	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 5
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-04-19
		PÁGINA: 1 de 1

16

FECHA 07.07.2021

Señores
UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA
 BIBLIOTECA
 Ciudad

UNIDAD REGIONAL	Extensión Zipaquirá
TIPO DE DOCUMENTO	Trabajo de Grado
FACULTAD	Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas
NIVEL ACADÉMICO DE FORMACIÓN O PROCESO	Pregrado
PROGRAMA ACADÉMICO	Música

El Autor(Es):

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS	No. DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN
García Moreno	Cristian Camilo	1068928286

Director(Es) y/o Asesor(Es) del documento:

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS
Betancourt Escobar	José Orlando

TÍTULO DEL DOCUMENTO

Adaptación de cinco canciones al estilo de la bachata de Juan Luis Guerra al piano solista.

SUBTÍTULO (Aplica solo para Tesis, Artículos Científicos, Disertaciones, Objetos Virtuales de Aprendizaje)

TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE: Aplica para Tesis/Trabajo de Grado/Pasantía
Maestro en Música

AÑO DE EDICIÓN DEL DOCUMENTO	NÚMERO DE PÁGINAS
06.11.2021	102

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS (Usar 6 descriptores o palabras claves)	
ESPAÑOL	INGLÉS
1.Piano	Piano
2.Adaptación	Adaptation
3.Bachata	Bachata
4.Juan Luis Guerra	Juan Luis Guerra
5. Solista	Soloist
6.Transcripción	Transcription

RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS (Máximo 250 palabras – 1530 caracteres, aplica para resumen en español):
<p>Este texto explica el proceso de adaptación de cinco canciones del Maestro Juan Luis Guerra al piano solista, donde se detalla las etapas de escucha de bachatas tradicionales y modernas, selección de las cinco canciones, análisis, transcripción, adaptación y edición, para documentar a través de partituras y audios en formato midi, contribuyendo con información a la cátedra de piano jazz-popular de la Universidad de Cundinamarca e investigadores en el área musical.</p> <p>Abstrac</p> <p>This text explains the process of adapting five songs by Maestro Juan Luis Guerra to the piano soloist, where the stages of listening to traditional and modern bachatas are detailed, selection of the five songs, analysis, transcription, adaptation and editing, to document through of scores and audios in midi format, contributing information to the jazz-popular piano chair at the University of Cundinamarca and researchers in the musical area.</p>

FUENTES (Todas las fuentes de su trabajo, en orden alfabético)

Asprilla, L. I. (2013). Red Colombia. Obtenido de INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES, INSTITUCION UNIVERSITARIA DEL VALLE DEL CAUCA: <https://radcolombia.org/web/sites/default/files/archivos/documentos/proyecto-creacion-investigacion-investigacion-desde-artes.pdf>

canalSDI. (19 de Julio de 2012). SANTO DOMINGO INVITA- ORIGEN DE LA BACHATA [Video]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=8YcRDSHv-94>

Canzion, I. (s.f.). ICZ Online. Obtenido de <https://www.iczonline.com/>

Daza Cuartas, S. L. (Junio de 2009). INVESTIGACIÓN- CREACIÓN UN ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES. Obtenido de Horizontes Pedagógicos: <https://horizontespedagogicos.iber.edu.co/article/download/339/303/>

Felipe, A. (09 de Octubre de 2017). Historia- Biografía. Obtenido de <https://historia-biografia.com/juan-luis-guerra/>

Iaso records. (s.f.). Obtenido de <https://www.iasorecords.com/es/artists/juan-luis-guerra>

Levine, M. (2003). El Libro del Jazz Piano. EEUU: SHER MUSIC CO.

Neuhaus, H. (1987). El Arte del Piano. Real Musical.

Pacini, H. D. (2012). Bachata: Historia Social De Un Género Musical Dominicano. Academia Dominicana de la Historia.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.). Obtenido de <https://dle.rae.es/transcribir>

UNESCO. (19 de Septiembre de 2018). Patrimonio Inamterial Cultural. Obtenido de <https://ich.unesco.org/doc/src/41807.pdf>

UNESCO. (11 de Diciembre de 2019). Music and dance of Dominican Bachata [Video] . Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=C_UkJ3meWII-Witt, M. (17 B55de Marzo de 2017).

Marcos Witt 25 Conmemorativo- Concierto Completo en Vivo [Video]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=fhtFExAltyw>

ZURSCHMITTEN, G. (s.f.). Sacomm. Obtenido de EL CAMINO PARA LA TRANSCRIPCION MUSICAL Herramientas facilitadoras: ¿realmente funcionan?- UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA: <http://sacomm.org.ar/v2016/sites/default/files/102.Zurschmitten.pdf>

AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN

Por medio del presente escrito autorizo (Autorizamos) a la Universidad de Cundinamarca para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mí (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que, en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación. En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autoriza a la Universidad de Cundinamarca, a los usuarios de la Biblioteca de la Universidad; así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado una alianza, son: Marque con una "X":

AUTORIZO (AUTORIZAMOS)	SI	NO
1. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer.	X	
2. La comunicación pública, masiva por cualquier procedimiento, medio físico, electrónico y digital	X	
3. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previa alianza perfeccionada con la Universidad de Cundinamarca para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones.	X	
4. La inclusión en el Repositorio Institucional con motivos de publicación, en pro de su consulta, vicivilización académica y de investigación.	X	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

Para el caso de las Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, de manera complementaria, garantizo(garantizamos) en mi(nuestra) calidad de estudiante(s) y por ende autor(es) exclusivo(s), que la Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi(nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestra) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que, de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Universidad de Cundinamarca está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

NOTA: (Para Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía):

Información Confidencial:

Esta Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de la investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado. SI _____ NO X _____

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos), en carta adjunta tal situación con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

LICENCIA DE PUBLICACIÓN

Como titular(es) del derecho de autor, confiero(herimos) a la Universidad de Cundinamarca una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integrará en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

a) Estará vigente a partir de la fecha de inclusión en el repositorio, por un plazo de 5 años, que serán prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo a la Universidad por escrito. (Para el caso de los Recursos Educativos Digitales, la Licencia de Publicación será permanente).

b) Autoriza a la Universidad de Cundinamarca a publicar la obra en formato y/o soporte digital, conociendo que, dado que se publica en Internet, por este hecho circula con un alcance mundial.

c) Los titulares aceptan que la autorización se hace a título gratuito, por lo tanto, renuncian a recibir beneficio alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia de uso con que se publica.

d) El(Los) Autor(es), garantizo(amos) que el documento en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro(aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

e) En todo caso la Universidad de Cundinamarca se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.

f) Los titulares autorizan a la Universidad para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

g) Los titulares aceptan que la Universidad de Cundinamarca pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.

h) Los titulares autorizan que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados en los literales anteriores bajo los límites definidos por la universidad en el "Manual del Repositorio Institucional AAAM003"

i) Para el caso de los Recursos Educativos Digitales producidos por la Oficina de Educación Virtual, sus contenidos de publicación se rigen bajo la Licencia Creative Commons: Atribución- No comercial- Compartir Igual.



j) Para el caso de los Artículos Científicos y Revistas, sus contenidos se rigen bajo la Licencia Creative Commons Atribución- No comercial- Sin derivar.



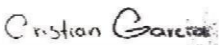
Nota:

Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, con excepción de Universidad de Cundinamarca, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo

La obra que se integrará en el Repositorio Institucional, está en el(los) siguiente(s) archivo(s).

Nombre completo del Archivo Incluida su Extensión (Ej. Nombre completo del trabajo.pdf)	Tipo de documento (ej. Texto, imagen, video, etc.)
1. TFG Investigación Creación.Pdf	Texto

En constancia de lo anterior, Firmo (amos) el presente documento:

APELLIDOS Y NOMBRES COMPLETOS	FIRMA (autógrafo)
Cristian Camilo García Moreno	

21.1-51-20

**Adaptación de cinco canciones al estilo de la bachata de
Juan Luis Guerra al piano solista**

Cristian García Moreno



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2021

**Adaptación de cinco canciones al estilo de la bachata de
Juan Luis Guerra al piano solista**

Cristian García Moreno

Cód. 891215110



**Trabajo de grado sometido como requisito parcial en los requerimientos para el
grado de Maestro en Música**

Director: José Orlando Betancourt

Magíster en Investigación Musical

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2021

Tabla de Contenido

INTRODUCCIÓN.....	3
1. JUSTIFICACIÓN.....	5
2. OBJETIVOS.....	7
2.1 OBJETIVO GENERAL	7
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	7
3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	8
1.1 PREGUNTA DE INVESTIGACION.....	9
4. MARCO REFERENCIAL.....	10
4.1 ANTECEDENTES.....	10
4.2 CONTEXTO HISTÓRICO	14
4.3 BIOGRAFÍA JUAN LUIS GUERRA.....	18
4.4 ASPECTOS DEL LENGUAJE PIANÍSTICO	21
5. MARCO METODOLÓGICO.....	25
5.1 ACERCAMIENTO AL GÉNERO Y ESTILO A TRAVÉS DE LA ESCUCHA.....	27
5.2 SELECCIÓN DE OBRAS.....	30
5.3 ANÁLISIS DE LAS CANCIONES DE JUAN LUIS GUERRA.....	36
5.4 ANÁLISIS DE LOS COMPORTAMIENTOS DE CADA INSTRUMENTO Y SU ADAPTACIÓN AL PIANO	40
5.5 PROCESO DE TRANSCRIPCIÓN	43
6. RESULTADOS	48
7. CONCLUSIONES.....	66
9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	68
ANEXOS.....	69

Tabla de Figuras

Figura 1	21
Figura 2	22
Figura 3	31
Figura 4	31
Figura 5	32
Figura 6	32
Figura 7	33
Figura 8	33
Figura 9	34
Figura 10	34
Figura 11	35
Figura 12	35
Figura 13	36
Figura 14	37
Figura 15	38
Figura 16	39
Figura 17	41
Figura 18	42
Figura 19	44
Figura 20	49
Figura 21	50
Figura 22	50
Figura 23	52

Figura 24	52
Figura 25	53
Figura 26	53
Figura 27	55
Figura 28	55
Figura 29	56
Figura 30	57
Figura 31	58
Figura 32	58
Figura 33	59
Figura 34	60
Figura 35	60
Figura 36	61
Figura 37	61
Figura 38	62
Figura 39	62
Figura 40	63

Introducción

Dentro de la diversidad de la música popular la Bachata dominicana logró en Latinoamérica una difusión importante. Con artistas como Juan Luis Guerra, quien continúa impulsando los aires tradicionales dominicanos, propuso su bachata romántica en los años 80, con un estilo particular, logrando un reconocimiento a nivel internacional. No se encuentran bachatas ni tradicionales, ni modernas en partituras para piano, es interesante entonces crear estas partituras, por ello, la presente investigación-creación, tiene por objeto adaptar al piano solista cinco canciones de Juan Luis Guerra, al estilo de su bachata romántica se escogieron estas canciones por ser reconocidas y estar de alguna manera en los recuerdos musicales de varias generaciones, este trabajo está hecho con el ánimo de aportar y contribuir documentación escrita a través de partituras y audios en formato *midi*. Además, otro propósito de esta propuesta, es dar respuesta a inquietudes personales acerca de armonizaciones, distribución de voces en el piano, y el conocimiento de las diferentes texturas del instrumento y profundizando en este género musical. Para esto se analizan diferentes aspectos como comportamientos instrumentales, rítmicos, armónicos, melódicos y forma de los temas seleccionados. Dentro del proceso, la elaboración de *charts*¹ y la transcripción son una de las actividades indispensables, esto facilita aplicar en la adaptación figuras, acompañamientos y conceptos propios del estilo de la bachata y como resultado se

¹ Mapa que orienta y da pautas generales del tema musical, un panorama del contenido de la obra, abarcando estructura, símbolos musicales, acordes, y *kicks* rítmicos.

presentan las partituras y sus audios correspondientes extraídos del software digital Finale, que muestran en qué secciones se toman patrones, bajos o líneas melódicas significativas de los instrumentos para ser adaptados en las dos manos del pianista. Este proceso cuenta con la revisión de expertos, con el ánimo de capturar la esencia musical de la bachata en el formato instrumental solista.

Además, es un aporte al músico donde encontrará un análisis de las canciones originales, su forma (charts), armonía y el comportamiento instrumental con su respectiva aplicación al piano.

1. Justificación

El presente trabajo de investigación es realizado como requisito para optar el Título de Maestro en Música de la Universidad de Cundinamarca. Investigación elaborada en el proceso académico de pregrado y como estudiante de la Cátedra de Piano Jazz- Popular. Dentro de la Cátedra Universitaria se abordó la temática de adaptaciones al piano solista y se implementaron actividades correspondientes en géneros como la balada, joropo, pasillos, guabinas, guajiras, sones y salsa. El acercamiento a estos estilos ayudó a la asimilación y comprensión de estos mismos, el piano con sus posibilidades de ejecución nos permite realizar un sinnúmero de adaptaciones musicales, por ello surge el interés de hacer esta tarea al estilo de la bachata del Maestro Juan Luis Guerra, música que he escuchado desde edad temprana por la familiaridad de mis padres con estas canciones y su popularidad en mi entorno social. La música de Juan Luis Guerra tiene recursos musicales que son un desafío para el instrumentista y por su renombre tienen una aplicabilidad directa en el quehacer musical laboral, por ello la necesidad en mi formación académica, la creación de partituras en este estilo, el cual es el primer paso para desarrollarme en este campo.

