ej. Cadd 9 llevaría las notas do, mi, sol y re omitiendo la séptima.

1.4 LAS INVERSIONES

Una inversión es un cambio en el orden natural de las notas que se originan a partir de la construcción de la fórmula del acorde. Las inversiones toman nombre dependiendo de en qué grado este localizada la nota fundamental; si la nota fundamental esta en el primer grado se denomina acorde en estado fundamental, si la nota fundamental está en el tercer grado se denomina primera inversión, si la nota fundamental esta en el segundo grado del acorde se llama segunda inversión; para los acordes cuatríadicos existe una tercera inversión.

Tabla 6. Inversiones del acorde C

Nombre	1er grado	2do grado	3er grado
fundamental	do	Mi	Sol
1ra inversión	Mi	sol	Do
2da inversión	sol	do	mi

Fuente: Autor

1.4.1 Utilidad de las Inversiones. Las inversiones son útiles ya que ayudan a evitar los saltos grandes, es decir, hay una norma básica para la interpretación del piano en música popular que dice: "se deben evitar los saltos entre acordes" esto significa que acústicamente hablando lo mejor es tocar lo más cercano posible cada acorde; Los acordes tiene notas en común, al enlazar acordes se mantienen éstas notas comunes. Levare es un término italiano que traduce textualmente levantamiento, cuando se interpretan acordes muy distantes el levare puede ser muy alto y las posibilidades de errar se aumentan, usar inversiones disminuye las posibilidades de equivocarse, éste uno de los beneficios en la interpretación. Ejemplo:

Figura 3. Utilización de inversiones en un cifrado

C Am Dm G C

The musical notation shows a sequence of five chords in a piano style. Above the staff, the chords are labeled: C, Am, Dm, G, and C. The treble clef staff shows the chords with their notes: C (C4, E4, G4), Am (A3, C4, E4), Dm (D3, F3, A3), G (G2, B2, D3), and C (C4, E4, G4). The bass clef staff shows the root notes: C (C2), A (A1), D (D2), G (G1), and C (C2).

Fuente: Autor

2. EL GÉNERO BALADA

El género balada tiene sus orígenes en la década de los sesenta, y de inmediato logra amplia aceptación en los países de habla hispana. Aunque su origen no se puede atribuir a ningún país específico, se puede decir que hicieron aportes importantes a este género, (Francia e Italia) de la mano de sus exponentes Charles Aznavour, Salvatore Adamo y Nicola Di Bari.

Estudiosos del origen de este género opinan que el bolero latinoamericano de los años cincuenta sirvió de preámbulo para la balada. Lo que los diferenció en sus inicios fue que el bolero era más sofisticado, es decir, de mayor elaboración técnica y lenguaje metafórico, frente a una balada de lenguaje más popular y un desborde de emociones típicas de los latinos.

El mayor esplendor del género tuvo en la década de los setentas, cuando saltaron a la fama cantantes como: José José, Camilo Sesto, Raphael, Roberto Carlos y Rocio Durcal, entre otros, quienes grabaron grandes éxitos mundiales.

A continuación presentamos a los intérpretes más representativos de este género, quienes llevaron a este género a internacionalizarse:

Tabla 7. Recopilación de cantantes y sus países de origen

Cantante	Nacionalidad
José José	Mexicano
Marco Antonio Solís	mexicano
Luis Miguel	mexicano
Emmanuel	Mexicano
José Luis Perales	Español
Rocío Jurado	Española
Nino Bravo	Español
Raphael	Español
Camilo Sesto	Español
Roberto Carlos	Brasilero
José Feliciano	Puertorriqueño
Leonardo Fabio	Argentino
Sandro	Argentino
Claudia de Colombia	Colombiana
Billy Pontoni	Colombiano
Fausto	Colombiano

Fuente: Autor

2.1 LA BALADA EN COLOMBIA

Colombia también fue un semillero de artistas que, a través de su talento, se hicieron a un nombre y dejaron un legado de canciones que marcaron la trayectoria de este género en nuestro país. En los años sesenta las cadenas radiales Todelar y Caracol fueron motores de gran impulso mediante programas como "Radio 15" y "Sus primeros aplausos".

“Radio 15” un espacio proporcionado por el empresario y gerente de Radio Caracol, Julio Nieto Bernal, quien contrató al joven locutor Alfonso Lizarazo para que se encargara del programa. Desde allí se impulsaron las carreras de varios artistas tales como Ana y Jaime, Óscar Golden y Lyda Zamora. Con el tiempo, este programa radial pasó a la televisión con el nombre de “Estudio 15”, bajo la dirección de Alfonso Lizarazo, este programa obtuvo el premio como el mejor musical.

“Sus primeros aplausos” inició su transmisión en radio en el año de 1966, y también fue un programa que hizo transición a la televisión con el nombre de “El club del clan”. El director del programa era el empresario Guillermo Hinestroza, quien también le abrió la puerta a otras voces como Claudia de Colombia (Gladys Caldas), Emilce, Harold González Enríquez (conocido como Anthony Marcel), Billy Pontoni y Jairo Alberto Bocanegra Peña. El programa de televisión se transmitió hasta 1969, emitiéndose cuatro veces a la semana, presentado por los hermanos Eduardo y Álvaro Sarmiento. Finalizado el programa, los artistas que habían surgido gracias a El Club del Clan comenzaron carreras independientes. Muchos de ellos se inclinaron principalmente por un nuevo movimiento llegado de Europa, principalmente de España e Italia, llamado la balada romántica, y tal vez fue allí en donde algunos como Claudia de Colombia encontraron su máxima fama.

2.2 CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO BALADA

La balada es una canción romántica, pausada, de tempo generalmente adagio (es decir negra entre 65 y 75 bpm). La melodía de este género suele ser interpretada por un cantautor que imprime a sus letras un tinte de romanticismo, ya sea de una vivencia personal o simplemente contando una historia de amor; no obstante, existen baladas donde la melodía es interpretada por un instrumento melódico como violín o saxofón.

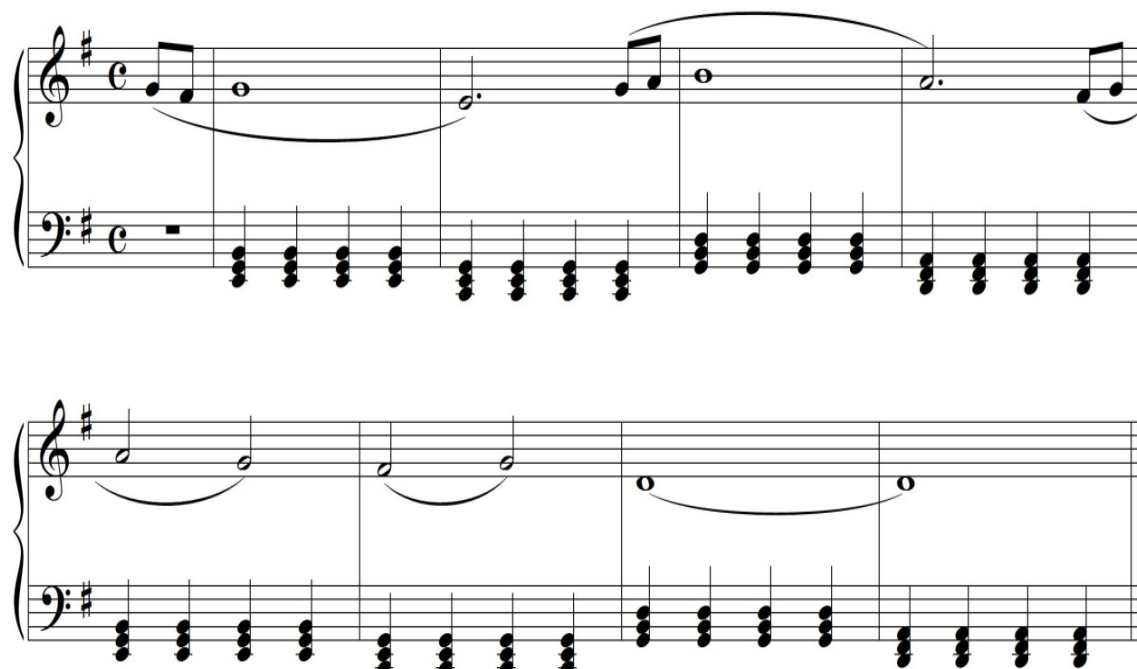
El grupo instrumental básico de una balada está conformado por piano, guitarra, bajo y batería, sin embargo es importante decir que puede tener arreglos para cuerdas, vientos, además de todo tipo de efectos posibles desde la invención del sintetizador y las pedaleras de multi-efectos. En cuanto a la morfología del género ésta se ciñe perfectamente al orden de la música popular.

2.3 INTERPRETACIÓN DEL GÉNERO BALADA EN PIANO

En la balada el piano se usa de dos formas diferentes. En la primera forma, característica de la introducción o la coda, el piano presenta una línea melódica con un soporte armónico en el bajo (melodía con acompañamiento). Es en la segunda forma de interpretación donde se desarrolla una fórmula de acompañamiento a lo largo de toda la canción. Es importante señalar que el intérprete debe ceñirse al compás en el que esté compuesta la canción y a la lectura del cifrado inglés en que se escribe la armonía, que generalmente se tocan en negras.

En la siguiente figura se presenta una propuesta de la primera forma de acompañamiento, tomando como ejemplo una introducción inédita para el tema “Que pides tú” del compositor español Alex Ubago.

Figura 4. Melodía con acompañamiento



Fuente: Autor

Ahora veamos un ejemplo de la segunda forma, donde la letra de la canción va acompañada de su respectivo cifrado inglés; no se dan detalles del acompañamiento, su altura ni el ritmo de la melodía; los acordes se tocan en negras. Es obligatorio para el intérprete oír la canción previamente para conocer la melodía. El ejemplo a continuación es de un fragmento de la canción “Vuelve” del compositor Alex Ubago.

Figura 5. Cifrado clásico de balada

G **D** **Em**
Puede que algún día por estas fechas
D **C**
no recuerdes ya la letra
D
de aquel tema que compuse por ti

G **D** **Em**
Puede que la vida sea tan breve
D **C**
o que el tiempo no se acuerde
D
de editar lo que nos toca vivir

C **D** **Em**
Vuelve, vuelve tarde pero vuelve
Am **C**
vuelve niña si te pierdes
D
hoy quiero verte

C **D** **Em**
Y vuela, vuela alto mientras puedas
Am **C**
que la vida es una rueda
D
que nunca frena.

Fuente: Autor

En ésta forma clásica de escritura, al intérprete se le permite proponer un acompañamiento rítmico-armónico que enriquezca la interpretación y amplíe el rango de posibilidades en el ejercicio del acompañamiento. Presentaremos a continuación cuatro propuestas rítmicas que, durante el desarrollo de éste proyecto, se crearon después de un análisis profundo de este género. Las posibilidades que pudieran implementarse en el acompañamiento son:

2.3.1 Propuesta rítmica I para balada. Esta propuesta utiliza como célula rítmica cuatro corcheas en el bajo que se tocarán con la mano izquierda en tónica y cuarta justa descendente (la segunda y tercera corchea van ligadas) y dos negras para ser interpretadas con la mano derecha.

Es importante aclarar que los acordes son interpretados con la mano derecha en las fórmulas de acompañamiento que se sugieren en este proyecto, los instrumentos electrónicos tales como teclados o sintetizadores ofrecen una función de acompañamiento orquestada donde el interprete está obligado a tocar con la mano izquierda, a esta forma de interpretación no haremos referencia.