Al ser un género musical poco explorado desde la cátedra académica, las adaptaciones resultado de este estudio, esperan ser un referente sobre el estilo y aportar a la creación musical del programa y a colegas interesados en esta música propia del folclor dominicano.

Luego de concluir esta propuesta, se pretende a partir de las adaptaciones realizar una grabación audiovisual para difundir en las plataformas digitales, con el ánimo de incentivar ejecuciones al piano solista. Sin duda este estudio será significativo para mi experiencia como músico y por subsanar la necesidad de mejorar y profundizar en la creación de partituras para el pianista solista.

2. Objetivos

2.1 Objetivo general

Adaptar al piano solista cinco canciones al estilo de la bachata de Juan Luis Guerra

2.2 Objetivos específicos

1. Analizar elementos musicales armónicos, rítmicos, melódicos, instrumentales y forma del estilo de la bachata de Juan Luis Guerra.
2. Fusionar los elementos musicales del estilo de la bachata de Juan Luis Guerra con el lenguaje pianístico.
3. Aportar a la cátedra de piano jazz- popular documentación escrita, partituras, en formato PDF y audios digitales midi.

3. Planteamiento del Problema

El repertorio comúnmente usado en la formación académica de las universidades en el Caribe es el europeo. En el caso del piano es aceptada la importancia del estudio de este por sus beneficios en el desarrollo técnico y por el conocimiento que brinda de los diferentes estilos y su relación con el discurso musical en diferentes épocas y entornos socioculturales. A pesar de que la educación musical moderna brinda diferentes alternativas, es escasa la inclusión del estudio de músicas populares y sus repertorios, esta falencia puede ser problemática para quien quiere acercarse a estas manifestaciones musicales desde la academia.

El piano en el Caribe ha sido usado principalmente como instrumento acompañante, los grandes pianistas también han sido pianistas solistas, sin embargo, pocas partituras se encuentran de versiones de repertorio latinoamericano para piano solo y en el caso de la música del Caribe es aún más escaso el material y si vamos a la Bachata la ausencia es casi absoluta. Indagando en los pensum de piano en instituciones académicas de República Dominicana, como la Universidad Nacional Pedro Enríquez Ureña, la Universidad Autónoma de Santo Domingo y el Conservatorio Nacional de Música, su contenido y énfasis está dirigido en interpretación, grabación y negocio de la música, además de explorar sus bibliotecas institucionales y públicas, no es posible hallar material escrito de partituras, adaptaciones o trabajos de grado a fines con el género de la Bachata.

Por otro lado, en la Universidad de Cundinamarca, aunque existe un trabajo de técnicas de la bachata para la guitarra eléctrica, no se encuentran partituras para la educación pianística en este género. Además, se buscó en la base de datos de Google Académico encontrando trabajos relacionados en composiciones para cuartetos de cámara y arreglos vocales en el género de la bachata, pero no se encuentra documentación relacionada al piano. Por lo tanto, no hay forma de leer en un contexto pianístico, ni aplicar elementos estilísticos musicales del género al piano solista. Asimismo, desde la Cátedra de Piano jazz- popular no hay un acercamiento en este género musical.

Sin duda, la partitura permite tener un referente para quienes se interesen por el género, la consolidación de la escritura permitió el desarrollo musical en diferentes niveles, compartiendo y divulgando las expresiones musicales en diferentes épocas tanto en Europa, América y otras partes del mundo.

Finalmente, la partitura es necesaria cuando se quiere transmitir una información precisa y es evidente la carencia de partituras para piano en este género musical.

1.1 PREGUNTA DE INVESTIGACION

¿Cómo adaptar al piano solista canciones al estilo de la bachata de Juan Luis Guerra?

4. Marco Referencial

4.1 ANTECEDENTES

Los referentes que a continuación se mencionan se encontraron en un contexto de música del folclor dominicano y colombiano. Al buscar documentos de investigación relacionados o a fines con la adaptación de este género al piano en instituciones educativas de Republica Dominicana fue inasequible.

1. Técnicas de la bachata para la guitarra eléctrica al estilo de Lenny Santos y Joan Soriano.

Trabajo de grado del Maestro Ronald Ferney Pinzón Martínez de la Universidad de Cundinamarca. Investigación que se centra en determinar las técnicas para la guitarra eléctrica en el estilo de Lenny Santos, guitarrista cuando se formó la banda *Aventura* y Joan Sarmiento, tocando en grupos, como *Zacarías Ferreira*. Dos intérpretes representativos en el género de la bachata tradicional y el estilo Nueva York, con el fin de proponer ejercicios para músicos que quieren incursionar en este género.

Además, aporta información de la biografía de diferentes guitarristas en el género como lo son Edilio Paredes, Augusto Santos y los mencionados anteriormente. Profundiza en el roll de la guitarra, su nacimiento y función en el género. Igualmente, muestra el proceso de transcripciones de temas populares como *Peligro* y *Me decidí a dejarte*, donde expone un análisis melódico, armónico, rítmico, fraseo y mecanismos técnicos de la guitarra, para diseñar como resultado ejercicios técnicos para el dedo pulgar, saltos,

precisión en el ataque de las cuerdas, notas pedales con patrones rítmicos correspondientes y desarrollo en líneas de fraseo para la interpretación de la guitarra.

2. Tres composiciones de música popular urbana para cuartetos de cámara.

Transferencia de los géneros bachata, vallenato y salsa a tres formatos instrumentales.

Trabajo de grado en la modalidad de creación- interpretación del Maestro David Naranjo Yepes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, que trata de tres composiciones de música popular urbana basados en los géneros de la bachata, salsa y vallenato, compuestas para tres formatos instrumentales distintos, en los que se encuentra cuarteto de cuerdas pulsadas, cuarteto de saxofones y cuarteto de cuerdas frotadas. Para ello hace un análisis musical en los aspectos de forma, armonía, melodía y ritmo para guardar la esencia en cada composición y una contextualización sociocultural de cada género. Igualmente, muestra que instrumentos son transferidos dentro de los formatos y analiza el comportamiento musical de los mismos. Como resultado muestra sus respectivas partituras, listas para ser interpretadas en dichos formatos instrumentales.

3. Cinco adaptaciones de la rumba criolla de Emilio Sierra para piano.

Trabajo de Grado del Maestro Rubén Visbal de la Universidad de Cundinamarca, quien explica las características de este género musical, la rumba criolla, con el fin de adaptar al piano y originar documentación (partituras). Explica acerca de las diferentes Rumbas que se encuentran en Colombia como la Rumba Antioqueña, Cundiboyacense entre otras, señalando esquemas de ritmo, armonía y acompañamiento. También determina las características generales a tener en cuenta para una correcta interpretación de este estilo.

Asimismo, siguiendo pasos como la transcripción encontró diversas variaciones en cuanto al ritmo y la forma de interpretarlo. En sus adaptaciones sugiere una digitación y una selección de métricas en la que el estudiante o persona que quiere leer sus adaptaciones, se sienta cómoda en su ejecución en el piano. Algunas piezas adaptadas son Que vivan los novios, Loco corazoncito y Mañana nos casaremos del Maestro Emilio Sierra.

4. Adaptaciones pianísticas de música folclórica Colombiana, dirigidas a estudiantes de nivel básico B1 A B5 del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia.

Trabajo de Maestría en Pedagogía del Piano del Maestro Julián David Sánchez de la Universidad Nacional quien selecciona repertorio tradicional folclórico de Colombia para adaptar al piano incluyendo consideraciones pedagógicas para docentes interesados en enseñar estas transcripciones. Dentro de este trabajo el autor toma métodos musicales como el de Kodály resaltando la importancia del conocimiento del

folclor. Su finalidad con las adaptaciones es pedagógica, y estudia las competencias pianísticas para ajustar a las edades de los estudiantes de nivel B1 a B5 del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional. En el análisis de las adaptaciones relaciona o da una semejanza con la música de piano de tradición europea en cuanto a la articulación, utilización de terceras, trinos, unísonos, cruce de manos y modulaciones que son parte esencial de la interpretación pianística. Abarcó estilos como Danzas, Mazurcas, Currulaos y Contradanzas tradicionales del Pacífico, Cumbias, Villancicos, Paseos y Pasillos.

5. Aires Folclóricos Al Piano

Monografía para optar al título de Especialista en Artes – Música Composición de Jamir Mauricio Moreno Espinal de la Universidad de Antioquia, donde elabora diez composiciones para piano basado en estilos musicales del folclor colombiano, guardando su esencia rítmica de acuerdo a los estilos de diferentes regiones del país. En una selección de ritmos como el Pasillo, Vals, Bambuco, Cumbia, Danza, Guabina, Chandé, Joropo, Mapalé y Vallenato basa sus composiciones y genera documentación, partituras editadas utilizando el software Finale y entregadas junto con una grabación de audio. En cada obra guarda el ritmo propio de cada estilo musical, y da indicaciones musicales, como articulaciones, para una buena interpretación instrumental.

4.2 Contexto histórico

En el marco del VII Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe, que tuvo lugar en la ciudad de Santiago de los Caballeros, la Bachata fue uno de los temas a exponer. El musicólogo Tommy García habla del término bachata, palabra que viene del vocablo “Cumbancha” que expresa celebración popular, alegría, y diversión ruidosa, procedente de la voz africana cuando se mezclaron diferentes grupos étnicos africanos y españoles con personas primitivas, en aquel entonces llamada isla la Española, que abarcaba República Dominicana y Haití, de donde nace “Cumbanchata” y que posteriormente se consolida en Bachata (UNESCO, 2019).

“Música de Amargue” fue una de las primeras alusiones a la bachata dominicana, sus letras revivían el estilo y condición de vida en la que se encontraba una sociedad marginal y precisamente a través de sus composiciones y encuentros populares expresaban sus emociones y vivencias. La relación entre música y sociedad fue estrecha, inicialmente la bachata fue un espacio colectivo de celebración y luego como se le conoce hoy en día como un género musical acompañado de danza, caracterizado por un baile de pareja. La bachata fue originalmente un género con sonoridad lenta, un híbrido de varias influencias de varios géneros como el son cubano, el cha cha cha y el bolero. Su formato inicial era un grupo pequeño conformado de guitarra, cucharas, bongó y cantante principal. A medida de su desarrollo la bachata comenzó a incrementar en

número de instrumentos, aunque conservaba el formato tradicional pequeño apareciendo el güiro, las maracas, y el bajo. (UNESCO, 2018)

La historia de República Dominicana en los años 1930, fue marcada con la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo quien por más de treinta años controló una fuerte organización política. Para esta época el merengue, género favorito de Trujillo, música autóctona que se manifestó en los campos dominicanos, contribuyó a introducir esta expresión musical a todas las clases sociales haciéndolo un símbolo nacional, apoyó decisivamente este género con el que había crecido. Después de la caída de la dictadura de Trujillo en el año 1961 se abre la puerta para que reaparezcan otros géneros que habían estado casi en el olvido en la dictadura, momento propicio para que la música popular dominicana y sus diferentes géneros se reestablecieran. En sus inicios la bachata, diferente a como se conoce hoy día, era música popular de guitarra interpretada por gente campesina de escasos recursos, que de alguna manera imitaban lo que oían; boleros mexicanos y ecuatorianos dándole una manera propia de interpretación, que poco a poco mezclándose con el entorno urbano y posteriormente su comercialización se convertirían en el género que conocemos (Pacini, 2012).

Para la década de los 60', José Manuel Calderón, considerado uno de los precursores y padres de la bachata dominicana, interpreta algunas de las primeras canciones del compositor Bienvenido Fabián que llevan por nombre “Condena”, “Que será de mí” y “Borracho” grabando los mismos con los equipos disponibles de la época, paralelo a esto surgen agrupaciones como el “Trío los Juveniles”, quienes experimentan y sustituyen las maracas por la güira dominicana (canalSDI, 2012).

Desarrollo de la Bachata por Décadas

A continuación, según Pacini (2012) y la Unesco (2018), se presentan algunos datos representativos del género:

1920	La bachata inicialmente como música Guitarrística.
1930	Dictadura de Rafael Trujillo y el Merengue como género predominante.
Década 60'	Comienzos de la bachata tradicional popular, con su formato de guitarra, cucharas y maracas.
1962	José Manuel Calderón interpreta una de las primeras bachatas “Condena” y “Que será de mí “, del compositor Bienvenido Fabián.

Década 70´	Popularidad y aceptación del público no marginal.
Década 80´	Grabación y comercialización de éxitos como “Chiquitita” (Leonardo Paniagua) y “pena por ti” (Luis Segura).
Década 90´	Grabación del Álbum “Bachata Rosa”, del Maestro Juan Luis Guerra, ganando un Grammy en la categoría Tropical.
2003-2006	El Congreso dominicano ratificó la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial aprobada por la UNESCO.