Figura 6. Propuesta rítmica I para balada



Fuente: Autor

Veamos a continuación la implementación de la propuesta de acompañamiento I, en el cifrado de la canción “como decirte que yo te amo” del grupo colombiano Génesis grabado con el sello Codiscos en 1974.

Figura 7. Aplicación de la Propuesta rítmica I para balada

The image shows a musical score for the song "Como decirte que yo te amo". It consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Below the first two measures of this staff are the chord symbols "Em" and "A". The second staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and common time. It shows a piano accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chord symbols "D" and "G" are placed below the third and fourth measures of the grand staff respectively.

Fuente: Autor

2.3.2 Propuesta rítmica II para balada. Se ha querido denominar a la segunda propuesta de acompañamiento, “Bajo obstinati”, se trata de utilizar la mano izquierda del pianista no solo con acordes para hacer un colchón armónico en figuras rítmicas negras (con la armonía cifrada dada), sino un movimiento igual para el bajo en las armonías propuestas, con una única digitación, para ser usado en las introducciones o las codas a modo de melodía, con una digitación igual para todos los cambios armónicos que se propongan. Es importante destacar que las notas del bajo corresponden a la tónica, el quinto grado, la octava, el grado conjunto entre tónica y segundo grado del acorde y finalmente segundo grado del acorde. Veamos un ejemplo de ésta propuesta para todos los grados posibles en la escala de C, con las digitaciones de la mano izquierda:

Figura 8. Propuesta rítmica II, (Bajo obstinati en tonalidad de C) para balada



Fuente: Autor

Ahora veamos la melodía de la figura 4, el tema “Que pides tú” del compositor español Alex Ubago con la aplicación de la propuesta rítmica II:

Figura 9. Aplicación de la Propuesta rítmica II, (Bajo obstinati) para balada



Fuente: Autor

2.3.3 Propuesta rítmica III para balada. En esta tercera propuesta se usará la célula rítmica dos corcheas, una blanca y una negra para el bajo (mano izquierda) y sus notas respectivas son: tónica, quinto grado y octava; para la mano derecha dos blancas en el acorde. Veamos el ritmo de la propuesta III para balada.

Figura 10. Propuesta rítmica III para balada



Fuente: Autor

Ahora se verá un ejemplo de ésta propuesta rítmica en la balada “La niña de tus ojos” del álbum “vivo para ti” autor Daniel Calveti (2005).

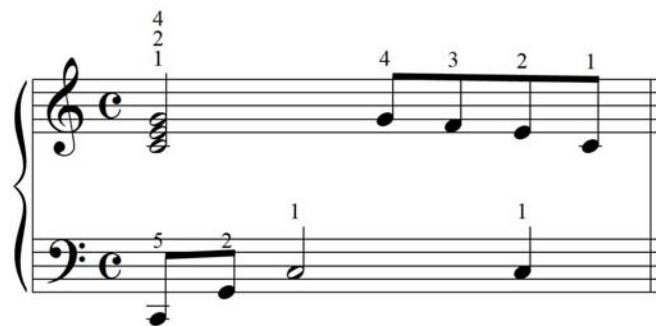
Figura 11. Aplicación de la Propuesta rítmica III para balada



Fuente: Autor

2.3.4 Propuesta rítmica IV para balada. En ésta propuesta rítmica se usará para la mano izquierda dos corcheas, una blanca y una negra que se tocarán en tónica, quinto grado y octava; para la mano derecha se usará blanca y cuatro corcheas, se sugiere digitar los acordes para la mano derecha (1, 2, 4) de tal manera que tres de las corcheas para ésta mano sean los propios grados del acorde y la cuarta corchea sea la nota por grado conjunto entre los dedos 2 y 3. Veamos el ritmo propuesto:

Figura 12. Propuesta rítmica IV para balada



Fuente: Autor

Veremos ésta propuesta rítmica aplicada a la balada “La niña de tus ojos” del álbum vivo para ti (2005).

Figura 13. Aplicación de la variante IV para balada



Fuente: Autor

3. EL GÉNERO BOLERO

Se dice en el albor popular que este género nace hacia 1840 en la isla de Cuba, pero se debe destacar que el bolero se origina en la fusión de razas cuando los africanos se mezclan con los europeos y llegan a América. Posiblemente su origen se trate de una manifestación musical gitana española, pues su nombre viene de la expresión “volero” de volar, y las danzas gitanas a veces implican movimientos que asemejan el vuelo de aves. En 1792, en el diario “Hoja de Periódico” de la Habana se hace mención del bolero, cincuenta años antes de su supuesta aparición.

El musicólogo cubano Natalio Galán dice que desde finales del siglo XVIII hay testimonios documentales de la presencia del bolero en Cuba. Para 1830 el género ya había adoptado algunas características del danzón y de la habanera; precisamente esta última fue la que más contribuyó a la evolución del bolero en cuanto a sus afinidades rítmicas.

Hacia 1883 ya existían trovadores que hacían boleros en duetos o tríos de guitarras, tales como José “Pepe” Sánchez y Nicolás Camacho. El bolero en América, específicamente en Cuba, se fusionó con los ritmos africanos de la zona caribeña y dió como resultado su compás cadencioso. El acompañamiento clásico del bolero se hace con guitarras, bongós, congas o tumbadoras y maracas.

El primer bolero escrito fue “Tristezas”, compuesto por el cubano José Pepe Sánchez en Santiago de Cuba en 1886. Con ésta fecha como punto de partida, el género sufre poco a poco una importante transformación en cuanto a la formalización del género, dejando de ser música de cantinas para ser tocada en

serenatas, luego orquestada al estilo big band latino y finalmente grabada por sinfónicas de gran relevancia.

3.1 EL GÉNERO BOLERO EN LATINOAMÉRICA

Este género es, desde su invención, de tanta aceptación en toda Latinoamérica, que se podría hablar de una revolución musical continental en la cual cada país aportó compositores e intérpretes. La evolución en los equipos de grabación fue fundamental para el desarrollo de los recursos comunicativos. Las grabaciones en discos, primero los de 78 revoluciones por minuto, luego los de 45 rpm y finalmente los de 33 rpm, llamados Long Plays o LP's, también sirvieron para difundir el género.

México y Cuba fueron los dos países más sobresalientes y prolíficos en la composición del bolero. La incursión en el cine por parte de estos países así como su cercanía a los estudios cinematográficos norteamericanos, ponen a su alcance los mejores medios tecnológicos de la época para la grabación de acetatos.

Es importante destacar la formación de orquestas tropicales en el mismo periodo de oro del bolero, que fueron las principales propulsoras de la música de baile o música de salón. Como géneroailable, el bolero latino encontró en estas orquestas un punto de apoyo muy importante; se destacan entre ellas: la Orquesta de Don Aspiazu, la Sonora Matancera, la Sonora Siguaray, a Orquesta Matamoros, la Orquesta de Valdés, la Banda Gigante de Beny Moré.

Del gran grupo de compositores se destacan Bartolomé Maximiliano Moré Gutiérrez (Santa Isabel de las Lajas, 24 de agosto de 1919 - La Habana, 19 de febrero de 1963), Agustín Lara (Tlacopalpán, México 1900 – ciudad de México 1970), Alberto Batet Vitali (Mendoza, Argentina, 23 de agosto de 1920 – Mendoza,

Argentina, 15 de octubre de 2000), Antonio Lugo Machín, (Sagua la Grande, Cuba, 11 de febrero de 1903 Madrid, 4 de agosto de 1977).

Veamos una tabla por países, donde se muestran los compositores e intérpretes más destacados del género bolero:

Tabla 8. Recopilación de compositores e intérpretes de boleros por países.

Nacionalidad	Compositores e intérpretes de boleros
Cuba	Los Hermanos Rigual, Antonio Machín, Benny Moré, Barbarito DÍez, Ibrahim Ferrer, Vicentico Valdés, Rolando Laserie, Orlando Contreras, Fernando Álvarez, María Teresa Vera, Rita Montaner, Guadalupe Yoly Raymond, Celia Cruz, Monguito (Ramón Quián), Olga Guillot, Omara Portuondo, Xiomara Alfaro, Elena Burke, Pablo Milanés, Bienvenido Granda, Lucrecia, Ramón Armengod.
México	VÍctor Iturbe, Álvaro Carrillo, Pedro Infante, Javier Solís, Agustín Lara, María Grever, Consuelo Velázquez, Ignacio Fernández Esperón, Pepe GuÍzar, Los Panchos, Alfonso Ortiz Tirado, Juan Arvizu, Luis Arcaraz, Pedro Vargas, Jorge Negrete, Ana María González, Toña la Negra, Genaro Salinas, Nicolás Urcelay, María Luisa Landín, Roberto Cantoral, Los Tres Caballeros, Los Dandys, Los Tres Reyes, Rodrigo de la Cadena, Marco Antonio Muñiz, Sonia López, Armando Manzanero, Eugenia León, Fernando Fernández, Luis Miguel., Sonora Santanera, Sonora Siguaray
	Mario Clavell, Leo Marini, Mabel Nash, Carlos Argentino (Israel Vitenszteim Vurm), Hugo Romani (Francisco Antonio

Nacionalidad	Compositores e intérpretes de boleros
Argentina	Bianchi), Roberto Yanes, Fernando Torres, Danny Martin, Chico Novarro, Los Cinco Latinos, Estela Raval, Violeta Rivas, María Martha Serra Lima, María Graña, Daniel Riobos.
Puerto Rico	Daniel Santos, Tito Rodríguez (Pablo Tito Rodríguez Lozada), Vitín Avilés, José Luis Moneró, Bobby Capó, Julio "Julito" Rodríguez, Carmen Delia Dipiní, Johnny Albino, José Feliciano, Cheo Feliciano, Andy Montañez, Danny Rivera, Cheíto González.
República Dominicana	Luis Alberti, Bienvenido Brens, Elenita Santos, Luis Kalaff, Francis Santana, Rafael Colón, Rafael Solano, Alberto Beltrán, Maridalia Hernández, José Manuel Calderón
Venezuela	Lorenzo González, Lorenzo Herrera, Graciela Naranjo, Rafa Galindo, Luisín Landáez, Alfredo Sadel, Felipe Domínguez, Felipe Pirela, José Luis Rodríguez "El Puma", Mirtha Pérez, Floria Márquez, Oscar D'León (Oscar Emilio León Simoza).
Chile	Antonio Prieto, Palmenia Pizarro, Rosamel Araya, Los Huasos Quincheros, , Los 4 de Chile, Luis Alberto Martínez, Lucho Gatica.
Colombia	Carlos Julio Ramírez, Víctor Hugo Ayala, Nelson Pinedo, Oscar Agudelo, Alci Acosta, Charlie Zaa, Andrés Cepeda.
Costa Rica	Ray Tico, Memo Neyra, Rafa Pérez, Gilberto Hernández
Ecuador	Julio Jaramillo, Olimpo Cárdenas, Gabriel Vargas, Carlota Jaramillo.
Nicaragua	Rafael Gastón Pérez, Camilo Zapata, Tino López Guerra
Panamá	José Luis Rodríguez Vélez

Nacionalidad	Compositores e intérpretes de boleros
Paraguay	Los Tres Sudamericanos
Perú	Lucho Barrios, Pedro Otiniano
Bolivia	Raúl Shaw Moreno.
Brasil	Agostinho, Altemar Dutra, Los Indios Tabajaras, Simone (Simone Bitencourt De Oliveira), Orquesta Serenata Tropical, Orquesta Románticos de Cuba.