La Bachata comenzó a difundirse cuando los medios radiales promocionaron diferentes canciones del momento y alcanza reconocimiento social. Hasta el día de hoy muchos países han demostrado su aceptación y preferencia por este género musical, En Latinoamérica, Estados Unidos y Europa se sigue evidenciando la vigencia de la Bachata (Pacini, 2012).

4.3 Biografía Juan Luis Guerra

Con la popularización internacional de la bachata, el nombre de Juan Luis Guerra se relaciona estrechamente con este género musical fuera de su país natal, en especial Estados Unidos y países europeos. Involucró el término *bachata* en el título de la producción *Bachata Rosa*, donde era el bolero su influencia más fuerte pero alejada un poco del carácter musical en comparación a la bachata de José Manuel Calderón con su registro marcado en el año 1962. Además, Juan Luis Guerra cuenta con una preparación académica y tiene la influencia de otros estilos musicales como el Rock, Rhythm and blues y música afro – caribeña, evidenciando las diferencias sociales y educativas, las cuales no tuvieron otros artistas de origen rural. La canción *Como abeja al panal*, con una estrecha similitud a la balada, fue el primer tema, con la intención de componer al estilo de la bachata junto con las demás canciones como *Burbujas de Amor* y *Bachata Rosa*, álbum que, por su impacto en la audiencia, pone a Juan Luis Guerra como un artista dominicano de gran renombre en el género de la bachata (Iaso records, s.f.)

La siguiente tabla muestra de manera resumida los aspectos más relevantes de la figura artística de Juan Luis Guerra

Lugar de Nacimiento	Santo Domingo, República Dominicana el 7 de junio de 1957
Estudios musicales	Conservatorio Nacional de Música de Santo Domingo y Berklee College of Music- Boston Estados Unidos Doctorado honorario por su alma mater, Berklee College of Music.
Primera firma de contrato	Disquera Karen Records
Primer Álbum Independiente	“Soplando” en 1984
Primer álbum editado en CD	11 de diciembre de 1990 “Bachata rosa”, el cual fue el álbum más exitoso de su carrera, gracias a ese trabajo discográfico obtuvo su primer premio Grammy.
Retiro temporalmente de los escenarios	Año 1995. Además, fundó una emisora de radio llamada “Viva FM” y un canal de televisión llamado “Mango TV”, los cuales utilizó para difundir los mejores talentos musicales de su país, coincidiendo con la aceptación al cristianismo.
Participaciones con músicos conocidos	Diego Torres la canción “Abriendo caminos” y con Maná el tema “Bendita tu luz”. Además, Artistas como Juanes, Luis Fonsi, Enrique Iglesias y Romeo Santos.
Sencillo de su nuevo disco “La llave de mi corazón”	Lanzado al mercado el 20 de marzo del 2007, con el cual logró ganar más de 20 premios, incluyendo 5 premios Grammy Latino, 6 premios Premios Casandra, 4 premios Billboard, 2 Lo Nuestro y un Premio Grammy.

<p>Nuevo sencillo “Bachata en Fukuoka” y álbum “A son de Guerra”,</p>	<p>1 de marzo de 2010, estrenó el video oficial. El 8 de junio de ese mismo año, lanzó al mercado el álbum “A son de Guerra”, el cual contó con nueve ritmos musicales como bachata, merengue, bolero, Mambo, funk, Rock, Jazz y Reggae.</p>
<p>Álbumes Representativos</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 1987: Mientras más lo pienso...tú. • 1990: Ojalá que llueva café. • 1991: Bachata Rosa. • 1998: Ni es lo mismo ni es igual. • 2004: Para Ti. • 2007: La Llave de Mi Corazón. • 2011: A Son de Guerra. • 2012: Colección Cristiana. • 2013: A Son de Guerra Tour. • 2014: Todo Tiene Su Hora. • 2019: Literal
<p>Algunos premios ganados</p>	<p>Premio Grammy Latino a mejor Canción Tropical, por “El Niagara En Bicicleta”: 2000.</p> <p>Premio Grammy Latino al mejor Álbum Cristiano, por “Para Ti”: 2005.</p> <p>Premio Grammy Latino a mejor Canción Tropical, por “Las Avispas”: 2005.</p> <p>Premio Grammy Latino a mejor canción tropical, por “Bachata en Fukuoka: 2010</p>

(Felipe A. , Historia- Biografía, 2017)

4.4 Aspectos del lenguaje Pianístico

Al afrontar los procesos de escritura musical se evidencia la necesidad de identificar elementos fundamentales que competen en la ejecución instrumental, en otras palabras, cuáles son los recursos técnicos comunes en la interpretación solista, por ello se tiene como referente los capítulos 1, 2, y 3 del libro “El Arte del Piano” (1987) de Heinrich Neuhaus, donde habla de aspectos fundamentales como la escala, arpeggios, notas dobles, acordes y movimiento de la mano “saltos”, que contribuyen al manejo y abordaje de piezas pianísticas en formato solista.

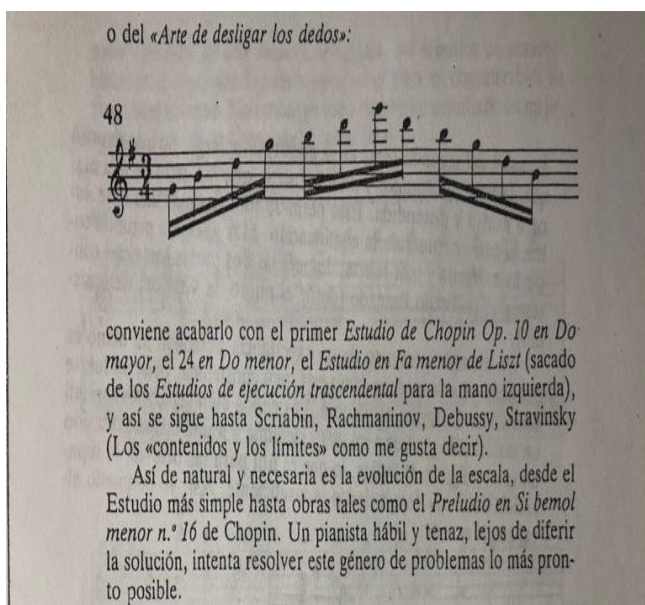


Figura 1 (Neuhaus, 1987)

Además, Mark Levine en su escrito “El Libro del Jazz Piano” (2003) comparte el sistema de la armonización de una melodía y las formas de tocar un acorde, en los que se encuentran triadas con séptima, notas fundamentales como la tercera y la séptima que determina el tono de un acorde, y otras formas de cifrar la armonía funcional, como lo es el cifrado americano, donde se representa el nombre de las notas musicales con una letra mayúscula del alfabeto. Aunque este libro está en un contexto del estilo Jazz, permite un primer acercamiento a la labor de armonización de cualquier melodía, facilitando y enriqueciendo en el conocimiento armónico y su aplicación en el lenguaje solista del piano.

Ahora ponte a tocar el **ejemplo 3-1**, los dos primeros compases del standard de Hill-Robinson, “Old Folks”. Todos los acordes de este ejemplo son lo que se denominan *acordes de tres voces*, a saber, la fundamental, la tercera y la séptima. Como has aprendido en el Capítulo Dos, la tercera y la séptima determinan el tono de un acorde, o sea séptima mayor, menor o dominante.

Repasemos las reglas:

- Un acorde de séptima mayor lleva una tercera mayor y una séptima mayor.
- Un acorde de séptima menor lleva una tercera menor y una séptima menor.
- Un acorde de séptima dominante lleva una tercera mayor y una séptima menor.

Ejemplo 3-1

Figura 2 (Levine, 2003)

Al mismo tiempo, es necesario entender desde la definición, términos como “adaptación” y “transcripción” y cómo son aplicables al contexto musical.

ADAPTACIÓN: Según la Real Academia Española, partiendo del verbo adaptar, es modificar una obra musical para que pueda difundirse entre público distinto, dándole una forma diferente de la original (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, s.f.)

Desde la interpretación personal, la adaptación musical es el procedimiento de relacionar elementos musicales de una obra, con la que no se cuenta una partitura, para ajustar y aplicar al instrumento requerido, las cualidades y carácter musical correspondiente, en las que se encuentra la melodía, armonía, ritmo y articulaciones con el fin de tener una similitud a la pieza original.

TRANSCRIPCIÓN: La real Academia Española lo define como arreglar para un instrumento la música escrita para otro u otros (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, s.f.).

Según Zurschmitten (s.f), plantea tres pasos para un óptimo proceso de transcripción, proceso donde el eje fundamental es la escucha, ayudando a su asimilación y comprensión de dicha melodía a transcribir. El primer paso lo enmarca en la audición completa de una melodía y que posteriormente se separa por frases para una mejor construcción.

El segundo paso se centra en el recurso de cantar la melodía por secciones, hasta llegar al entendimiento de la línea melódica y lograr cantarla por completa, sin error, para ello requiere inicialmente imitar sin tener alguna referencia teórica. El tercer paso se procede a través del significado musical, relacionar la transcripción con términos referentes como escalas, intervalos y funciones tonales.

5. Marco metodológico

La investigación creación es una propuesta común en el campo de las artes, la autora Daza (2009) extrae de Archer (1995) y de sus grados en la investigación en las disciplinas artísticas, la posibilidad de una reflexión creativa sobre la experiencia humana y también, una interpretación cualitativa del pensamiento humano en la expresión, estos dos parámetros fundamentan el espíritu de este trabajo; se reflexiona sobre la experiencia creativa a través de expresiones cualitativas de la nueva obra musical y de su expresividad. A nivel universitario y específicamente en los trabajos de grado exigidos como requisito para obtención de título Asprilla (2013) plantea como totalmente legítimo la creación individual, propia, que se complemente con un texto reflexivo que puede estar representado por el término “exegesis” haciendo referencia a las ideas acerca del proceder y de los resultados del trabajo. Asprilla (2013) también propone varios campos de acción para la investigación en las artes, los siguientes son los que podemos tener como soporte para este trabajo “(1) elementos del sistema creativo o el sistema mismo: objetos artísticos, obras, creadores, intérpretes, técnicas, estilos, recursos expresivos, entre otros. (2) Lenguajes artísticos: sonoro, visual, kinestésico, etc. (3) Procesos creativos: percepción, expresión, difusión y producción. (4) Prácticas y/o sistemas de conocimiento propios de las áreas de cada disciplina artística” Asprilla (2013, p15). El objeto de este trabajo es la obra musical usando como herramienta expresiva la adaptación musical e igualmente da cuenta del proceso creativo en las

secciones metodológicas, resultados y conclusiones, como complemento a futuro se plantea la difusión de este trabajo.

El presente trabajo está enmarcado bajo un diseño metodológico de tipo investigación-creación, se abordó planteando los siguientes pasos:

1. Acercamiento al género a través de la escucha
2. Diseño de selección de obras
3. Análisis de las obras
4. Adaptación reduccionista (Chart)
5. Realización de las adaptaciones
6. Revisión de las adaptaciones con expertos
7. Análisis de los resultados
8. Presentación de los resultados

5.1 ACERCAMIENTO AL GÉNERO Y ESTILO A TRAVÉS DE LA ESCUCHA

En el ejercicio de escucha de canciones en el género de la bachata, se llevó a cabo en dos categorías. La primera, en su contexto tradicional para apreciar su sonoridad inicial y raizal y la segunda profundizando en las producciones del Maestro Juan Luis Guerra. A continuación, se mencionan músicos representativos, álbumes y canciones significativas en sus producciones.

1. Escucha de bachatas tradicionales.

José Manuel Calderón:

Álbum 16 Éxitos Inolvidables de José Manuel Calderón y su Trio los Juveniles- 1983

Condena – Track 1 (Disco 2)

Álbum Este es José Manuel Calderón – 1984

Borracho de Amor- Track No.7

Luis Segura:

Álbum Pena por Ti Vol. 4 - 1983

Mi Muchachita – Track No. 3

Blas Duran:

Álbum El consejo a las Mujeres – 1985

Consejos a las mujeres - Track 1

Canciones que se relacionan en la categoría de bachata- bolero, letras sentimentales en similitud a su género hermano. Reflejaba un lenguaje romántico con una sonoridad lenta y como instrumento principal la guitarra acústica y la voz (Iaso records, s.f.)

2. Escucha de bachatas del Maestro Juan Luis Guerra.

Álbum *Bachata Rosa* - 1990

Burbujas de Amor – Track 7

Bachata Rosa – Track 8

Álbum *Areíto* - 1992

Frío Frío- Track No. 5

Álbum *Ni es lo mismo ni es igual* - 1998

La Hormiguita- Track No. 3

Palomita blanca – Track No.6

El Álbum *Bachata Rosa*, se convierte en una de las producciones con mayor demanda y popularidad, siendo este disco, icono representativo del estilo de Juan Luis Guerra.

Por ser un artista diverso, uno de sus logros es a partir del bolero y su mezcla con la bachata, genera una nueva propuesta musical. Según la categorización de los subgéneros, su estilo pertenece a la categoría de tecno- bachata y romántico por sus similitudes a las letras de la “balada” (Iaso records, s.f.)

Álbum La Llave De Mi Corazón - 2007

Que me des tu cariño- Track No. 4

Álbum Asondeguerra - 2010

Mi bendición – Track No. 3

Bachata en Fukuoka – Track No. 5

Álbum Colección Cristiana - 2012

Caballo Blanco- Track No. 7

Álbum Todo Tiene Su Hora - 2014

Tus Besos – Track No. 2

Muchachita Linda- Track No. 8

Álbum Literal - 2019

Kitipun – Track No. 1

Cantando Bachata – Track No. 3

Corazón enamorado – Track No. 6

Como conclusión de la escucha se puede apreciar que Juan Luis Guerra incorpora instrumentos como Teclados y Sintetizadores. Esto hace que su estilo sea particular, considerando que esto ayudó de alguna manera a comercializar mejor su música. De eso se desprende la variación de su formato e instrumentación.

5.2 SELECCIÓN DE OBRAS

Buscando una representatividad significativa, las cinco canciones seleccionadas demuestran su popularidad en número de reproducciones y visualizaciones en dos plataformas digitales y de *Streaming*, Spotify y YouTube

1. Bachata Rosa - Álbum Bachata Rosa

Plataforma Spotify- Track No. 8

Reproducciones: 13.071.006 (a la fecha 15-09-20)

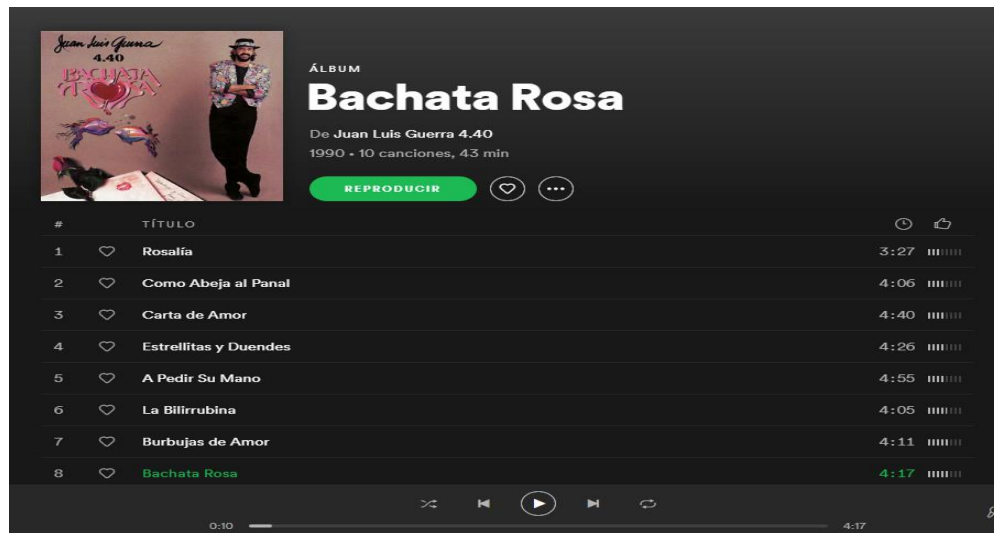


Figura 3 (Tomado de la aplicación de Spotify Premium)

Plataforma YouTube

Visualizaciones: 681.141 (a la fecha 15-09-20)

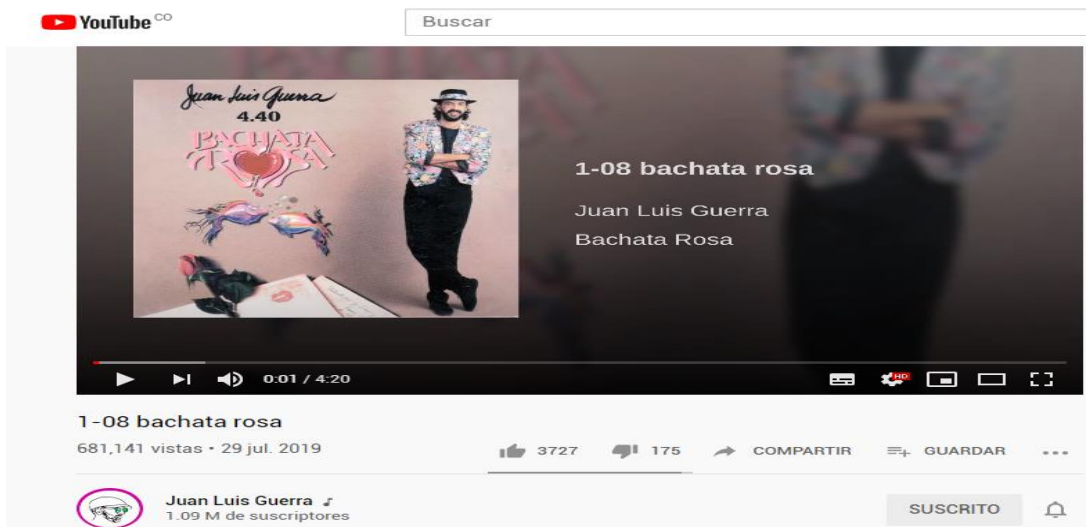


Figura 4 (Tomado del Canal Oficial de Juan Luis Guerra)

Versión en Vivo

Visualizaciones: 41.602.762 (a la fecha 15-09-20)

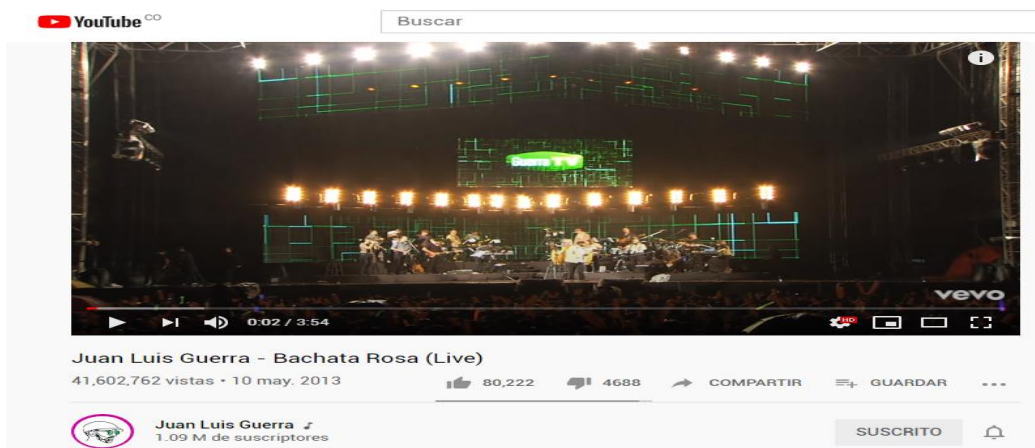


Figura 5 (Tomado del Canal Oficial de Juan Luis Guerra)

2. Burbujas de amor- Álbum Bachata Rosa

Plataforma Spotify- Track No. 7

Reproducciones: 16.099.115

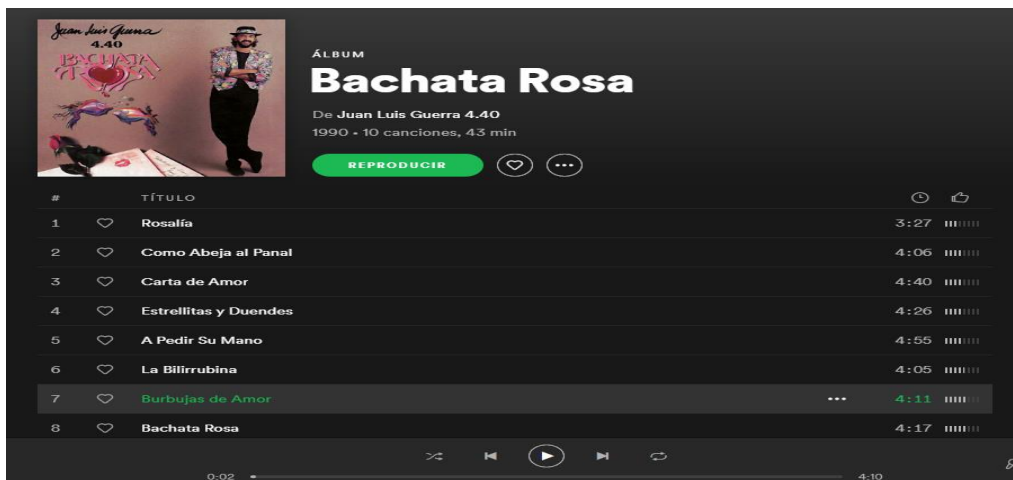


Figura 6

Plataforma YouTube

Visualizaciones: 7.899.504



Figura 7

3. Mi bendición- Álbum Asondeguerra

Plataforma Spotify- Track No. 3

Reproducciones: 40.844.293

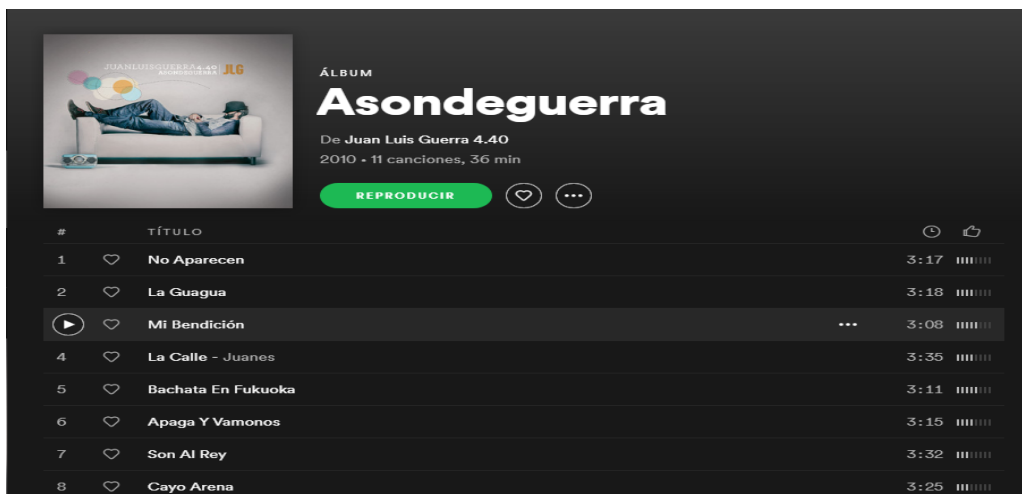


Figura 8

Plataforma YouTube

Visualizaciones: 51.135.653

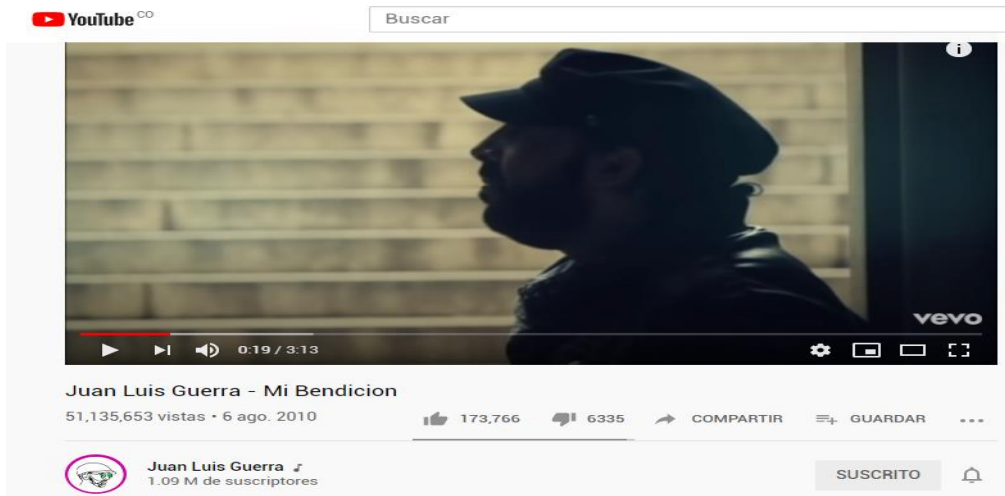


Figura 9

4. Muchachita Linda- Álbum Todo Tiene Su Hora

Plataforma Spotify

Reproducciones: 18.392.980



Figura 10

Plataforma YouTube

Visualizaciones: 5.912.234



Figura 11

5. La Hormiguita- Álbum Ni Es Lo Mismo Ni Es Igual

Plataforma Spotify -Track No. 3

Reproducciones: 3.293.932



Figura 12

Plataforma YouTube

Visualizaciones: 11.333



Figura 13

5.3 ANÁLISIS DE LAS CANCIONES DE JUAN LUIS GUERRA.

El formato e instrumentación es el siguiente:

- Sección Rítmica: Batería, Percusión menor, Bajo Eléctrico, Piano, Sintetizadores, Guitarra Acústica y Eléctrica.
- Sección Vientos: Trompeta, y Trombón.
- Sección Voces: voz principal y Coro.