Fuente: Autor

3.2 EL BOLERO EN NORTEAMÉRICA

La influencia del bolero como género musical traspasó las fronteras del idioma y logró admiradores que se darían a la tarea de cantar en español gracias al gusto por él. Un claro ejemplo de esto son las grabaciones de grandes de la música estadounidense como Nat King Cole, Linda Ronstadt y Eydie Gormé.

Nat King Cole, (Montgomery, 17 de marzo de 1919 - Santa Mónica, 15 de febrero de 1965), fue pianista, compositor y cantante de jazz, blues, góspel, etc. Ícono de Norteamérica, logra su fama tocando en los bares de jazz, convirtiéndose en el primer afroamericano en tener un programa de radio propio, para luego en 1950, repetir la proeza, esta vez en un programa de televisión. En ese mismo año, su canción "Mona Lisa" fue primera en ventas. En el año de 1958, (Nathaniel Adams Cole más conocido por su nombre artístico como "Nat King Cole") graba su primer álbum en español titulado "Cole español", haciéndose a una fama mundial en los países de habla hispana con su voz fácilmente identificable por su particular acento y coloratura. Cole graba dos LP más, uno en 1959 llamado "A mis amigos" y otro en 1962 llamado "More Cole español".

Eydie Gormé, nacida en Nueva York el 16 de agosto de 1931, es una de las celebridades musicales estadounidenses más importante, ganadora de un premio Grammy y un premio Emmy. Incursiona en el mercado de la música latina con varios álbumes en español, el primero de ellos lanzado en 1964. Sus canciones grabadas con el Trío Los Panchos son consideradas clásicas de todos los tiempos. Cantó a dúo con Roberto Carlos, Armando Manzanero, Danny Rivera y Johnny Albino. El álbum mejor vendido fue el que grabó con el Trío Los Panchos.

3.3 EL GÉNERO BOLERO EN COLOMBIA

Colombia no se quedó rezagado del movimiento latino que se imponía en su momento, y colocó la cuota de talento necesaria para impulsar aun más este género, a través de cantantes de la talla de Carlos Julio Ramírez, Víctor Hugo Ayala, Nelson Pinedo y Óscar Agudelo.

Carlos Julio Ramírez nació en Tocaima, Cundinamarca el 4 de agosto de 1916 y murió en Miami el 12 de diciembre de 1986. Se le considera el mejor barítono de toda la historia de su país, por su trayectoria musical y su éxito internacional, del que podemos destacar su participación como integrante de la ópera en el Teatro Colón de Buenos Aires, su contrato millonario en Urca (Rio de Janeiro), sus temporadas de ópera con la Metropolitan Opera House y su participación en siete películas de la productora de Hollywood MGM, entre ellas la famosa producción “Escuela de Sirenas”.

Carlos J. Ramírez realiza sus primeras grabaciones de música colombiana hacia el año de 1952 con temas como “Bésame morenita”, “El camino del café”, “La carta”, “Compadre, no me hable de ella”, “Sombras”, “Arrunchaditos”, “El Trapiche”, y otras, además de muchos temas del repertorio internacional, en su

gran mayoría boleros. Su último disco LP lo grabó en 1972 con arreglos y dirección del maestro Blas Emilio Atehortúa.

Otra voz colombiana destacada e impulsora del género bolero fue Nelson Pinedo, nacido en Barranquilla el 10 de febrero de 1928 y apodado el “almirante del ritmo”. Su carrera como cantante inicia con la agrupación de Julio Lastra, donde graba el bolero cover titulado Mi Cariño. Luego se une a la orquesta de Pacho Galán, posteriormente a la orquesta de Los Hermanos Rodríguez Morena, (con la que graba su segundo disco en formato 78 RPM titulado "Mucho, mucho, mucho") con la orquesta de Don Antonio María Peñaloza, incursiona en el idioma inglés, y más adelante con nuevos arreglos en francés, italiano y portugués.

En 1954, Pinedo grabó sus primeros éxitos con la Sonora Matancera en los estudios de la radio CMQ, iniciando una fructífera asociación que duró cinco años y medio, con viajes, espectáculos y televisión. Son 49 canciones grabadas, más una película cubana bajo la dirección de Cardona, “Una gallega en la Habana” (1955).

3.4 CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO BOLERO

El bolero es un género de alta expresión sentimental. Su lenguaje, aunque un poco metafórico, está marcado por su carácter reflexivo y anclado en el desamor y el amor. Su elaboración musical es bastante técnica y por sus cualidades está asociado a la sensualidad.

El bolero se escribe en compás de 4/4 y su tempo generalmente es moderato, es decir, negra entre 108 y 120 bpm. La morfología de este género respeta la estructura de la música popular. Es un géneroailable por lo cual sus canciones eran de carácter obligatorio en la época de los bailes de salón. El país que ejerció

mayor influencia sobre este género fue España, aunque recibió aportes de géneros como la Habanera y el Danzón.

La percusión menor cumple un papel importante en este tipo de música. En la siguiente figura se escribe el ritmo para el bongó y las congas, las maracas y sus posibles variaciones.

Figura 14. Percusión menor para el género bolero

Bolero

The image displays five staves of musical notation for Bolero percussion in 4/4 time. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation uses letters 'D' and 'I' to denote specific rhythmic patterns, with 'D' representing a downbeat and 'I' representing an upbeat. The staves are labeled as follows:

- Maraca:** Shows a sequence of notes: D, D, I, D, I, D, I, D, I.
- Bongo:** Shows a sequence of notes: D, I, D, I, D, I, D, I, with 'x' marks above the notes.
- Congas:** Shows a sequence of notes: I, I, D, I, I, D, I, D, with 'x' marks above the notes.
- Maracas Variante 1:** Shows a sequence of notes: D, I, D, I, D, I, D, I.
- Maracas Variante 2:** Shows a sequence of notes: D, I, D, I, D, I, D, I, with a '3' below the first four notes.

Fuente: Autor

El grupo instrumental de este género ha variado a lo largo de la historia: en sus inicios se tocaba a manera de trova solo con guitarras, luego se añadió la percusión menor (maracas, bongó, congas). Con el salto de ésta música a las

orquestas tropicales de la época se hicieron arreglos y composiciones para todo tipo de instrumentos. Finalmente, este género hizo su transición a la música erudita tocándose en sinfónicas de formato clásico.

3.5 INTERPRETACIÓN DEL BOLERO EN PIANO

Cuando se habla de interpretación del bolero en piano, debemos partir de la premisa que la gran mayoría de temas se escriben en lenguaje cifrado, es decir, que la forma universal de escritura para este género es una melodía a la que se le adjunta la armonía o acordes con cifrado americano en la parte inferior.

Una de las características principales al tocar este género en piano, es la rica armonización, es decir, un cifrado en este tipo de música no llevará solo acordes básicos pues se encontrarán acordes en su gran mayoría con agregaciones.

Los acordes arpegiados son de gran utilidad en este tipo de música, ya que al tocar el piano de manera solista se busca llenar todo el espectro sonoro. Otro recurso importante son los acordes de paso, éstos se utilizan para enriquecer los cambios entre acordes y suelen estar en contratiempo y escritos en el cifrado. La melodía siempre es primordial y el bajo generalmente toca el primer grado del acorde y su quinta siguiendo el ritmo blanca y dos negras. Este género da mucha libertad al intérprete de piano para explorar los adornos que se quieran utilizar; se puede decir que una misma pieza interpretada por dos pianistas diferirá en el gusto que tenga cada pianista al distribuir los arpeggios, adornos y rubatos.

Veamos un ejemplo de cifrado inglés en un fragmento del clásico bolero llamado “Nocturnal”, escrito en 1937 por José Sabre Marroquín y José Mojica.

Figura 15. Cifrado clásico de bolero

NOCTURNAL

E	C#m					
a través de las palmas						
F#m	B7					
que duermen tranquilas						
E	C#m	F#m	B7			
la luna de plata se arrulla						
E	C#m	F#m	B7			
en el mar tropical						
E	C#m					
y mis brazos se extienden						
F#m	B7	E	C#m	F#m	B7	
hambrientos en busca de ti.						
E	C#m	F#m				
en la noche un perfume de flores						
B7	E	C#m				
evoca tu aliento embriagante						
F#m	B7	C	E	C#m	F#m	B7
y el dulce besar de tu boca						
E	C#m	F#m				
y mis labios esperan sedientos						
B7	E	G				
un beso de ti.						

E C#m F#m B7 E C#m

En la no-che un per - fu - me de flo - res e - vo - ca tu a li - en - to, em - bria - gan - te y el

F#m B7 C C E C#m

dul - ce be - sar de tu bo - o - ca

F#m B7 E C#m F#m B7 E

y mis la - bios es - pe - ran se - dien - tos un be - so de ti.

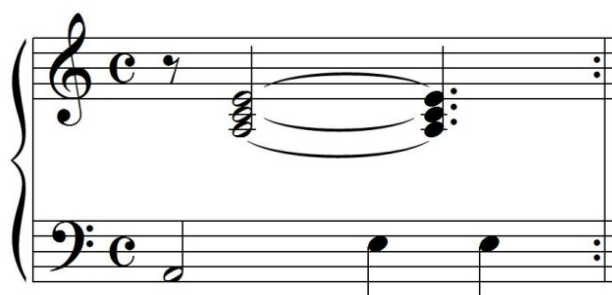
Fuente: Autor

Se observa en este bolero una característica importante de la música popular llamada “círculo musical”, es decir, una progresión armónica recurrente a lo largo de toda la pieza musical. En este caso, solo se rompe el círculo armónico en una especie de modulación a la tonalidad de Do mayor cuando la melodía dice: “siento que estás junto a mí, pero es mentira, es ilusión.”

En ésta forma clásica de escritura, al acompañamiento se le permite hacer propuestas rítmicas y armónicas que enriquezcan la interpretación y amplíen el rango de posibilidades en el ejercicio del acompañamiento. A continuación presentaremos propuestas rítmicas que se crearon durante el desarrollo de este proyecto después de analizar profundamente el género bolero. Las posibilidades que pudrían implementarse en el acompañamiento son:

3.5.1 Propuesta rítmica I para bolero. En esta propuesta rítmica se usará para la mano derecha silencio de corchea y blanca ligada a negra con puntillo y para la mano izquierda o bajo se usará blanca y dos negras; En el siguiente ejemplo se verá la escritura en partitura del acorde Am (la menor) en su estado fundamental usando la propuesta rítmica:

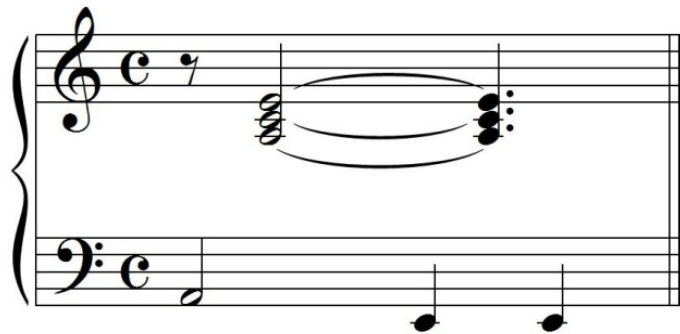
Figura 16. Variante rítmica I de bolero



Fuente: Autor

En ésta primera propuesta, el pianista imita al instrumento bajo o contrabajo interpretando una blanca en la tónica y dos negras en el intervalo de quinta para la mano izquierda. Es importante resaltar el hecho de que estas variantes están pensadas para tocar el piano de manera solista, ya que en un grupo instrumental más grande o en una orquesta el piano no haría doblajes en la mano izquierda. Es posible invertir la quinta del bajo y tocar un intervalo de cuarta descendente desde la tónica, ésto crea una sensación sonora distinta. A continuación veremos esta posibilidad para la propuesta I de bolero.