Métrica de la Bachata

4/4

Aspecto Armónico

En el análisis armónico del estilo de la bachata de Juan Luis Guerra es característico encontrar progresiones armónicas similares de la música comercial que encierra géneros como el pop, baladas, boleros, baladas y rock. Algo muy representativo en sus composiciones y arreglos es el paralelismo de Tonalidades. Un ejemplo lo encontramos en el tema de “Burbujas de Amor”, donde su tonalidad inicial es Do Mayor y luego en la sección del Puente o Bridge (en inglés), se dirige a un Do menor.

Tonalidad Inicial

The image displays a musical score for the piece "Burbujas de Amor" by Juan Luis Guerra. It consists of three staves of music in 3/4 time, all in the key of D major. The first staff is labeled "INTRO Gr." and contains four measures of guitar accompaniment with chords Dm, G/B, Dm, and G/B. The second staff is labeled "VERSO" and begins with a treble clef, a common time signature (C), and a repeat sign. It contains four measures of guitar accompaniment with chords C and G/B. The third staff is labeled "5" and contains five measures of guitar accompaniment with chords Dm, F, Dm, G/B, and G. A dashed line labeled "Gtr." is positioned below the first three measures of this staff, indicating a guitar solo. The score concludes with a double bar line.

Figura 14

Tonalidad Paralela

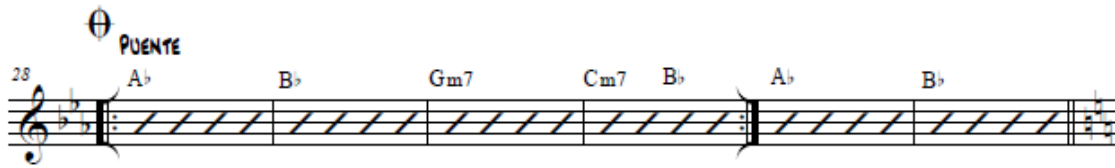


Figura 15

Las progresiones armónicas de las canciones seleccionadas de Juan Luis Guerra se encuentran en la Tonalidad Mayor, a continuación, se detallarán algunos círculos armónicos comunes:

- I- V- VI^m- III^m- IV
- I- V- II^m- V
- I- IV- V- I
- I- V- VI^m- I- bVII

Aspecto Rítmico

Para las adaptaciones al piano de estas piezas musicales, se tendrá en cuenta el patrón rítmico del género, referencia que se tiene del bajo eléctrico y de algunos instrumentos de percusión como las maracas. Por ello es vital tener una clara percepción del bajo, su movimiento y estabilidad rítmica.

Las figuras características y ritmo principal es el siguiente:

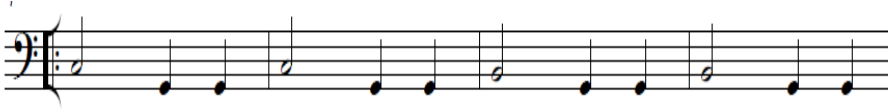


Figura 16

Aspecto de la Forma

En el repertorio que se ha analizado es común encontrar en cada inicio una introducción o *Intro*, donde abre algún instrumento un segmento musical como la guitarra acústica o eléctrica, coro, vientos o acordeón como en el tema de *La Hormiguita*. Desarrolla una forma canción desde un referente comercial, donde el verso conduce a la sección más importante como lo es el coro o el estribillo. Además, las otras secciones de son parte fundamental y estructural donde se desarrolla todo un concepto musical.

El intermedio instrumental o un solo, exponen con gran firmeza el carácter musical que complementa las canciones y de igual forma los finales o codas imitan y hacen sobresalir conceptos de estas piezas.

Se mostrará de manera general la forma o estructura más usada en este estilo:

- Intro
- Verso
- Pre Coro
- Coro
- Instrumentación o Solo
- Verso II
- Pre Coro II
- Coro II
- Coda

5.4 ANÁLISIS DE LOS COMPORTAMIENTOS DE CADA INSTRUMENTO Y SU ADAPTACIÓN AL PIANO

Se realizó un análisis específico de cada instrumento del formato para identificar sus características y poderlas plasmar en una línea de adaptación al piano. Analizaremos los siguientes instrumentos a estudiar, la guitarra acústica y eléctrica, el bajo eléctrico, la voz principal, y coro. Seleccionamos estos instrumentos por su valor armónico y melódico.

Comportamiento del Bajo Eléctrico

En el estilo musical de la bachata de Juan Luis Guerra el bajo eléctrico desempeña un papel fundamental y da un valor musical y desde su interpretación da identidad al género. En aspectos armónicos es usual que el bajo se mueva en la tónica del acorde y la quita ascendente o descendente con dos figuras esenciales que establecen el ritmo, una blanca y dos negras, donde también puede haber diferentes motivos de acompañamiento. Cabe resaltar que hay canciones donde el bajo tiene un comportamiento diferente y lleva un motivo melódico que le da identidad al tema y lo hace cualitativo. A continuación, un ejemplo de una línea melódica desde el bajo eléctrico:



Figura 17

Comportamiento de la Guitarra Eléctrica

Este instrumento tiene una función de acompañamiento, con *riffs* bien definidos y correspondientes, hacen que el estilo tenga una sonoridad particular. Hay temas musicales donde se hace uso de la guitarra electroacústica como de la eléctrica. Participa en secciones de la canción como introducciones, apoyos melódicos en finales de frases y es muy usual que en secciones de “solos” tenga una improvisación muy melódica y cantáble que queda en la memoria del oyente.

A continuación, un ejemplo de una frase guitarrística:



Figura 18

Comportamiento de la Voz Principal- Melodía

Los temas seleccionados en su mayoría están en tonalidad mayor, sus melodías con un fraseo pausado y melodioso hacen que sean muy perceptibles y memorizadas. Con leves variaciones en los versos diferente al primero, adornan la melodía y no la hacen monótona. “Con Ñoñería” término que usa el Maestro Juan Luis Guerra, haciendo referencia en alargar las palabras en la forma de cantar las bachatas (Witt, 2017).

5.5 PROCESO DE TRANSCRIPCIÓN

Elaboración de Charts

El Chart es un mapa que orienta y da pautas generales del tema musical, es decir no representa detalles, sino da un panorama del contenido de la obra (Canzion, s.f.)

Los elementos que componen un Chart son:

- Estructura del Tema
- Símbolos Musicales
- Acordes
- Kicks Rítmicos

A continuación, un ejemplo tomando el Chart del tema La Hormiguita:

La Hormiguita

Juan Luis Guerra & 440

Trans. Cristian Garcia

INTRO

B \flat E \flat F/A B \flat B \flat E \flat F

VERSO

3 E \flat B \flat /D Cm7 F/A B \flat F/A Gm7 B \flat

5 E \flat B \flat /D Cm7 F B \flat F/A Gm7 B \flat

7 E \flat B \flat /D Cm7 B \flat F/A F

9 Cm7 B \flat F Cm7 B \flat /D F

COPO

11 B \flat E \flat F/A B \flat B \flat E \flat F

13 E \flat B \flat /D Cm7 F/A B \flat E \flat F

15 Cm7 B \flat F Cm7 B \flat /D F

COCA

17 B \flat E \flat F/A B \flat B \flat E \flat F

19 E \flat B \flat /D Cm7 F/A B \flat E \flat F Cm7 E \flat F

COCA

21 B \flat E \flat F/A B \flat B \flat E \flat F B \flat

D.C. sin repetir y sigue

Figura 19

Transcripción de Instrumentos

Después de la selección y elaboración de *charts* de cada canción, se llevó el proceso de transcribir acompañamientos o líneas melódicas de algunos instrumentos con el fin de incorporarlas en la partitura. Cabe mencionar que no fue necesario realizar en su totalidad la transcripción de cada instrumento, por ejemplo, de la Guitarra Eléctrica solo las secciones de mayor importancia y que tuvo lugar en determinadas secciones. En primer lugar, se transcribió el bajo eléctrico, quien establece el patrón rítmico, y la raíz e inversión de los acordes. Después de haber logrado plasmar toda su base armónica se procedió a transcribir la melodía de la voz principal. Esto nos llevó a tener un esquema más sólido de la canción. Por último, se transcribieron los demás instrumentos como las guitarras, coros, maracas y acordeón.

Adaptación

Dando continuidad llegamos al proceso de adaptación. Aquí compete relacionar las transcripciones, sus figuras y patrones rítmicos percibidos de las versiones originales y plasmarlas en las manos correspondientes de acuerdo con su sonoridad y función dentro del contexto pianístico. La melodía principal de la voz y los coros fue asignada a la mano derecha, complementando cada parte transcrita con elementos musicales adicionales como segundas voces, líneas melódicas de conexión entre partes, y cambios de octavas. Algunas introducciones de instrumentos y Solos fueron aplicadas igualmente

para la mano derecha. La intención de respetar la melodía hizo que en el proceso de transcripción las figuras musicales correspondieran al original para que en su adaptación compensara su sonoridad particular.

En la mano izquierda aplicamos con gran énfasis las figuras primordiales del bajo eléctrico y líneas melódicas de diferentes instrumentos, en especial las guitarras y maracas, que en el piano se convirtió en un acompañamiento esencial y práctico.

Edición de partitura

Este proceso se realizó con la ayuda del Software Finale- editor de partituras-, tanto para obtener los charts como para los borradores de las adaptaciones y las versiones finales.

Validación de expertos

Las adaptaciones pasaron por un filtro de revisión. Los Maestros por su experiencia y conocimiento en las músicas populares dieron sus siguientes aportes:

Maestro Orlando Betancourt: sugirió usar los diferentes rangos del instrumento, alturas, duplicación de notas en el bajo y octavas en la melodía.

Maestro Diego Barrero: indicó agregar el bajo a tiempo en el tercer y cuarto pulso de algunas secciones y a la vez hacer un bajo melódico. Corrigió dinámicas relacionadas con los temas originales y recomendó cifrar la partitura. Sugirió algunos patrones de acompañamiento para el acercamiento a la esencia del género.

Joel Liberato (Dominicanpiano): su revisión se centró en la interpretación de una adaptación. Hizo la invitación a escuchar la bachata tradicional para una mejor asimilación del estilo, detalladamente sugirió tocar más lenta las piezas, precisamente por ser una versión solista instrumental. Por tal motivo el tocar lento ayudará a que el oyente perciba y reconozca su esencia bachatera (entrevista realizada a Joel Liberato, ver anexos).

6. Resultados

ANÁLISIS DE LAS CANCIONES ADAPTADAS

Se pretende presentar un análisis musical general en los siguientes aspectos: Estructura, Ritmo, Armonía y Melodía, que muestren los elementos que se lograron como resultado final del proceso creativo de adaptación.

BACHATA ROSA

Este primer tema de bachata seleccionado de Juan Luis Guerra es una de las obras más representativas de este artista y está dentro la producción musical que lleva el mismo nombre.

Tonalidad: G (sol mayor)

Métrica: 4/4

Forma: Canción

ESTRUCTURA:

Intro	Verso I	Coro I	Intro	Verso II	Coro II	Solo	Coro III	Coda
-------	---------	--------	-------	----------	---------	------	----------	------

RITMO: en la introducción como la coda, se le incorporó la figura de negra con puntillo al bajo para enfatizar el contratiempo, con ello permite acercarnos al carácter rítmico del género. En el verso la mano izquierda mantiene el ritmo particular de una blanca y dos negras, imitando el bajo eléctrico, mientras la melodía se mueve en figura tresillos y corcheas. En el coro hay una constancia rítmica de corcheas con “staccato” en el bajo, imitando lo que hace las maracas y en la sección del Solo emula el ritmo del piano.



Figura 20 (Fuente propia)

ARMONÍA: es propio de esta obra el inicio de un bajo pedal con inversión de acordes. En el verso la presencia del tercer grado menor hace que el tema tenga una sonoridad muy singular. El coro parte desde el cuarto grado resaltando el cambio de sección. Se le añadieron notas a la melodía pensando en su armonía correspondiente para enriquecer la misma. Los intervalos más usados fueron de tercera, cuarta y octava.



Figura 21

MELODÍA: se destaca en el compás nueve el cromatismo ascendente en respuesta a la melodía y la imitación en el compás once con movimiento diatónico. Se adaptó en octavas para apoyar el contraste sonoro y ayudó a resaltar dicha melodía. De igual forma el uso de este intervalo respaldó la melodía en los cambios de sección.



Figura 22

BURBUJAS DE AMOR

Tonalidad: C (Do Mayor)

Métrica: 4/4

Forma: Canción

ESTRUCTURA

Intro	Verso I	Coro	Solo	Verso II	Coro II	Puente	Solo	Coro III	Coda
-------	---------	------	------	----------	---------	--------	------	----------	------

RITMO: En la introducción y verso se adapta la célula rítmica de una blanca y dos negras en la mano izquierda, varía en los compases ocho y nueve donde aparecen las figuras de corchea y negra con puntillo, característico del bajo eléctrico. El Coro incorpora una nueva figura de corchea y dos semicorcheas imitando el golpe de las maracas. En el primer “solo” se propone un bajo de cuatro negras por compas. En la sección del Puente en la mano izquierda se copia el ritmo de la guitarra eléctrica y en la coda la mano derecha imita el ritmo de este mismo instrumento.