Figura 17. Propuesta rítmica I de bolero



Fuente: Autor

Se verá a continuación un ejemplo de implementación de la propuesta I de bolero en la introducción del tema “Triunfamos”, compuesto por Federico Baena Solís y popularizado por el Trío Los Panchos.

Figura 18. Aplicación de la Propuesta I para bolero

The musical score is written in 4/4 time. The first system consists of three measures. The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The piano accompaniment in the grand staff features sustained chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The chords are labeled as Am, G, and F. The second system consists of two measures. The melody continues with quarter notes D5, E5, and F5, followed by a quarter rest. The piano accompaniment continues with sustained chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The chord is labeled as E.

Fuente: Autor

La armonía de la introducción del bolero “Triunfamos” no permite enlazar los acordes a través de notas comunes, debido a que éstos están por grado conjunto, excepto los dos últimos, donde el acorde E tiene una nota en común con el acorde Am, por tal motivo se mantiene la nota común y el acorde de Am quedará en segunda inversión.

3.5.2 Propuesta rítmica II para bolero. Esta propuesta utilizará para la mano derecha las figuras silencio de corchea, corchea y silencio de corchea ligada a una blanca con el acorde en estado fundamental, para la mano izquierda el bajo en la fundamental tocando blanca y quinto grado tocando blanca dos negras.

Figura 19. Propuesta rítmica II para bolero



Fuente: Autor

En esta propuesta también es posible invertir el bajo, la quinta se tocaría como un intervalo de cuarta descendente desde la tónica. Veamos cómo se vería escrito:

Figura 20. Propuesta rítmica II para bolero con inversión en el bajo



Fuente: Autor

Se verá a continuación un ejemplo de implementación de la propuesta rítmica II en un fragmento del bolero “Acércate más”, compuesto por Osvaldo Farres.

Figura 21. Implementación de la propuesta rítmica II para bolero

The musical score for Figure 21 is written in common time (C) with a key signature of one flat (Bb). It consists of a melody in the treble clef and an accompaniment in the bass clef. The accompaniment is divided into two staves: a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line. The chords are labeled as Fmaj7, Gm7, C7, and F. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note Bb, a quarter note A, and a quarter note G. The accompaniment starts with a quarter rest, followed by a quarter note Bb, a quarter note A, and a quarter note G. The right-hand part of the accompaniment consists of chords: Fmaj7, Gm7, C7, and F.

En la anterior implementación se mantiene la nota común (Bb) entre los acordes Gm7 y C7. Esto se realiza con el objeto de evitar los saltos entre acordes.

3.5.3 Propuesta rítmica III para bolero. Para esta propuesta rítmica se utilizará, en la mano derecha, un ritmo silencio de corchea intercalados en los cuatro pulsos del compas 4/4, y en la mano izquierda, blanca en tónica y dos negras en el quinto grado.

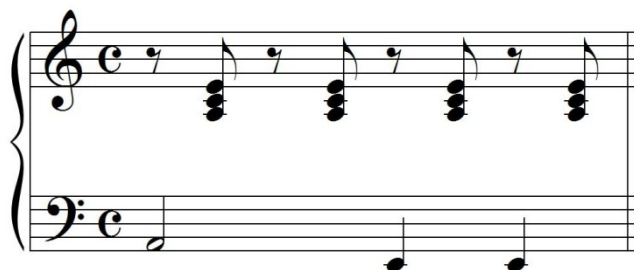
Figura 22. Propuesta rítmica III para bolero

The musical score for Figure 22 is written in common time (C) with a key signature of one flat (Bb). It consists of a melody in the treble clef and an accompaniment in the bass clef. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note Bb, a quarter note A, and a quarter note G. The accompaniment consists of a bass line and a right-hand part with chords. The bass line starts with a quarter rest, followed by a quarter note Bb, a quarter note A, and a quarter note G. The right-hand part consists of chords: Fmaj7, Gm7, C7, and F.

Fuente: Autor

En esta propuesta también es posible invertir el bajo, como en la propuesta II. Veamos cómo se vería escrito:

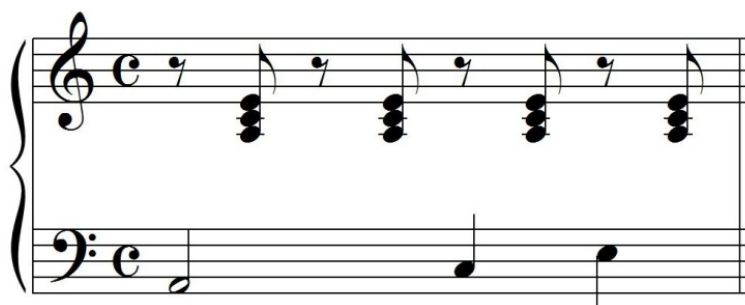
Figura 23. Propuesta rítmica III para bolero con inversión en el bajo



Fuente: Autor

En esta propuesta también es posible realizar modificaciones al bajo: la figura blanca en la tónica, la primera negra en el segundo grado del acorde y la segunda negra en el tercer grado del acorde.

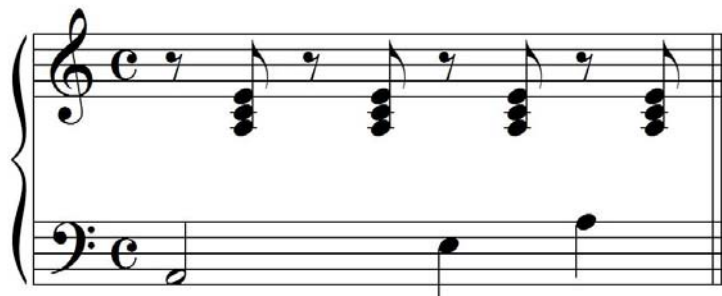
Figura 24. Propuesta rítmica III con el bajo en los grados del acorde



Fuente: Autor

Así mismo, es posible, la figura blanca en la tónica, la primer negra en el quinto cómo se grado y la segunda negra en la octava de la tónica.

Figura 25. Propuesta rítmica III con el bajo en tónica, quinta y octava



Fuente: Autor

Se verá a continuación un ejemplo de implementación de la propuesta III en un fragmento del bolero llamado “Bésame mucho”, compuesto en 1940, por la pianista mexicana Consuelo Velásquez.

Figura 26. Implementación de la propuesta rítmica III

Musical notation for Figure 26, showing two systems of piano accompaniment. The first system has three measures. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the third measure. The middle staff is in treble clef with a common time signature (C), showing a rhythmic pattern of chords with stems pointing down. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C), showing a bass line. The second system has four measures. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the third measure. The middle staff is in treble clef with a common time signature (C), showing a rhythmic pattern of chords with stems pointing down. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C), showing a bass line. Chord symbols are placed above the middle staff: Dm, Dm, Gm in the first system; Gm, A, Dm in the second system.

Fuente: Autor

3.5.4 Propuesta rítmica IV para bolero. Esta propuesta hace una reducción del bolero “Moruno” o bolero “Español”, usando en la mano derecha el ritmo silencio de corchea y corchea en tres de los pulsos del compás y en el cuarto pulso dos corcheas; En la mano izquierda blanca en tónica y dos negras en el quinto grado.

Figura 27. Propuesta rítmica IV para bolero



Fuente: Autor

Con inversión en el bajo, la quinta se tocaría como un intervalo de cuarta descendente desde la tónica.

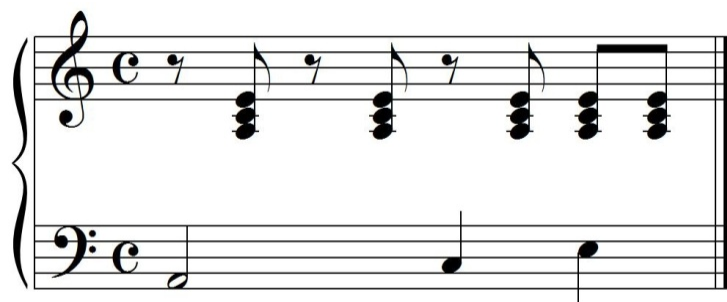
Figura 28. Propuesta rítmica IV para bolero con inversión en el bajo



Fuente: Autor

Con el bajo en los grados del acorde, la figura blanca en tónica, la primer negra en el segundo grado del acorde y la segunda negra en el tercer grado del acorde.

Figura 29. Propuesta rítmica IV con el bajo en los grados del acorde



Fuente: Autor

Se permite implementar otra variante para el bajo.

Figura 30. Propuesta rítmica IV con el bajo en tónica, quinta y octava



Fuente: Autor

Se verá a continuación un ejemplo de implementación de la propuesta IV para bolero en un fragmento de la canción “Triunfamos”, compuesto por Federico Solís.

Figura 31. Implementación de la Propuesta rítmica IV

The musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef line in common time (C) containing a melody. The second staff is a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment. The melody in the top staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The piano accompaniment in the grand staff features a consistent eighth-note rhythmic pattern. The right hand plays chords: Am (G-A-C), Am (G-A-C), Dm (D-F-A), and Am (G-A-C). The left hand plays a simple bass line: G2 (half), A2 (half), B2 (half), C3 (half).

Fuente: Autor

4. EL GÉNERO MERENGUE

En sus inicios, el merengue era una música folklórica de República Dominicana que se tocaba de oído, es decir, no existía un género como tal, sólo era música de las zonas rurales, que se transmitía de generación en generación enseñando a los futuros músicos los patrones básicos.

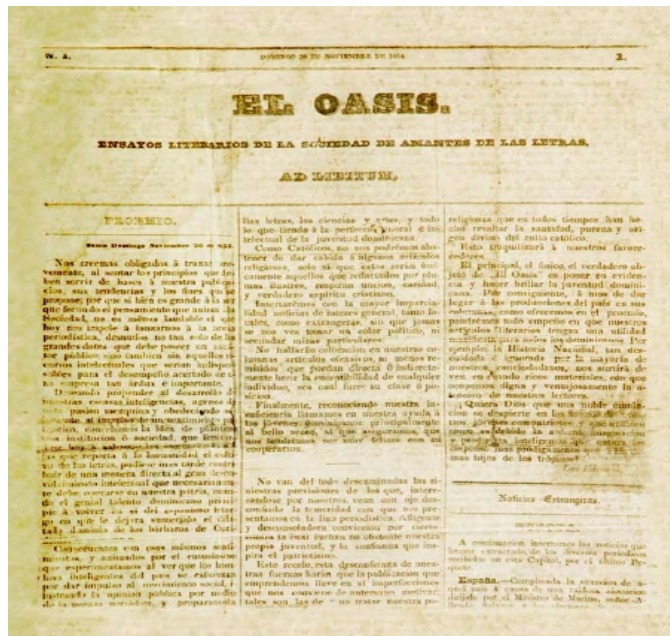
Desde un principio, el merengue se interpretó en los instrumentos populares de fácil adquisición: las bandurrias dominicanas, el tres, el cuatro. El merengue original contaba con acompañamiento instrumental de bandurria, tambora y güira; en 1890 llega a República Dominicana el acordeón diatónico importado desde Alemania, que de inmediato desplazó a la bandurria por sus escasas posibilidades melódicas. El merengue surge entonces de la fusión de tres instrumentos básicos que representan a tres continentes, la influencia africana con la tambora, la influencia europea con el acordeón y la nativa con el instrumento güira o güiri, en lengua nativa.

Cuando el género merengue entra a Santiago de los Caballeros, capital de República Dominicana, en 1840 aproximadamente, lo hace a través de los estratos sociales más bajos, al punto de ser nombrado “perico ripiao” nombre tomado de un burdel ubicado en la calle La Independencia y cuyo significado era “ripiar un perico” o compartir el lecho con una prostituta. Sin embargo a pesar del significado el término se impuso y se conoce desde entonces así al merengue folklórico. El lenguaje usado en este nuevo género era tosco y de poco pudor, motivo por el cual no era del gusto general.

Del nombre merengue se sabe muy poco. De 1838 a 1849, un baile llamado urpa, o upa habanera, se paseó por el Caribe. Este baile tenía un movimiento llamado

merengue que al parecer es la forma que se escogió para designar el baile de perico ripiao. Fue el 26 de noviembre de 1854, cuando por primera vez apareció el vocablo merengue en una publicación dominicana. Se trataba del periódico capitalino El Oasis. Mientras no aparezca otro documento que haya podido estar extraviado en algún archivo desconocido, la susodicha mención en El Oasis es la primera prueba que sustenta en República Dominicana la existencia del merengue como un hecho social.

Figura 32. Fotografía del periódico El Oasis de 1854



Fuente: enlace <http://cultura.gob.do/Portals/0/docs/Microsoft%20Word%20-%20Merengue%20dominicano.pdf>

En el año 2005, el decreto presidencial No. 8619-05 declaró el 26 de noviembre como “Día Nacional del Merengue”, por haber sido en esa fecha cuando apareció

escrito y difundido por primera vez el vocablo "merengue" en el periódico dominical El Oasis. República Dominicana cuenta con pequeños festivales dedicados al Merengue.


No se tiene certeza de cuál fue el primer merengue escrito, sin embargo, la historiadora Flerida de Nolasco descubrió un fragmento de un merengue denominado Juana Quilina, la única referencia de la música dominicana en el siglo XIX, que se atribuye al Coronel Juan Bautista Alfonseca Barís (Santo Domingo, 23 de junio de 1810 - 9 de agosto de 1875), fue un militar y músico dominicano compositor del primer himno nacional que tuvo la República Dominicana.

Veremos a continuación los únicos dos sistemas que sobrevivieron:

Figura 33. Fragmento de merengue del siglo XIX

Juana Quilina
Atribuida a
Juan Bautista Alfonseca

Música



Letra

*"Juana Quilina va llorando,
Por que la dejan merengueando"*

Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Juana_Quilina_Partitura...Png

A principios del siglo XX, músicos cultos como Juan F. García, Juan Espínola y Julio Alberto Hernández hicieron una gran campaña para introducir el merengue en las danzas de salón. Juan Francisco García trató de ampliar la popularidad del

merengue en las clases altas y, en 1918, publicó el primer arreglo para merengue, pero no fue sino hasta 1922 que se toca en un club social sin aceptación del público.

El panorama cambió a partir de 1930, pues Rafael L. Trujillo en su campaña electoral usó varios conjuntos de Perico Ripiao y logró difundir el aire nuevo en zonas donde no se le conocía previamente. El siguiente paso para el merengue fue dejar de ser un género solo folklórico. Para esto hizo su aparición en escena el célebre músico y compositor Luís Felipe Alberti Mieses (1906 – 1976), quien se encargó de escribir para las orquestas y las big band de la época todos los arreglos correspondientes a este género musical. Alberti le dió al merengue una apariencia más urbana, llevándolo a los salones de baile de la alta sociedad dominicana.

En 1936, con ocasión de una celebración, una familia aristócrata de Santiago solicita a Luís Alberti que compusiera un merengue con "letras decentes" junto al repertorio que tocaría para amenizar la noche, a lo que éste accedió. Compuso para tal ocasión el "Compadre Pedro Juan", tema que no solo gustó, sino que causó furor, llegando a convertirse a partir de ese momento en un himno de la música dominicana.

La propagación del merengue fue desbordante a partir de 1943, durante la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo, cuando su hermano, el señor José Trujillo Molina, funda en la provincia de Bonao la radio difusora "La Voz del Yuna", que se trasladaría a la capital en 1952 con el nombre de la "Voz Dominicana". Allí se impulsaron las orquestas del momento, tales como La Orquesta Antillana de Antonio Morel, la Súper Orquesta San José de Papa Molina y la Orquesta Generalísimo Trujillo del maestro Luís Alberti.

Antonio Morel (1920-2005) clarinetista y guitarrista, fundó su propia orquesta en 1947, integrada por importantes figuras del espectáculo, como el director y músico Enriquillo Sánchez y el cantante Luís Vázquez. Sucesivamente, pasaron por ella vocalistas de la talla de Joseíto Mateo, Francis Santana, Lope Balaguer, Lupe Serrano, Flor de Lis, Alberto Beltrán y muchas otras destacadas figuras.

Ramón Antonio Molina Pacheco (Papa Molina) nace en el año de 1925. Trompetista, arreglista y docente, ingresa como primera trompeta a la célebre orquesta San José en 1942, la cual realizaba sus presentaciones radiales a través de La Voz del Yuna. Tiempo más tarde, Molina pasó a ser director de dicha orquesta, la cual llenó una época dentro de la músicaailable en la denominada “era de Trujillo”.

Juan de Dios Ventura Soriano (Johnny Ventura) nació en 1940 en Santo Domingo. Su primera presentación en público fue con La Voz Dominicana, en un concurso de talento que ganó y del cual fue becado. En 1959, Juan de Dios decidió hacerse llamar en los medios artísticos con el sobrenombre de Papa. En 1963, Johnny Ventura fue reclutado por el prestigioso “Papa Molina” para que integrara la Súper Orquesta San José.

En 1964, crea su propia orquesta, la cual reconocemos hoy como una parte importante en la historia de la música popular dominicana y que lleva el nombre de Combo Show. El Combo Show ofrece todo un espectáculo, suprimiendo las sillas para los músicos y haciéndolos tocar de pie con pequeñas coreografías. En 1965 graba para el sello Fonograma los LP “La coquetona”, “La resbalosa” y “El turun tun tun”. En 1967 el Combo Show alcanzó su primer Disco de Oro con “Ah no, yo no sé”.

La internacionalización del merengue estuvo a cargo de varios artistas; sin embargo, el más importante fue Wilfrido Radhamés Vargas Martínez, nacido en el

año de 1949 en República Dominicana. Músico, violista y trompetista, su carrera comercial comenzó con la agrupación musical "Wilfrido Vargas y sus Beduinos" con quienes grabó su primer álbum en 1972. En 1991, Wilfrido fue nominado a los Premios Grammy en la categoría de Mejor Ritmo Tropical, por su álbum Animación. En 1992, participó como estrella invitada en el Festival de Viña del Mar, donde obtuvo el premio Gaviota de Plata. Durante su carrera ha sido ganador de varios discos de oro y platino por sus producciones; en 1994, (por sus aportes en campo de la música popular) el Gobierno dominicano lo condecoró con la Orden Heráldica de Cristóbal Colón en el Grado de Caballero. También es el creador del famoso grupo femenino de merengue "Las Chicas del Can".

El más reciente representante de la música merengue es el dominicano Juan Luis Guerra, nacido en Santo Domingo en 1957. Ganador de múltiples Grammy, ha vendido hasta el momento más de 30 millones de copias en todo el mundo y se ha convertido en el latino con la mayor cantidad de gramófonos en toda la historia.

4.1 EL PERICO RIPIAO

También conocido como el merengue típico, su origen está en los campos de la región del Cibao y el noroeste del país. Fue la primera forma de merengue y se toca con güira, tambora y acordeón.

La forma del canto en el Perico Ripiao es diferente al merengue actual o merengue de orquesta. Los versos son más simples, con frases poéticas, y toman a veces forma de décimas o de cuartetas donde los versos tercero y cuarto son repetidos pero en orden inverso (el verso tercero se convierte en sexto y el cuarto en quinto; ABCDDC). El Perico Ripiao tiene un ritmo un poco más rápido que el merengue de Santo Domingo (aunque éste tiene su origen en el perico ripiao),

aproximadamente negra entre 130 y 150 bpm. Esta variedad es mucho más popular en el Cibao (en el campo) que en la capital de la república.

Aunque en la actualidad hay todavía conjuntos típicos con características similares a aquellos pioneros, este género fue evolucionando durante todo el siglo veinte. Primero, con la introducción de nuevos instrumentos como el saxofón y la batería, más tarde con la aparición de orquestas con complejas secciones instrumentales de vientos.

4.2 EL MERENGUE EN LATINOAMÉRICA

La internacionalización del género ocurre entre 1935 y 1950, cuando entran a la escena orquestas como la Billo's Caracas Boys, Chapuseaux con su orquesta, la Billo's Happy Boys y Damirón, "Los Reyes del Merengue", Joseíto Mateo, entre otros.

La época de oro de este género son los años 70s, caracterizada por la aparición de nuevas agrupaciones, sonidos, letras y carácter que llamaron la atención de un joven público ávido de canciones que reflejaran sus sentimientos. Algunos de los artistas más destacados son: Wilfrido Vargas, Johnny Ventura, Sergio Vargas, Juan Luis Guerra, Tono Rosario, Fernando Villalona, Los Hermanos Rosario, Milly Quezada, Los Melódicos, Conjunto Quisqueya, Víctor Roque y La Gran Manzana, Dionis Fernández y El Equipo, El Zafiro, Bonny Cepeda, Kinito Méndez, Eddy Herrera, Héctor Acosta, Ruby Pérez, la orquesta Rikarena, Jochy Hernández, Jossie Esteban y la Patrulla 15, Las Chicas del Can.

4.3 CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO MERENGUE

El merengue es un género bailable, de ritmo binario y tempo allegretto, es decir negra entre 120 y 135 bpm. Su lenguaje es bastante romántico y popular, alternando estrofas con estribillos, y usando todo tipo de historias, desde lo cotidiano y autóctono, hasta historias de amor y desamor; su carácter es alegre y espontáneo. Existen varios tipos de merengue, cibaño, apambichao, coño. En este proyecto se hace referencia al merengue cibaño, el cual es el más popular y con el que se tiene mayor familiarización por su internacionalización.

La estructura musical original tenía tres partes: paseo, merengue y jaleo. Sin embargo, hoy en día la forma tradicional del merengue ha cambiado. El paseo ha desaparecido, el merengue se ha alargado (se conoce con el nombre de cuerpo y ha pasado de 8 a 12 compases a tener desde 32 hasta 48 compases) y el jaleo ha sufrido modificaciones por la intromisión de ritmos exóticos. Se escribe a compas partido y el grupo instrumental actual del merengue es orquestal, es decir, utiliza la sección de metales (trompetas, saxofones, trombones) percusión (batería, congas, bongoes, güira). El piano reemplazó al acordeón y en algunos casos se incluyen otros teclados como Sintetizadores, también incluye cuerdas como (guitarra y bajo); la voz principal siempre está acompañada por coros.

4.3.1 Coreografía del merengue. El baile del merengue es más fácil que la salsa cubana ya que no es sincopado y se resume en que el hombre y la mujer se abrazan desplazándose lateralmente (este movimiento se denomina paso de la empalizada), luego se puede girar a la derecha o a la izquierda según lo disponga la pareja. Esta descripción constituye el verdadero baile de salón en el cual las parejas no se separaban jamás. Existe también lo que se conoce con el nombre de merengue de figura, en el cual las parejas hacen múltiples adornos o “floreros” (como se denomina en el ámbito de la danza), pero siempre sin soltar a la pareja.