Figura 23

ARMONÍA: La introducción inicia en el segundo grado menor y el quinto grado en primera inversión hace particular este tema. Se trató de incorporar notas del mismo acorde para complementar la melodía, las más usadas fueron terceras y octavas.

En el compás veintiséis hay un acorde de Si Bemol mayor contrastando esta sección. El Puente y la Coda pasa a su tonalidad paralela, Do menor natural, implementando en el bajo saltos de quinta y octava.



Figura 24

MELODÍA: la melodía inicial de la introducción imita la línea de la guitarra acústica como también en los compases siete y once, donde se apoya en el piano en octavas. Una melodía con movimiento diatónico y grados conjuntos. En las secciones de los Solos y Punteo se transcribió la improvisación de la guitarra electroacústica y se armonizó en la mano derecha.

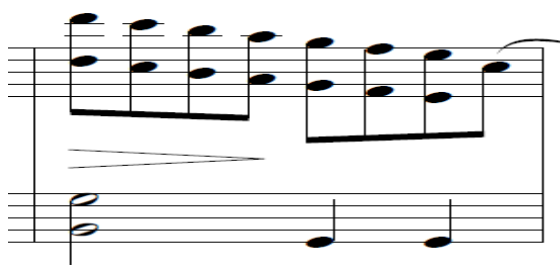


Figura 25 (Compás 7)



Figura 26 (Improvisación guitarra)

MI BENDICIÓN

Tonalidad: C (Do Mayor)

Métrica: 4/4

Forma: Canción

ESTRUCTURA

Intro	Verso I	Pre- Coro I	Coro I	Intro	Verso II	Pre- Coro II	Coro II	Puente	Coro III	Coda
-------	------------	-------------------	-----------	-------	-------------	--------------------	------------	--------	-------------	------

RITMO: En la introducción como la coda el patrón de la mano izquierda imita la subdivisión de corcheas de las maracas, la melodía contrasta con las figuras de tresillos de negra, compas dos. En el verso se copió en el bajo el ritmo de la melodía sobresaliente de la guitarra electroacústica, (compas 5, 6, 10, y 11). El ritmo que se adaptó en el coro fue igualmente relacionado con el de la guitarra que incluye figuras de corchea y semicorcheas. En la sección del puente se tuvo referente el ritmo del Synth en la mano derecha seguido del patrón básico del bajo eléctrico. En los últimos estribillos se imita el ritmo del coro en respuesta a la melodía principal.



Figura 27

ARMONÍA: El acorde de La bemol mayor en la introducción es característico y da un contraste a esta sección. En el verso el acorde disminuido, compas 6 y 15, conduce a un clímax y fraseo musical. El coro tiene un inicio en el cuarto grado resaltando cambio de sección. En el puente hay progresiones de segundo y quinto grado, de diferente región tonal, la primera no lleva a su resolución y la última si la conduce a resolver. En esta sección algunos acordes se hicieron en triadas y otros en cuatreada.



Figura 28 (Progresión ii- V /b3)

MELODÍA: En el bajo se copiaron líneas melódicas diatónicas ascendentes, compas 5 y 6, como cromáticas descendentes, compas 10 y 11. En los mismos compases mencionados en la melodía se imitaron las notas repetidas con movimiento ascendente. Los últimos dos

estribillos demuestran la respuesta a la melodía, se escribió esa línea melódica en una altura diferente para contrastar su sonoridad e imitar el coro de la versión original.

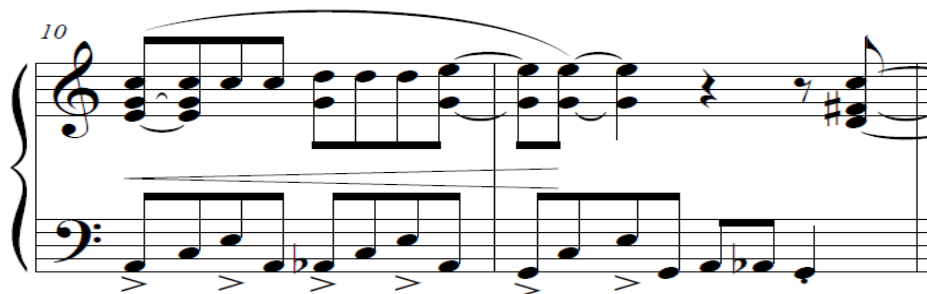


Figura 29

MUCHACHITA LINDA

Tonalidad: Bb (Si bemol Mayor)

Métrica: 4/4

Forma: Canción

ESTRUCTURA

Intro	Verso I	Pre-Coro I	Coro I	Solo	Verso II	Pre-Coro II	Coro II	Coda
-------	---------	------------	--------	------	----------	-------------	---------	------

RITMO: El bajo tiene la constancia rítmica de corcheas en la introducción imitando el patrón de los “Strings” con sus respectivas articulaciones. Luego en el verso copia la subdivisión de las maracas incorporado los acentos que haría el bajo eléctrico. En la sección del puente el ritmo de la melodía contrasta con algunos tresillos de negra. La mano izquierda en la sección del coro imita el ritmo de negra con puntillo, compas 32- 34 y 36-38, propuesto por el bajo eléctrico. En el solo aparecen varias figuras de semicorchea y en la coda las respuestas a la melodía se presentan en figuras de corcheas.



Figura 30

ARMONÍA: En la mano izquierda el rasgo más importante fue el juego del bajo con las demás notas del acorde, en la introducción se realizó saltos al estilo Stride Piano. Se tuvo cuidado relacionado a los colores o tensiones disponibles como séptimas en los acordes y se respetó las progresiones de segundo y quinto grado como sucede en el pre- coro.

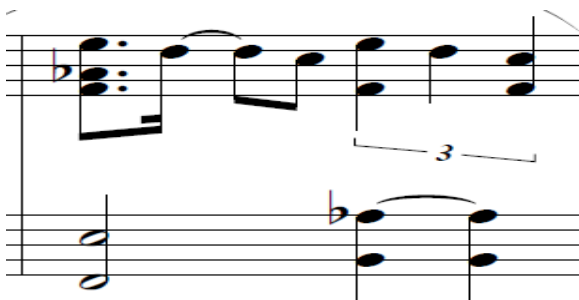


Figura 31

MELODÍA: se imitó las apoyaturas y armonías de las trompetas en la introducción como la respuesta en los coros. El movimiento del bajo en la sección del coro, tiene un movimiento diatónico descendente y como se aprecia en los compases 32 al 34 funciona a su vez como línea contrastante a la melodía. En la coda la respuesta del coro se imitó en el piano con el uso de octavas.

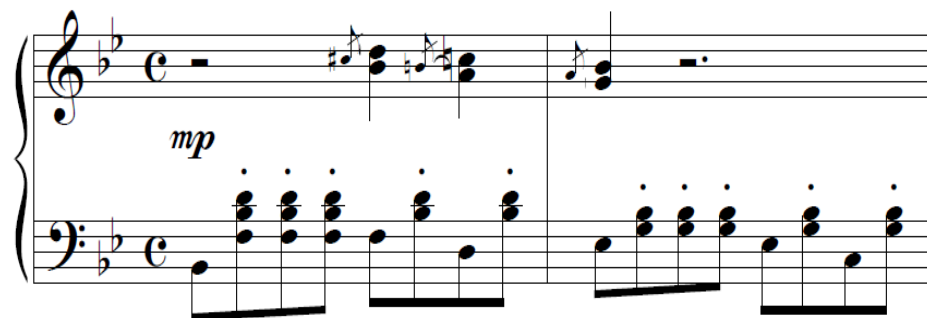


Figura 32

LA HORMIGUITA

Tonalidad: Bb (Si bemol Mayor)

Métrica: 4/4

Forma: Canción

Intro	Verso I	Coro I	Intro	Verso II	Coro II	Coda
-------	---------	--------	-------	----------	---------	------

RITMO: la mano derecha de la introducción y la coda imita el ritmo del Acordeón, como se evidencia en el compás 11 y 12. La mano izquierda en el verso copia la línea del bajo eléctrico. En la sección del coro se siguió y adaptó el acompañamiento de la guitarra electroacústica que es el instrumento característico con figuras de corchea y semicorcheas. La articulación de staccato y acentuación de las corcheas en contratiempo de los pulsos 3 y 4 son muy típicos en la interpretación.

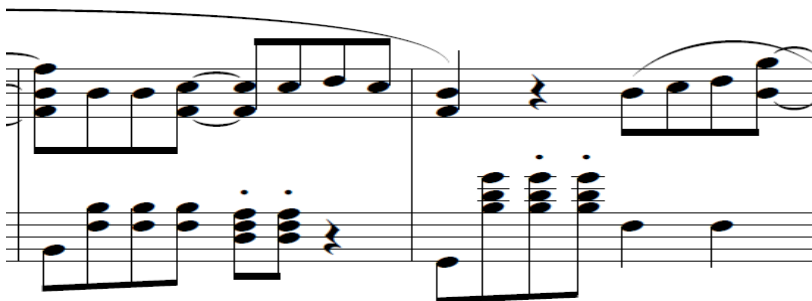


Figura 33

ARMONÍA: esta canción tiene un particular movimiento diatónico descendente del bajo desde la entrada del verso y esto lleva a inversiones muy específicas de los acordes. En algunos compases el bajo se armonizó con quintas y séptimas.

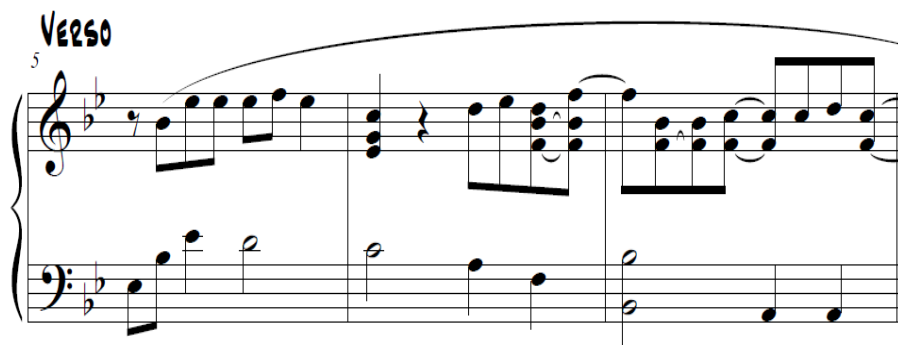


Figura 34

MELODÍA: en el verso se quiso resaltar la línea melódica del bajo eléctrico en su altura correspondiente y contrapuntos en finales de frases, compas 8. También buscando incorporar las disposiciones correctas de algunos acordes, mano izquierda, para relucir melodías específicas como se muestra en el compás 11 y 12. En el coro se acentuó diferentes figuras melódicas imitando lo que se percibía del audio original.



Figura 35 (compás 8)

A continuación, de manera resumida y de acuerdo a Neuhaus (1987), se muestran algunos elementos del lenguaje o técnica pianística incorporados en las adaptaciones.

La Escala: La imagen a continuación nos muestra una escala descendente armonizada en el tiempo y uno y tres de la canción Burbujas de Amor.



Figura 36

Arpeggio: el acorde se puede tocar de diferentes maneras, en este caso de manera sucesiva.

Se aplicó en acordes perfectos- triadas -, como también se empleó para acordes con séptima.



Figura 37

Notas Dobles: tanto en la melodía de la mano derecha como en el acompañamiento de la mano izquierda notas dobles. Los intervalos con mayor preponderancia fueron de terceras, cuartas, y octavas. Logrando un equilibrio sonoro, articulación, movimiento y continuidad.



Figura 38

Técnica de los acordes: otra forma de tocar los acordes es de modo simultáneo. Se puede hacer en cualquiera de las manos y con la opción de añadir más notas a la triada, armonización similar que plantea Levine, pero con las notas guías según conceptos del jazz.



Figura 39

Movimiento de la mano a gran distancia: conocido también como “saltos”. En diferentes secciones de las adaptaciones se empleó este elemento en segmentos de pregunta y respuesta en la melodía.



Figura 40

APORTES DE LA ENTREVISTA REALIZADA A JOEL LIBERATO

En el desarrollo del trabajo se tuvo la oportunidad de entrevistar al pianista Joel Liberato natal de República Dominicana, quien actualmente es integrante en la agrupación de Romeo Santos, artista contemporáneo e influyente en el género de la bachata. Joel es conocido como *Dominicanpiano* en las redes y plataformas digitales. En esta entrevista se presentó a él la interpretación de una de las adaptaciones creadas en este proyecto, en vivo, para saber de primera mano una apreciación directa de un conocedor de este género musical, los aportes de ese diálogo respecto al conocimiento detallado de las características del género lo resumiré en las siguientes ideas: expuso la diferencia del patrón rítmico-melódico del bajo en la bachata tradicional, negra con puntillo, corchea y dos negras por compás, y el bajo usado en el estilo de Juan Luis Guerra de blanca y dos negras. Afirma que, al formato tradicional de dos guitarras, bajo, bongos y güira, posteriormente se le agregó las congas y una batería eléctrica por los bachateros locales. Como recomendación para interiorizar el lenguaje propio del estilo, señala la audición constante de la bachata tradicional como el mejor camino. Referente a la interpretación de la bachata, aclara la importancia de la mano izquierda al compartir función de bajo y guitarra acompañante y en la mano derecha melódica principal y melodía de guitarra 2, lo anterior dentro del contexto estilístico de la bachata de Juan Luis Guerra. En su última recomendación enfatizó en tocar más lento, esto permitiría apreciar mejor las funciones de cada mano en el resultado interpretativo final (ver entrevista en anexos).

A continuación, se comparte el enlace de OneDrive donde encontrarán las partituras de las adaptaciones en PDF, respectivos audios en formato midi y dos videos.

<https://mailunicundiedu->

my.sharepoint.com/:f/g/personal/cgarciam_ucundinamarca_edu_co/EkoD1EJfKoVGi19m

<Zq3rPtQBGvBQk3OBUo97GPSaFoFUOw?e=LLyJih>

7. Conclusiones

Juan Luis Guerra evidencia a través de las plataformas de *Streaming* y vídeo un éxito rotundo en audiencia y aceptación de su música. Precisamente este cantautor dominicano internacionaliza y difunde este estilo musical. Establece un estilo con características musicales muy relevantes. Una métrica definida en 4/4, un patrón rítmico de figuras de blanca y dos negras marcado por el bajo eléctrico, el desarrollo de la guitarra eléctrica y acústica con acompañamientos y líneas melódicas típicas, y el tratamiento de la subdivisión rítmica de corcheas de las maracas. La armonía que usa Juan Luis Guerra en sus canciones es rica, propone progresiones diferentes, uso de dominantes secundarios y paralelismo tonal. Su música dispone de articulaciones significativas como los *staccato* en notas en contratiempo y acentos que marcan un fraseo especial. Dentro del proceso de adaptación de las cinco canciones los elementos mencionados fue mi guía y misión.

Con sumo cuidado se incorporaron en la escritura los detalles estilísticos instrumentales y de fraseo, para alcanzar el carácter musical en la interpretación solista. Con la supervisión de las partituras e interpretaciones de algunas piezas por expertos, el resultado fue satisfactorio al plasmar y transmitir desde el piano su esencia sonora. La entrevista enriqueció el trabajo con información directa del tecladista dominicano Joel Liberato, proporcionando conocimiento y experiencia acerca del rol del pianista en su contexto solista.

Este trabajo me ayudó con la asimilación y aplicación de patrones rítmicos del género a partir del comportamiento de diferentes instrumentos. Además, fue la oportunidad de reflexionar sobre las particularidades interpretativas del género y fortalecer el pensamiento analítico desde la creación musical. Éste escrito aporta y enriquece con información a la cátedra de piano jazz popular de la Universidad de Cundinamarca como a la investigación musical, y también pretende fomentar actividades de adaptación al piano solista que pueden ser proyectadas y difundidas en diferentes plataformas educativas y sociales, contribuyendo al conocimiento del género de la bachata y al estilo del Maestro Juan Luis Guerra. Gratificante haber abarcado cinco canciones en este estilo y el logro de un buen proceso de transcripción, edición y adaptación.

9. Referencias Bibliográficas

- Asprilla, L. I. (2013). *Red Colombia*. Obtenido de INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES, INSTITUCION UNIVERSITARIA DEL VALLE DEL CAUCA:
<https://radcolombia.org/web/sites/default/files/archivos/documentos/proyecto-creacion-investigacion-investigacion-desde-artes.pdf>
- canalSDI. (19 de Julio de 2012). *SANTO DOMINGO INVITA- ORIGEN DE LA BACHATA [Video]*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=8YcRDSHv-94>
- Canzion, I. (s.f.). *ICZ Online*. Obtenido de <https://www.iczonline.com/>
- Daza Cuartas, S. L. (Junio de 2009). *INVESTIGACIÓN- CREACIÓN UN ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES*. Obtenido de Horizontes Pedagógicos:
<https://horizontespedagogicos.iberu.edu.co/article/download/339/303/>
- Felipe, A. (09 de Octubre de 2017). *Historia- Biografía*. Obtenido de <https://historia-biografia.com/juan-luis-guerra/>
- Iaso records*. (s.f.). Obtenido de <https://www.iasorecords.com/es/artists/juan-luis-guerra>
- Levine, M. (2003). *El Libro del Jazz Piano*. EEUU: SHER MUSIC CO.
- Neuhaus, H. (1987). *El Arte del Piano*. Real Musical.
- Pacini, H. D. (2012). *Bachata: Historia Social De Un Género Musical Dominicano*. Academia Dominicana de la Historia.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.). Obtenido de <https://dle.rae.es/transcribir>
- UNESCO. (19 de Septiembre de 2018). *Patrimonio Inamterial Cultural*. Obtenido de <https://ich.unesco.org/doc/src/41807.pdf>
- UNESCO. (11 de Diciembre de 2019). *Music and dance of Dominican Bachata [Video]* . Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=C_UkJ3meWII
- Witt, M. (17 de Marzo de 2017). *Marcos Witt 25 Conmemorativo- Concierto Completo en Vivo [Video]*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=fhtFExAltyw>
- ZURSCHMITTEN, G. (s.f.). *Sacomm*. Obtenido de EL CAMINO PARA LA TRANSCRIPCION MUSICAL Herramientas facilitadoras: ¿realmente funcionan?- UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA: <http://saccomm.org.ar/v2016/sites/default/files/102.Zurschmittten.pdf>

ANEXOS

Entrevista

Entrevistado: Joel Liberato Productor Musical y Tecladista de Romeo Santos	Fecha: 28 de abril de 2021
Preguntas	Respuestas
1. ¿Qué es la Bachata, como estilo musical?	Es música de “Amargue”, es una canción que te trae un sentimiento, te recuerda cuando pasa algo en la vida, siempre hay una bachata que te llega al corazón. Le comentaba a un amigo americano que la bachata es un “Country Music” es bien sentimental. Obviamente que la bachata se ha inclinado por el despecho y eso es lo que ha atraído más el sentimiento.
2. ¿Cuál es la diferencia entre la bachata y el merengue?	La bachata es más despacio, el bajo va negra con puntillo, corchea y dos negras; el merengue son cuatro negras es como un metrónomo dependiendo el estilo del merengue. La bachata es más tranquila con los instrumentos como la guitarra, el requinto, el bajo, bongo y güira. Luego se le agrego la corda, una batería eléctrica y un cabo en la campana para los mambos para rellenar más. El merengue es más güira, tambora, conga, saxofón, trompeta, bajo y piano.
3. ¿Qué es importante en la interpretación de la bachata?	Musicalmente se tiene que familiarizar muy bien con la bachata tradicional, cómo va el bongó, cuándo hacer un redoble, cuándo mantenerse en la base, depende si hay una frase y cuando se mete al estribillo el güiro va “majao” junto con el bongó, que es lo que se le dice “afincado”. Para cantar bachata se necesita sentimiento.
4. ¿Cuál es la función del piano o teclados en el género?	Mis dos funciones con la banda de Romeo Santos son hacer efectos, un “delay” que hace la contraparte con la voz, uso una computadora y un controlador con “pads” y “strings” para rellenar armónicamente. Los

	teclados se agregaron en la bachata para darle otro color al estilo.
5. ¿Cuál es el aspecto rítmico predominante de la Bachata?	El bajo de la bachata desde sus inicios no ha cambiado mucho, siempre ha mantenido el mismo fraseo, el mismo patrón como te dije anteriormente. Los cambios que ha tenido es dos negras y una blanca para variar, pero no se puede sacar ese patrón porque deja de ser bachata, si se trata de inventar sobre el patrón pierde la esencia de la bachata.
6. ¿La interpretación logra el carácter estilístico del género de la bachata?	Si, aunque en un estilo más clásico porque obviamente está haciendo todo en el piano y tiene que repartir cuando es el bajo, cuando es la segunda guitarra y sin perder lo que hace la otra mano que es la letra, la melodía sin perder la esencia de la bachata.
7. ¿La melodía logra ser reconocida como una canción de Juan Luis Guerra?	Desde que empezó sonó a Juan Luis Guerra, el que conoce a Juan Luis Guerra la reconoce.
8. ¿Cómo aprecia el bajo desde la interpretación solista?	Ahora que estamos hablando de Juan Luis Guerra cuando saco Bachata en Fukuoka hizo un bajo diferente de blanca y dos negras y es lo mismo de la bachata que esta interpretando. Juan Luis guerra cambia el patrón tradicional de la bachata y lo hace mas a su estilo.
9. ¿La armonización de la melodía tiene un buen balance sonoro?	La mano derecha es una repartición entre la voz y la melodía de la canción que es la guitarra en este caso. Cuando entra la voz tiene que hacer todo lo que hace la melodía al piano, no se puede perder nada, cualquier melodía extraña le quita la esencia de lo que es la canción original.
10. ¿Qué aspectos musicales considera mejorar para lograr su sonoridad bachatera en la interpretación solista?	Yo sentí que lo hizo un poco rápido, creo que para este tipo de interpretación para piano tiene que hacerse un poco mas despacio, esto puede hacer que la melodía salga más limpia, más clara, ayudará la mano izquierda por su constancia de bajo y acompañamiento. Yo considero que cuando se trata

	<p>de hacer algo instrumental, en este caso bachata, la velocidad influye mucho. Acuérdate que tu eres la banda, una vez que estas solo nadie va a escuchar el bongo, ni bajo, ni guitarra, eres tú, tiene que salir claro para que la gente pueda apreciar eso.</p>
--	--

CHARTS

Bachata Rosa Juan Luis Guerra & 440

Trans. Cristian García

INTRO

G/D C/D 1. Am7 G D/F# 2. Am7 D

VERSO

6

G D/F# Em7 Bm7

10

C G/B 1. Am7 D/F# 2. Am G D/F#

CORO

16

C Bm7 Em7 C Bm7 Em7

20

C Bm7 Em7 A7 Am7 D7

SOLO- SILBO

24

G D/F# Em7 Bm7

28

C G/B A7 D7

2

Bachata Rosa
Juan Luis Guerra & 440

COZO

32 C Bm7 Em7 C Bm7 Em7

36 C Bm7 Em7 A7 Am7 D7

CODA

40 G/D C/D Am7 G D/F#

44 G/D C/D Am7 D7 C G/B Am G

Burbujas de Amor

Bachata

Juan Luis Guerra & 440
Trans y Adap. Cristian Garcia

INTRO GR.

1 Dm G/B 2 Dm G/B

4 **VERSO** C G/B

8 Dm F Dm G/B G
Oblig. Basso 8va

12 **CORO** C G/B

16 Dm F Dm G/B G
8va

20 **SOLO GR.** C G/B

24 Dm B^b G^{sus} G D.S. al Coda

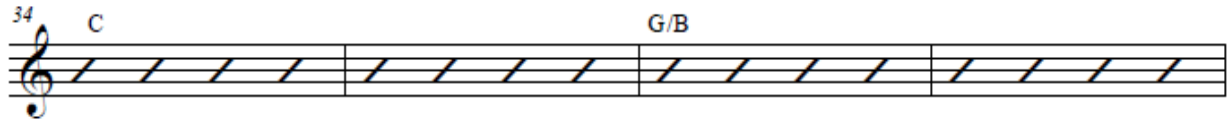
28 **PUENTE** A^b B^b Gm7 Cm7 B^b A^b B^b

2

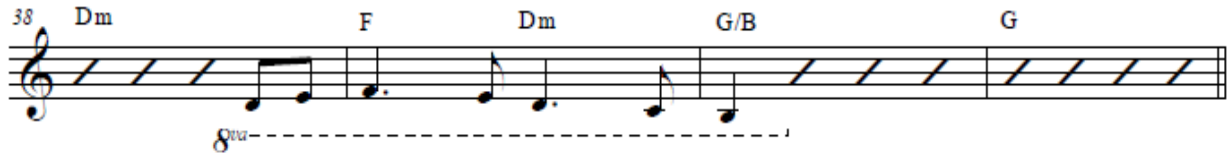
Burbujas de Amor

SOLO TROMP.