4.4 INTERPRETACIÓN DEL GÉNERO MERENGUE EN PIANO

Para hablar de interpretación del merengue en el piano, debemos saber que, en el lenguaje popular a la fórmula de acompañamiento se conoce con el nombre de “tumbao” y no suele escribirse en partitura, ya que se asume que el pianista debe conocer con antelación la forma de acompañar dicho género. Los arreglos para la sección de metales van escritos en partitura, la percusión no va escrita y al piano, la guitarra y el bajo se les proporciona un cifrado donde se indica la armonía por compases, es decir, que la forma universal de escritura para este género es el cifrado americano.

Es común observar en el género merengue que el cifrado para piano tiene agregaciones de séptimas y novenas (esta es una de las características principales en este género para piano), es decir, un cifrado en este tipo de música no llevara solo acordes naturales se encontrarán acordes en su gran mayoría con agregaciones.

Cuando se toca merengue en una orquesta, el pianista usa como registro la primera, la segunda y hasta la tercera octava, lo que hace que el piano se escuche con una tímbrica aguda y que sobre salga su sonoridad de entre la masa sonora de la orquesta. La figura rítmica principal para el pianista en este género es la semicorchea. Los acordes arpegiados son de gran utilidad en éste tipo de música, y suelen tocarse en la mano izquierda. Las octavas son otro recurso ampliamente usado, generalmente se tocan con la mano derecha en las agregaciones de séptima o de novena para dar un mayor énfasis a éstas o simplemente como doblaje de la fundamental del acorde. El bajo siempre tocara la tónica en la primer negra y la quinta como intervalo de cuarta justa descendente en la segunda negra del compás de 2/4.

La armonía de un tema merengue generalmente es cíclica, es decir, una progresión armónica que se repite a lo largo de toda la canción; esto se conoce con el nombre de círculo armónico.

Veamos un ejemplo de merengue clásico en cifrado inglés, llamado “Ojalá que llueva café” compuesto por Juan Luis Guerra.

Figura 34. Cifrado clásico de merengue

Score

OJALÁ QUE LLUEVA CAFÉ

Juan Luis Guerra.

Sax. *g*

G G C D7 G G

7 C D7 G G C D7 *Voz*
O

(A) G G C D7 G G
ja lá que llue va ca feen el cam po que cai gaun a gua ce ro de yu

19 C D7 G G C D7
cay te del cie lou nasa ha ri nas de que so blan co yal sur

25 G G C D7 (B) C G
u na mon ta ña de be rroy miel Oh! Oh! Oh

31 B7 Em C D7 G (C) Coro. Am
Oh oh O ja lá que llue va ca fê O

37 D7 G C Am D7
ja lá que llue va ca feen el cam po Pa' queen Vi lla Vaz quez Oi

43 G C Am D7 G C
gan es te can to O ja lá que llue va ca feen el cam po O

49 Am D7 G C Am D7
ja lá que llue va o ja lá que llue vaay hom O ja lá que llue va ca feen

55 G C Am D7 G
el cam po O ja lá que llue va ca fê

Fuente: Autor

En esta forma clásica de cifrado al acompañamiento se le permite proponer fórmulas rítmicas que enriquecen la interpretación y amplían el rango de posibilidades en el ejercicio del acompañamiento. Presentaremos a continuación las propuestas rítmicas que se crearon en este proyecto. Se recuerda que éstas propuestas están pensadas para interpretar el piano como solista y no dentro de una orquesta. Las posibilidades que podrían implementarse en el acompañamiento son:

4.4.1 Propuesta rítmica I para merengue. En esta propuesta la mano derecha se toca como arpeggio en semicorcheas (cuatro por cada pulso) y la mano izquierda se toca a manera de imitación del bajo de orquesta, en tónica la primera negra del compás y en el quinto grado (como cuarta justa descendente) la segunda.

Figura 35. Propuesta rítmica I para merengue



Fuente: Autor

Veamos a continuación la implementación de la propuesta rítmica I de merengue en un círculo musical, escrito en cifrado inglés. Es importante observar cómo las notas comunes entre los acordes se mantienen en los cambios armónicos:

Figura 36. Aplicación de la Propuesta rítmica I para merengue

The musical score for Figure 36 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in C major and features a treble clef with a C chord and an Am7 chord, and a bass clef with a simple bass line. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second system is in D minor and features a treble clef with a Dm7 chord and a G chord, and a bass clef with a simple bass line. The right hand continues the rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Fuente: Autor

4.4.2 Propuesta rítmica II para merengue. La propuesta rítmica de la mano derecha se puede observar en la siguiente figura, los acordes estarán fraccionados, es decir, se tocarán primero dos notas del acorde y luego la nota que faltase para completar el acorde. La mano izquierda imitará al bajo de orquesta.

Figura 37. Propuesta rítmica II para merengue

The musical score for Figure 37 is in G major and features a treble clef with a G chord and a bass clef with a simple bass line. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, and the left hand plays a simple bass line.

Fuente: Autor

En esta propuesta rítmica la mano derecha alterna el acorde con su respectivo quinto grado usando las notas comunes entre ellos. A continuación se verá la

implementación de esta propuesta en un cifrado inglés denominado círculo armónico de G; aquí la tónica alterna con el quinto grado; el sexto grado alterna con el quinto; el segundo grado alterna con el sexto y el quinto grado alterna con el cuarto grado.

Figura 38. Aplicación de la Propuesta II para merengue

The musical score for Figure 38 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in the key of G major (one sharp) and common time. The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords G and Em. The second system continues the piece, featuring chords Am and D in the bass clef, with the treble clef part maintaining its melodic pattern.

Fuente: Autor

4.4.3 Propuesta rítmica III para merengue. En esta propuesta se usará la célula rítmica corchea, silencio de semicorchea y semicorchea en la mano derecha, para la mano izquierda se tocarán dos negras por compás imitando al bajo orquestal.

Figura 39. Propuesta rítmica III para merengue

The musical score for Figure 39 illustrates the proposed rhythm for merengue. The treble clef part uses a rhythmic cell consisting of an eighth note, an eighth rest, and another eighth note. The bass clef part consists of two half notes per measure, imitating the bass line of an orchestra. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C).

Fuente: Autor

A continuación se verá la implementación de esta propuesta en un círculo armónico cifrado.

Figura 40. Aplicación de la Propuesta III para merengue

The musical score for Figure 40 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is labeled with chords A and F#. The second system is labeled with chords Bm and E. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes and chords in the right hand, and a bass line of quarter notes in the left hand.

Fuente: Autor

4.4.4 Propuesta rítmica IV para merengue. En esta propuesta se usará la célula rítmica corchea, silencio de semicorchea y semicorchea en la mano derecha. Para la mano izquierda se usará la célula silencio de corchea y corchea, en esta ocasión la mano izquierda estará ejecutando acordes.

Figura 41. Propuesta IV para merengue

The musical score for Figure 41 consists of a piano accompaniment for merengue. The score is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes and chords in the right hand, and a bass line of quarter notes in the left hand.

Fuente: Autor

Se verá a continuación un ejemplo de implementación de la propuesta rítmica IV de merengue en la armonía cifrada A / F#m / Bm / E //. Se debe observar cómo las octavas de los acordes se usan como notas en común para tocar la variante.

Figura 42. Aplicación de la propuesta variante IV para merengue

The image displays two systems of musical notation for a merengue variant. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The first system is labeled with 'A' and 'F#m'. The second system is labeled with 'Bm' and 'E'. The notation shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests in the treble clef, and block chords in the bass clef. The chords are played in a sequence that demonstrates how the octaves of the chords are used as common notes.

Fuente: Autor

CONCLUSIONES

Realizar proyectos como éste da resultados realmente interesantes, debido a que se tecnifican las propuestas para el acompañamiento de los géneros planteados.

La manera más técnica de enseñar una fórmula de acompañamiento para piano, en cualquier tipo de música, es la partitura. A través de ella se puede hacer una descripción detallada de lo que el intérprete debe realizar.

Es altamente recomendable que la enseñanza de los acompañamientos para música popular sea ejercida por un docente en música, para no dar lugar a divagaciones ni errores.

Para plantear una propuesta de acompañamiento sobre un género en particular, el músico debe pasar por un período de conocimiento profundo a cerca del mismo, de sus raíces históricas, culturales, sociales, musicales además de tener conocimiento de un amplio número de obras escritas para ese género.

Se debe tener una mente abierta al conocimiento y a la audición de las obras o canciones nuevas de cada género, ya que la música popular está en constante renovación.

RECOMENDACIONES

Se recomienda al docente estimular al estudiante de música con la audición de diversos géneros populares, con el objeto de desarrollar interés e integralidad musical.

Implementar la música popular como asignatura obligatoria en el currículo profesional de las diversas instituciones, para favorecer el desarrollo de habilidades en el acompañamiento de éstos géneros.

Realizar en los estudiantes de música el entrenamiento auditivo necesario para la identificación correcta de los géneros populares y sus arreglos musicales.

Estar en constante actualización de las armonías, letras, arreglos musicales para música popular, siempre se aprende algo nuevo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Luis. Merengues. Sociedad Dominicana de Bibliófilos ed Santo Domingo 1983..
- CARPENTIER, Alejo, La música en cuba: ed. 2004; Biblioteca UIS 780.97291/C297m
- COOPERSMITH, J. M. Música y músicos de República Dominicana. Santo Domingo: Editora Educativa Dominicana 1974.
- COFFIN, Tristram Potter, American folklore: ed. 1968; Biblioteca UIS 390/C675a
- LYMAN KITTREDGE, George, The folk song style and culture: Ed 1968; www.wvencyclopedia.org/articles/1663
- OCAMPO LOPEZ, Javier; Música y folclor de Colombia : Ed 2000 Biblioteca UIS 398.35709861/O15m
- PÉREZ, Catana y SOLANO Rafael. El merengue música y baile de la República Dominicana: Sociedad Dominicana de Bibliófilos.Ed Santo Domingo 2003,
- TEJEDA, Darío y YUNÉN, Rafael E.. El merengue en la cultura Dominicana y del Caribe: Sociedad Dominicana, Ed.2006 Santo Domingo.

WEBGRAFIA

- <http://cultura.gob.do/Portals/0/docs/Microsoft%20Word%20-%20Merengue%20dominicano.pdf>
- <http://rockolafree.com.ar/Colombia.htm>
- <http://desdelavegard.blogspot.com/2009/06/espinola-reyes-musico-y-compositor.html>
- <http://lavendatransparente.wordpress.com/2008/02/22/el-merengueorigen-y-evolucion/>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Bautista_Alfonseca
- <http://es.scribd.com/doc/25085652/EL-MERENGUE-DOMINICANO-1>
- <http://ritmomerengue.blogspot.com/2010/04/compadre-pedro-juan-el-himno-del.html>
- <http://www.grandesestrellas.com/>
- <http://es.wikipedia.org/>

ANEXOS

Anexo A. Partitura bolero Acércate más

Oswaldo Farrés

f

mf

A - cér - ca - te

más y más y más pe - ro mu - cho más y bé - sa - me_a - sí, a -

sí, a - sí co - mo quie - ras tú, pe - ro be - sa pron - to por - que _ es - toy su -

frien - do no lo _ es - tás tú vien - do que lo _ es - toy que - rien - do sin que - rer - lo tú.

A - cér - ca - te más y más y más pe - ro mu - cho

más y bé - sa - me_a - sí, a - sí, a - sí co - mo quie - ras

tú, es que tal vez pre - ten - des a de - ses - pe - rar - me ven por fa - vor a

dar - me e - se be - so tu - yo que te pi - do yo. A - cér - ca - te yo.