34 C G/B

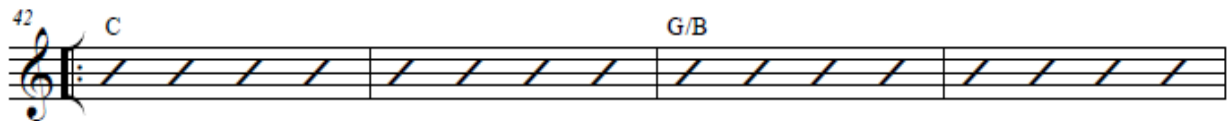


38 Dm F Dm G/B G

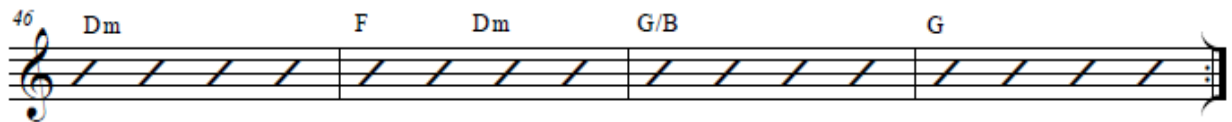


CORO

42 C G/B

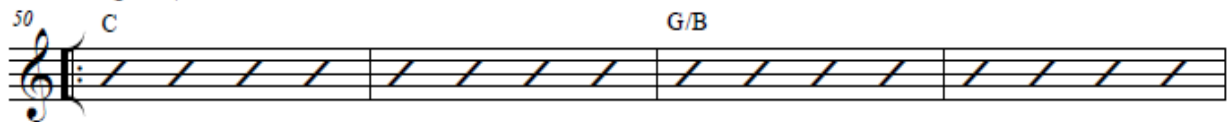


46 Dm F Dm G/B G

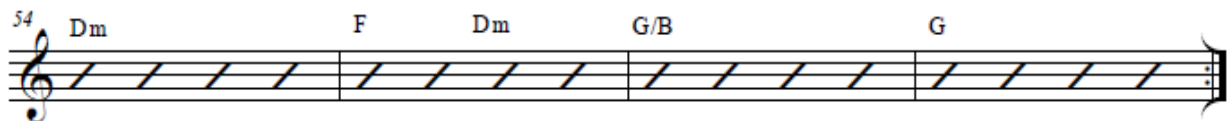


CORO (Voces)

50 C G/B

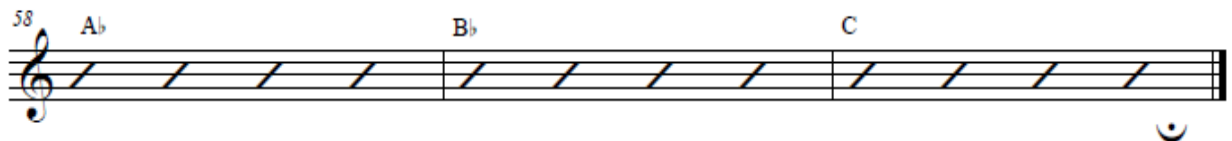


54 Dm F Dm G/B G



FINAL

58 A \flat B \flat C



Mi Bendición

Juan Luis Guerra & 440

Trans Cristian García

INTRO

C Am A^b G

VERSO

5 C Dm Em E^b7 Dm7 G 1. 2. E7

PRE-CORO

10 Am Am D7 D7

14 C Dm Em7 E^b7 Dm7 G

CORO

18 Fmaj G/F Em7 Gm7 C7 F Em7 Dm7 G **D.C. y sigue**

PUENTE

24 C C Fm9 B^b13 Cmaj Cmaj

30 A^b Am7b5 D7 G7sus G7 C7

CORO

34 Fmaj G/F Em7 Gm7 C7 F Em7 Dm7 G7sus

2

Mi Bendición

Coro- Voces

40

F G/F Em Gm C F Em Dm G7sus

FINAL

46

C Am A♭ G7sus G7 C



Muchachita Linda

Juan Luis Guerra & 440

Trans. Cristian García

INTRO

Verso

11

15

Pre-Coro

27

Coro

31

35

2.
Bb

Muchachita Linda
Juan Luis Guerra & 440

2

SOLO Gt.

39 $B\flat$ $E\flat$ $B\flat$ $E\flat$ $A\flat$ $E\flat/G$ F **D.S. al Coda**

Coro-FINAL

45 $B\flat$ $E\flat$ $B\flat$ $E\flat$

49 $B\flat$ $E\flat$ $B\flat$

La Hormiguita

Juan Luis Guerra & 440

Trans. Cristian García

INTRO

Musical staff for the Intro section, measures 1-4. The staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The notes are represented by diagonal slashes. Chord symbols above the staff are: B[♭], E[♭], F/A, B[♭], B[♭], E[♭], F.

VERSO

Musical staff for the Verse section, measures 5-8. The staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The notes are represented by diagonal slashes. Chord symbols above the staff are: E[♭], B[♭]/D, C_m7, F/A, B[♭], F/A, G_m7, B[♭].

Musical staff for the Verse section, measures 9-12. The staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The notes are represented by diagonal slashes. Chord symbols above the staff are: E[♭], B[♭]/D, C_m7, F, B[♭], F/A, G_m7, B[♭].

Musical staff for the Verse section, measures 13-15. The staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The notes are represented by diagonal slashes. Chord symbols above the staff are: E[♭], B[♭]/D, C_m7, B[♭], F/A, F.

Musical staff for the Verse section, measures 16-19. The staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The notes are represented by diagonal slashes. Chord symbols above the staff are: C_m7, B[♭], F, C_m7, B[♭]/D, F.

COZO

Musical staff for the Coro section, measures 20-23. The staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The notes are represented by diagonal slashes. Chord symbols above the staff are: B[♭], E[♭], F/A, B[♭], B[♭], E[♭], F.

Musical staff for the Coro section, measures 24-27. The staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The notes are represented by diagonal slashes. Chord symbols above the staff are: E[♭], B[♭]/D, C_m7, F/A, B[♭], E[♭], F. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 27. Chord symbols above the staff are: C_m7, E[♭], F.

D.C. sin repetir y sigue

COCA

Musical staff for the Coda section, measures 30-33. The staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The notes are represented by diagonal slashes. Chord symbols above the staff are: B[♭], E[♭], F/A, B[♭], B[♭], E[♭], F, B[♭]. The staff ends with a double bar line and a fermata over the final note.

PARTITURAS

Bachata Rosa

Juan Luis Guerra & 4.40
Adaptacion Cristian García

INTRO

Piano

VERSÒ

(ACORDE SOLO 1ERA VEZ)

1. 2.

18 **CORO**

Pno. *mf*

(VOCES INTERNAS PIANO)

Pno.

Pno.

Pno.

Pno. *mp*

Bachata Rosa

pag. 3

D.S. y CODA

Pno.

38

Pno.

SOLO-SILBO

41

p

Pno.

45

Pno.

CORO

49

mf

(VOCES INTERNAS PIANO)

Pno.

53

57

Pno.

61

Pno.

CODA

65

Pno.

mp

69

Pno.

Burbujas de Amor

Piano

Juan Luis Guerra & 440

Adap. Cristian García

INTRO

Piano *mp*

VERSO

Pno. *p*

8

1. 2.

Coro

Pno. *mf*

17

2

Burbujas de Amor

SOLO I

21

Pno. *mf*

D.S. al Coda

25

Pno. *mf*

PUENTE

29

Pno. *mf*

33

Pno.

37

Pno.

SOLO II
40
Pno. *mf*

Pno.

COZO
47
Pno. *mf*

Pno.

COZO
55
Pno.

59

Pno.

Musical score for piano, measures 59-62. The score is in G major and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A slur covers measures 59-62. Measure 62 ends with a repeat sign.

63

CODA

Pno.

Musical score for piano, measures 63-65. The score is in G major and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A slur covers measures 63-65. Measure 65 ends with a final cadence.

MI BENDICION

JUAN LUIS GUERRA
ADAPTACION CRISTIAN GARCIA

INTRO

Piano *mp*



VERSO

Pno. *mp*



Pno.



Pno.



2 CORO

MI BENDICION

Pno.

mf

18

Pno.

22

Pno.

26

D.C. y Sigue

Pno.

PUENTE

mp

28

Pno.

32

MI BENDICION

3

Pno.

36

37

Detailed description: This system contains measures 36 and 37. The right hand (treble clef) features a melodic line with a slur over measures 36 and 37, and an accent (>) over the final note of measure 37. The left hand (bass clef) provides a simple accompaniment with a flat sign (b) under the final note of measure 37.

Pno.

CORO

mf

38

39

40

41

1.

Detailed description: This system contains measures 38 through 41. Measure 38 is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs over measures 38-39 and 40-41. The left hand has a rhythmic accompaniment. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 40 and 41.

Pno.

42

43

44

2.

Detailed description: This system contains measures 42 through 44. Measure 42 is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs over measures 42-43 and 44. The left hand has a rhythmic accompaniment. A second ending bracket labeled '2.' spans measures 43 and 44.

Pno.

45

46

47

48

Detailed description: This system contains measures 45 through 48. The right hand has a melodic line with slurs over measures 45-46 and 47-48. The left hand has a rhythmic accompaniment.

Pno.

49

50

51

52

Detailed description: This system contains measures 49 through 52. The right hand has a melodic line with slurs over measures 49-50 and 51-52. The left hand has a rhythmic accompaniment.

4

MI BENDICION

Pno.

53

CODA

Pno.

56

mp

3

MUCHACHITA LINDA

Juan Luis Guerra y 4.40
Adaptación Cristian García

Piano

mp

This system shows the first three measures of the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand plays a steady eighth-note bass line with chords. The dynamic marking is *mp*.

Pno.

This system shows measures 4 to 6. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the bass line. The dynamic remains *mp*.

VERSO

7

Pno.

p

This system marks the beginning of the 'VERSO' section at measure 7. The right hand has a more active melodic line with some slurs. The left hand continues the bass line. The dynamic marking changes to *p*.

Pno.

11

1. 2.

This system shows measures 11 to 14. It includes a first ending (1.) and a second ending (2.) at the end of the system. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line. The dynamic remains *p*.

2
PRE-CORO
16
Pno. *mp*
MUCHACHITA LINDA

20
Pno.

24
Pno.

CORO
28
Pno. *mf*

32
Pno. 1.

The image shows a piano score for the piece 'MUCHACHITA LINDA'. It is divided into five systems of music. The first system, labeled 'PRE-CORO', starts at measure 16 and ends at measure 19. It features a melody in the right hand with trills and triplets, and a bass line with chords and eighth notes. The second system, measures 20-23, continues the melody with more trills and triplets. The third system, measures 24-27, shows a more active right hand with sixteenth-note patterns and a steady bass line. The fourth system, labeled 'CORO', starts at measure 28 and ends at measure 31. It features a dense texture with many chords in both hands. The fifth system, measures 32-35, continues the dense texture with a first ending bracket over the final two measures.

MUCHACHITA LINDA

3

Pno.

36 2. *p*

Pno.

40 SOLO *mf*

Pno.

43 D.S. al Coda *mf*

Pno.

46 Coro *mf*

Pno.

50 1.

Pno.

54 2.

Pno.

CODA

58 *mf*

Pno.

61

La Hormiguita

Juan Luis Guerra
Adap. Piano Cristian García

INTRO

Piano *mp*

The Intro consists of four measures. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented in the first measure. The left hand (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes. A dynamic marking of *mp* is present in the first measure.

VERSO

5

Pno.

The first system of the Verse (measures 5-8) continues the melodic and harmonic patterns. The right hand has a more active line with eighth notes and some grace notes. The left hand maintains a steady accompaniment. A fermata is placed over the final note of the right hand in measure 8.

9

Pno.

The second system (measures 9-12) shows further development of the melody. The right hand includes some sixteenth-note runs. The left hand features some chordal textures. A fermata is placed over the final note of the right hand in measure 12.

13

Pno.

The third system (measures 13-16) concludes the piece. The right hand has a final melodic flourish. The left hand provides a simple accompaniment. A fermata is placed over the final note of the right hand in measure 16.

Pno.

Musical notation for measures 16-19. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 16 starts with a treble staff containing a series of eighth notes and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes marked with accents (>). A slur covers measures 16 through 19. Measure 19 ends with a double bar line.

Pno.

Musical notation for measures 20-23. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 20 starts with a treble staff containing a series of eighth notes and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes marked with accents (>). A slur covers measures 20 through 23. Measure 23 ends with a double bar line.

Pno.

Musical notation for measures 24-27. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 24 starts with a treble staff containing a series of eighth notes and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes marked with accents (>). A slur covers measures 24 through 27. Measure 27 ends with a double bar line.

Pno.

Musical notation for measures 28-31. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 28 starts with a treble staff containing a series of eighth notes and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes marked with accents (>). A slur covers measures 28 through 31. Measure 31 ends with a double bar line.

Coda

31 *mf*

Pno.

35 1.

Pno.

39 2. D.C. al Coda y sigue

Pno.

COODA

43 *mf*

Pno.

The image displays a piano score for the piece 'La Hormiguita'. It is organized into four systems of music, each labeled 'Pno.' on the left. The first system, starting at measure 31, is marked 'Coda' and 'mf'. The second system, starting at measure 35, features a first ending bracket labeled '1.'. The third system, starting at measure 39, features a second ending bracket labeled '2.' and concludes with the instruction 'D.C. al Coda y sigue'. The fourth system, starting at measure 43, is marked 'COODA' and 'mf'. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The piano part consists of a right-hand melody with various ornaments and a left-hand accompaniment of chords and eighth-note patterns.