F maj 7

Anexo B. Partitura bolero Bésame mucho

Consuelo Velázquez

Dm B \flat A7 Dm Dm

Bé - sa - me

Gm F \sharp dim Gm7 A7 3

bé - sa - me mu - cho co - mo si fue - ra es - ta no - che la úl - ti - ma

Dm A7 Dm D7 Gm

vez Bé - sa - me bé - sa - me mu - cho

Dm 1 E7 Gm6 3 A7

que ten - go mie - do, a per - der - te per - der - te des - pués.

2 B \flat A7 3 Dm Gm Dm

der - te per - der - te des - pués. Quié - ro te - ner - te muy cer - ca mi - rar - me en tus

A7 Dm Gm Dm E7 Gm

o - jos ver - te jun - to, a mí Pien - sa que tal vez ma - ña - na yo ya es - ta - ré le - jos muy le - jos de

A7 Dm Gm

ti. Bé - sa - me bé - sa - me mu - cho

F \sharp dim Gm7 A7 3 Dm A7 Dm D7

co - mo si fue - ra es - ta no - che la úl - ti - ma vez Bé - sa - me

Gm Dm B \flat A7 3

bé - sa - me mu - cho que ten - go mie - do, a per - der - te per - der - te des -

Dm

pués.

Anexo C. Partitura bolero Contigo Aprendí

Armando Manzanero Canche

Gmaj7 Fmaj7 Gmaj7 Fmaj7 **Voz**

Con - ti - go, a - pren -

Gmaj7 F#m7 B7

di que e - xis - ten me - vas y me - jo - res e - mo - cio - nes, con - ti - go, a - pren -

Em Dm7 G7

di a co - no - cer un mun - do nue - vo de i - lu - sio - nes, Des - cu -

C Am7 Dm9 Gmaj7 F7 E7

bri que la se - ma - na tie - ne más de sie - te di - as, a ha - cer ma - yo - res mis con - ta - das a le -

A7 Am7 D7 E7 Eb7 D7

gri - as y a ser di - cho - so yo con - ti - go lo, a - pren - di. Con - ti - go, a - pren -

Gmaj7 F#m7 B7

di a ver la luz del o - tro la - do de la lu - na, con - ti - go, a - pren -

Em Dm7 G7

di, que tu pre - sen - cia no la cam - bio por nin - gu - na, Des - cu -

C Am7 D7 Gmaj7 B7 E7

bri que pue - de un be - so ser más dul - ce y más pro - fun - do, que pue - do ir - me ma - ña - na de es - te

Am7 D7 G F7 E7

mun - do, las co - sas bue - nas ya con - ti - go las vi - ví y tam - bién a - pren -

Am A9 G D7

di que yo na - ci el di - a en que te co - no - ci. 1. G Am7 D7 Instrumental

Gmaj7 Fmaj7 Gmaj7 Fmaj7

ci. Con - ti - go, a - pren - di.

Anexo D. Partitura bolero dos Gardenias

Isolina Carrillo

Dos gar - de - nias pa - ra ti con e - llas quie - ro de - cir: te quie - ro, te, a -
do - ro mi vi - da. Pon - les to - da tu, a - ten - ción por - que son tu co - ra -
zón y el mi - o. Dos gar - de - nias pa - ra ti que ten - drán to - do el ca -
lor de un be - so de e - sos be - sos que te di y que ja - más en - con - tra -
rás en el ca - lor de o - tro que - rer. A tu la - do vi - vi - rán y te ha - bla -
rán co - mo cuan - do es - tás con - mi - go y has - ta cre - e - rás que te di -
rán "Te quie - ro". Pe - ro si un a - tar - de - cer las gar - de - nias de mi a -
mor se mue - ren es por - que han a - di - vi - na - do que tu a - mor se ha ter - mi -
na - do por - que e - xis - te, o - tro que - rer. Dos gar - de - nias pa - ra na - do por - que e - xis - te, o - tro que -
rer.

Anexo E. Partitura bolero El Reloj

Roberto Cantoral

Re - loj no mar - ques las ho - ras por - que voy a, en - lo - que - cer e - lla se i - ra pa - ra siem - pre cuan - do a - ma - nez - ca, o - tra vez. No mas nos que - da es - ta no - che pa - ra vi - vir nues - tro, a - mor y tu tic tac me re - cuer - da mi i - rre - me - dia - ble do - lor. Re - loj de - tén tu ca - mi - no por - que mi vi - da se a - pa - ga e - lla, es - la, es - tre - lla que a - lum - bra mi ser yo sin su a - mor no soy na - da. De - tén el tiem - po, entus ma - nos haz es - ta no - che per - pe - tua pa - ra que nun - ca se va - ya de mi pa - ra que nun - ca a - ma - nez - ca Re nez - ca pa - ra que nun - ca a - ma - nez - ca.

Anexo F. Partitura bolero Esperaré

Armando Manzanero Canche

Es-pe-ra -

ré a que sien - tas lo mis-mo que yo a que a la lu - na la mi-res del mis-mo co-lor. Es-pe-ra-

ré que a-di-vi-nes mis ver-sos de a-mor a que en mis bra-zos en cuen - tres ca - lor. Es-pe-ra-

ré a que va - yas por don-de yo voy a que tu al - ma me des co - mo yo te la doy. Es-pe-ra-

ré a que a-pren-das de no-che a so-ñar a que de pron-to me quie - ras be - sar. Es - pe - ra -

ré que las ma-nos me quie-ras to-mar que en tu re - cuer-do me quie - ras por siem-pre lle-var que mi pre-

sen - cia sea el mun-do que quie-ras sen-tir que un di-a no pue-das sin mi a-mor vi - vir. Es-pe-ra-

ré a que sien - tas nos - tal-gia por mí a que me pi-das que no me se - pa-ře de ti tal vez ja -

más se - as tu de mí más yo mi a - mor es - pe - ra - ré

ré, es - pe - ra - ré, es - pe - ra - ré.

Coda Gm **D.S. al Coda** Instrumental

Anexo G. Partitura bolero Historia de un amor

Carlos Almaran
Gm

Cm D7 Gm
 Voz Cm D7 Gm
 Ya no,es-tás más a mi la-do co-ra-zón en el al-ma so-lo ten-go so-le-dad____
 F Eb D Eb9
 — y si yo no pue-do ver-te que po-der me,hi-zo que - rer-te pa-ra,ha-cer-me su-frir más.
 D Cm D7 Gm
 Siem-pre fuis-te la ra - zón de mi,e-xis - tir a - do-rar-te pa-ra mi e-ra,ob-se - sión____
 F Eb D7 Gm
 — y,en tus be-sos yo,en-con - tra - ba el ca-lor que me brin - da - ba el a-mor y la pa - sión.____
 Cm6 D7 Gm
 — Es la,his-to-ria de un a - mor co-mo no,hay o-tro,i - gual que me hi-zo com-pren - der to-do,el bien, todo,el
 Cm D7 Gm D7
 mal, que le díó luz a mi vi - da____ a - pa - gan-do la des - púes.
 Gm Cm Eb7 D
 ¡Ay que vi - da tan os - cu - ra!____ sin tu,a-mor no vi - vi - ré.
 Cm D7 Gm
 Ya no,es-tás más a mi la-do co-ra-zón en el al-ma so-lo ten-go so-le-dad____
 F Eb D7 Gm
 — y si yo no pue-do ver-te que po-der me,hi-zo que - rer-te pa-ra,ha-cer-me su-frir más.
 1. 2. Eb Cm Eb7 D7 Gm
 Ya no,es-tás más a mi rer-te____ pa-ra,ha - cer-me su - frir mák.

Anexo H. Partitura bolero María Helena

Lorenzo Barcelata

Tu-yo, es mi co-ra - zón oh sol de mi que - rer mu - jer de mi i - lu -
sión mi a - mor te con - sa - gré mi vi - da la em - be -
lle - ce u - na es pe - ran - za a - zul mi vi - da tiene un cie - lo que le
dis - te tú. Tu - yo, es mi co - ra - zón oh sol de mi que - rer
tu - yo, es to - do mi ser tu - yo, es mu - jer ya
to - do el co - ra - zón te lo en - tre - gué Ma - rí - a E - le - na, e - res mi
sol e - res mi a - mor Tu - yo, es mi co - ra mor.

Anexo I. Partitura bolero Nosotros

Pedro R. Junco

Voz Cm Fm Cm Fm

A - tién - de-me que - ro de - cir - te al - go que qui-zás no com-
 cu - cha-me que aun-que me due - le, el al - ma yo he - ce - si - to, ha -

Cm | 1.Fm G7 Fm6 G7 | G7

pren - das do - lo - ro - so tal vez _____ Es - ya - si lo, ha -
 blar - te

Cm Dm7 G7 C G+ C G+

ré. No - so - tros _____ que fui-mos tan sin - ce-ros que des-de que nos

C Ebdim Dm7 G7 Dm7 G7 G7

vi - mos a - mán - do - nos es - ta - mos _____ No - so - tros _____

C Dm7 G+

— que del a-mor hi - ci-mos un sol ma-ra - vi - llo-so ro-man-ce tan di - vi - no. No -

C G+ C C7 F

so - tros _____ que nos que-re-mos tan-to de-be-mos se - pa - rar - nos no me pre-gun-tes mas, _____

Fm C Bb7 A7

— no, es fal - ta de ca - ri - ño _____ te quie-ro con el al - ma te ju-ro que te, a -

Dm7 G7 | C Am7 dm7 G7 | G7

do-ro y, en nom-bre de, es-te, a - mor y por tu bien te di-go, a - diós. No diós.

Anexo J. Partitura bolero Perfidia

Alberto Domínguez

C Am Dm7 G7

Voz C Am

Mu - jer _____

Dm7 G7 C Am Dm7 G7 C Am Dm7

si pue-des tú con Dios ha-blar _____ pre-gün-ta-le si yo al-gu-na vez te he de-ja-do de a-do-

E G7 C Am Dm7 G7 C Am

rar. _____ Y al mar _____ es-pe-jo de mi co-ra-zón _____

Dm7 G7 C Am Dm7 E

las ve-ces que me ha vis-to llo-rar la per-fi-dia de tu a-mor. _____ Te he bus-

Dm E

ca-do don-de quie-ra que yo voy y no te pue-do ha-llar _____ pa-ra

Dm G F E G7

que quie-ro o-tros be-sos si tus la-bios no me quie-ren ya be-sar. _____

C Am Dm7 G7 C Am Dm7 G7

tú _____ quien sa-be por don-de an-da-rás _____ quien sa-be que a-ven-

C Am Dm7 3 G7 1. C Am Dm7 G7 2. C

tu-ra ten-drás que le-jos es-tás de mí. _____ Mu - mí. _____



Anexo K. Partitura bolero Sabor a mi

Álvaro Carrillo

Voz

Tan - to tiem - po dis - fru - ta - mos es - te, a - mor - - - - - nues - tras al - mas se, a - cer - ca - ron tan - to, a - sí

que yo guar - do tu sa - bor pe - ro tu lle - vas tam - bién sa - bor a mí.

Si ne - ga - ras mi pre - sen - cia, en tu vi - vir bas - ta ría con a - bra - zar - te, y con - ver - sar

tan - ta vi - da yo te dí que por fuer - za tie - nes ya sa - bor a mí. - - - - -

- - - - - No pre - ten - do ser tu due - ño - - - - - no soy na - da, yo no ten - go va - ni -

dad. - - - - - de mi vi - da doy lo bue - no yo tan po - bre que, o - tra co - sa pue - do

dar. Pa - sa - rán más de mil a - ños mu - chos más - - - - - yo no sé si ten - ga, a -

mor la, e - ter - ni - dad - - - - - pe - ro, a - llá tal co - mo, a - quí en la bo - ca lle - va - rás sa - bor a

mí. Tan - to tiem - po dis - fru mí.

Anexo L. Partitura bolero Solamente una vez

A. Lara

Voz

C C#dim G7

So - la - men - te u - na vez a - mé en la vi - da so - la - men - te u - na

Dm G7 C

vez y na - da más. U - na vez na - da más en mi

C#dim Dm7 G7 Dm7 G7

pe - cho bri - lló la es - pe - ran - za la es - pe - ran - za que a - lum - bra el ca - mi - no de mi so - le -

C C#dim G7 C C#dim G7

dad. So - la - men - te u - na vez se en - tre - ga el al - ma

Dm G7 C

con la dul - ce y to - tal re - nun - cia - ción y cuan -

C#dim G7 Dm

do, e - se mi - la - gro rea - li - za el pro - di - gio de a - mar - se hay cam - pa - nas de fies - ta que

1. G7 C G7 2. G7 C F7

can - tan en el co - ra - zón. So - la - men - te u - na can - tan en el co - ra - zón.

C

Anexo M. Partitura bolero te quiero dijiste

Maria Grever

Voz

Te que - ro di - jis - te to -
 man - do mis ma - nos en - tre tus ma - ni - tas de blan - co mar - fil y sen - ti en mi pe - cho
 un fuer - te la - ti - do des - pués un sus - pi - ro y lue - go el chas - qui - do de un be - so fe -
 bril Mu - ñe - qui - ta lin - da de ca - be - llos de o - ro
 de dien - tes de per - las la - bios de ru - bi di - me si me
 que - res co - mo yo te a - do - ro si de mi te a - cuer - das
 co - mo yo de ti y a ve - ces es - cu - cho un e - co di -
 vi - no que en - vuel - to en la bri - sa pa - re - ce de - cir
 ¡Si! te que - ro mu - cho mu - cho, mu - cho, mu - cho tan - to co - mo en
 ton - ces siem - pre has - ta mo - rir Mu - ñe - qui - ta rir.

Anexo N. Partitura merengue ay amor

Score

Cuco Valoy.

Brass - intro

7 *Gm* *D7* *Gm* *F* *Bb* *Bb*

13 *Eb* *Bb* *D7* *D7* *Gm* *Voz.* *Gm* *A*

Ay a mor que des
ve ces nos

19 *C7* *F* *Eb* *Eb* *Gm* *D7*

pie ta las pie dras
qui tas la pe na

Mi raa quel que no se sien taal re de dor
co mo tan lo es a mar go su sa bor

25 *Gm* *Gm* *C7* *F* *Eb* *Eb*

Ay a mor que nos a bre las puer tas
ay a mor del jar din yer ba bue na

nohay a mor tan ne ce
co moes pi na pue de

31 *Gm* *D7* *Gm* *F* *Bb* *Bb*

sa rio co moel sol
ser el des a sol mor

cuan do lla mas es to y
cuan do lla mas es to y

37 *Eb* *Bb* *D7* *D7* *Gm* *B* *Gm*

a la ho ra que tu di gas vo y
a la ho ra que tu di gas vo y

tan tas mor que des
ay a

43 *C7* *F* *Eb* *Eb* *Bb* *C7*

pie ta las pie dras
ay a mor que de rri va fron te ras

49 C7 C7 C B^b B^b F7 F7

si fue ra po si blea ma rrar te

55 E^b E^b F7 F7 B^b B^b

ner te siem pre cer ca po der te con tro lar sa ber ca da pa so que

61 F7 F7 E^b E^b F7 F7 G

das si sa les o si en tras si vie nes o si vas las ca ri cias en se

68 G F E^b E^b B^b C7 C7 C7

ñar ay a mor co moin men soes el mar

The image shows a musical score for the song 'Ay amor'. It consists of four staves of music, each with a line of lyrics underneath. Above the notes, guitar chords are indicated. The first staff (measures 49-54) has chords C7, C7, C, Bb, Bb, F7, and F7. The second staff (measures 55-60) has chords Eb, Eb, F7, F7, Bb, and Bb. The third staff (measures 61-67) has chords F7, F7, Eb, Eb, F7, F7, and G. The fourth staff (measures 68-73) has chords G, F, Eb, Eb, Bb, C7, C7, and C7. The lyrics are: 'si fue ra po si blea ma rrar te', 'ner te siem pre cer ca po der te con tro lar sa ber ca da pa so que', 'das si sa les o si en tras si vie nes o si vas las ca ri cias en se', and 'ñar ay a mor co moin men soes el mar'.

Anexo Ñ. Partitura merengue la travesía

Juan Luis Guerra.

Brass - intro

5 Bm Bm Em7 F#m

9 Bm Bm Em7 F#m

13 Bm Bm Em7 F#m

17 Bm Bm Em7 F#m

Co mo tu vi da mi a yo no en cuen tro en la tie rra o tra

21 Bm Bm Em7 F#m

— mu jer — la he bus ca do en Na — mi bia en los Al pes y en los Champs e —

25 Bm Bm Em7 F#m

— ly sees he cru za do los ma res y de pa so su bien la to

29 Bm Bm Em7 F#m

— reEi ffel — ca mi ne por man ha ttan — yo lle — gueal Em — pi reS — tate no

33 Bm Bm Em7 F#m

— no no no no co mo tu no hay en es ta vi — da co mo tu no hay ni gu

37 Bm Bm Em7 F#m

— na co mo tu no hay quie me com pren — da co mo tu me com pren

41  — des co mo tu no hay quien mea ca ri — cie co mo tu mea ca ri

45  — cias nien la Chi na nien la Si be — ria co mo tu —

49  — no hay nin gu na Yes queun a mor co moel tu yo es — pa ra siem pre

53  vue la so bre ma nan tia les y con ti nen — tes te di go yo que si Ri

58  — za las nu ves del — cie lo be — sa las o las del al ba Gi

62  — me con la ma dru ga da a — ma sin pe dir me na da que tu me gus

66  — tas Co mo tu no hay nin gu — na

Etc... coro

Anexo O. Partitura merengue magia

Sergio Vargas.

Brass - intro

7 F Dm7 G7 G7 Voz. (A) C Em
Yo me pre gun to que ma gi hay en ti mu jer

13 Am C F Dm7 G7 G7
que de mi rar te tiem bla mi cuer po ere ce mi piel yo me pre gun

19 C Em Am C F Dm7
to si hay he chi zo o es a mor yo me pre gun to cual es la ma gia quehay en tu voz

25 G7 (B) G7 G7 C Em Am
y me pre gun to que se rá que se rá que se rá que se

31 C F Dm7 G7 (C) G7 C
rá lo que mehas he cho que sin tí no pue does tar y me pre gun to que se rá que se rá

37 Em Am C F Dm7 G7
que se rá que se rá lo que mehas he cho que sin tí no pue does tar

43 *G7* *C* *Em* *Am* *C* *F*

se rá tu pe___ lo se rá tu ri___ sa se rá tu cuer___ po

49 *Dm7* *G7* *G7* *C* *Em* *Am*

o tus ca ri___ cias se rá tu pe___ lo se rá tu ri___ sa

55 *C* *F* *Dm7* *G7* *G7* *D* *Sax.* *C*

se rá tu cuer___ po o tus ca ri___ cias

61 *Em* *Dm7* *G7* *C* *G7* *C*

Anexo P. Partitura merengue ojala que llueva café

Juan Luis Guerra.

Sax. G G C D7 G G

7 C D7 G G C D7 Voz
O

A G G C D7 G G
ja lá que llue va ca feen el cam po que cai gaun a gua ce ro de yu

19 C D7 G G C D7
cay te del cie lou nasa ha ri nas de que so blan co yal sur

25 G G C D7 B C G
u na mon ta ña de be rroy miel Oh! Oh! Oh

31 B7 Em C D7 G C Coro. Am
Oh oh O ja lá que llue va ca fê O

37 D7 G C Am D7
ja lá que llue va ca feen el cam po Pa' queen Vi lla Vaz quez Oi

43 G C Am D7 G C
gan es te can to O ja lá que llue va ca feen el cam po O

49 Am D7 G C Am D7
ja lá que llue va o ja lá que llue vaay hom O ja lá que llue va ca feen

55 G C Am D7 G
el cam po O ja lá que llue va ca fê

Anexo Q. Partitura merengue oye

Rasputin

Merengue

La la la la la ra la la la la la la la la la ra la la la

la la la O ye a bre tus o jos mi raha cia

rri ba dis fru ta las co sas bue nas que tie ne la vi da a bre tus o jos

mi raha cia rri ba dis fru ta las co sas bue nas que tie ne la vi da

Un des can soen el
u na ca ra en el

ca mi no u na bo te lla de vi no un sus pi rou na mi ra da u
es pe jo un a mi goun buen con se jo un via jeen bar co ve le ro aun

naa le gre car ca ja da pri me ro un ca ba lli to ce rre ro

que no co rra por di ne ro un pal mar un ri a chue lo un pe da ci to

de cie lo mi ra mi raal re de dor y ve ras las co sas bue nas

52 Fmaj9 Fmaj9 Fm6 G7 **G** C C

que la vi daes un___ a mor ol vi da te de tus pe nas_ O ye a bre tus

58 Am Am Dm7 Dm7 G7 G7

o jos mi raba cia rri ba dis fru ta las co sas bue nas___ que tie ne la

64 C C Am Am Dm7

vi da a bre tus o jos mi raba cia rri ba

69 Dm7 G7 G7 **H** C Sax, Tps F

dis fru ta las co sas bue nas___ que tie ne la vi da

74 G7 G7 C

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It consists of five systems of music. The first system (measures 52-57) features chords Fmaj9, Fmaj9, Fm6, G7, G, C, and C. The second system (measures 58-63) features Am, Am, Dm7, Dm7, G7, and G7. The third system (measures 64-68) features C, C, Am, Am, and Dm7. The fourth system (measures 69-73) features Dm7, G7, G7, a repeat sign with a circled 'H', C, Sax, Tps, and F. The fifth system (measures 74-78) features G7, G7, and C. The score ends with a double bar line.

Anexo R. Partitura merengue no puedo olvidarla

Merengue

Rikarena

B \flat B \flat Gm Gm E \flat
 6 E \flat F7 | F7 | 1 F7 | 2 F7 | A B \flat
 Nun caen con tra ré
 11 B \flat Gm Gm E \flat E \flat
 en mi vi dao tra__ mu jer que me die__ ra tu__ ca ri__ ñoy sua mor
 16 F7 F7 B \flat B \flat Gm
 sua mor y me hi__ zo com pren der que te po di a__ que rer
 21 Gm E \flat E \flat F7 F7
 y con fiar__ com ple__ ta men__ teen sua mo sua mor ay pe ro
 B B \flat Gm E \flat F7 B \flat
 yo le fa llé y cau sé u nahe ri daen su co__ ra zón ye lla de mi
 31 Gm E \flat | F7¹ | F7² | C Sax. B \flat
 se mar cho ay co mo su fro yo ay pe ro yo
 36 B \flat E \flat F7 B \flat B \flat

41 E^b F7 $\text{\textcircled{D}}$ Sax. mambo 2 B^b E^b

46 $F7$ $\text{\textcircled{E}}$ Coro. B^b Gm E^b F7

No pue e do no pue do no pue dool vi dar sua mor

Brass. $\text{\textcircled{F}}$ B^b Gm Gm E^b

56 E^b F7 $\text{\textcircled{1.}}$ $F7$ $\text{\textcircled{2.}}$ $F7$ B^b