	<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAR113</b>
	<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
	<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b>
		<b>PAGINA: 1 de 6</b>

26.

**FECHA** viernes, 24 de noviembre de 2017

Señores  
**UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA**  
 BIBLIOTECA  
 Ciudad

<b>UNIDAD REGIONAL</b>	Extensión Zipaquirá
<b>TIPO DE DOCUMENTO</b>	Trabajo De Grado
<b>FACULTAD</b>	Ciencias Sociales, Humanidades Y Ciencias Póliticas
<b>NIVEL ACADÉMICO DE FORMACIÓN O PROCESO</b>	Pregrado
<b>PROGRAMA ACADÉMICO</b>	<b>Música</b>

El Autor(Es):

<b>APELLIDOS COMPLETOS</b>	<b>NOMBRES COMPLETOS</b>	<b>No. DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN</b>
Pinzón Martínez	Ronald Ferney	C.C 1075656464


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

<b>APELLIDOS COMPLETOS</b>	<b>NOMBRES COMPLETOS</b>
Beltrán Sánchez	Oscar Alejandro

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca  
 Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000  
 www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co  
 NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad  
 Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*



	<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAR113</b>
	<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
	<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b>
		<b>PAGINA: 2 de 6</b>

### TÍTULO DEL DOCUMENTO

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

### 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
24/11/2017	184

### DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS (Usar 6 descriptores o palabras claves)

ESPAÑOL	INGLÉS
1. Bachata	Bachata
2. Guitarra eléctrica	Electric Guitar
3. Técnicas	Techniques
4. Joan Soriano	Joan Soriano
5. Lenny Santos	Lenny Santos
6. Estilo	Style

### RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS

(Máximo 250 palabras – 1530 caracteres, aplica para resumen en español):

Esta investigación está basada en recopilación de información sociocultural y musical acerca de la bachata. Aborda las técnicas para la guitarra eléctrica del estilo New York de Lenny Santos y del estilo tradicional dominicano de Joan Soriano, mediante el análisis de dos temas musicales pertenecientes a los álbumes The Last del Grupo Aventura y Me decidí de Joan Soriano. La finalidad es generar un material para ser utilizado en el espacio académico que aclare inquietudes conceptuales relacionadas a este género y directamente a la interpretación de la guitarra. Se dirige a intérpretes de guitarra eléctrica y músicos que busquen conocimientos de este género dominicano.

#### Abstract

This research is based on compilation of sociocultural and musical information about bachata. It is about the techniques of the bachata for the electric guitar of the New York style of Lenny Santos and the traditional style of Joan Soriano, through the analysis of two musical themes belonging to the album The Last of Grupo Aventura and Me decided by Joan Soriano. The purpose is to generate a material to be used in the academic space that clarifies

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca  
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000  
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co  
NIT: 890.680.062-2





conceptual concerns related to this genre and directly to the interpretation of the guitar. It is aimed at electric guitar players and musicians who seek knowledge of this Dominican genre.

### AUTORIZACION 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 por cualquier procedimiento o medio físico o electrónico, así como su puesta a disposición en Internet.	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.	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)





**MACROPROCESO DE APOYO  
PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO  
DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL  
REPOSITORIO INSTITUCIONAL**

**CÓDIGO: AAAR113  
VERSIÓN: 3  
VIGENCIA: 2017-11-16  
PAGINA: 4 de 6**

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(erimos) 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:

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca  
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000  
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co  
NIT: 890.680.062-2





**MACROPROCESO DE APOYO  
PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO  
DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL  
REPOSITORIO INSTITUCIONAL**

**CÓDIGO: AAAR113  
VERSIÓN: 3  
VIGENCIA: 2017-11-16  
PAGINA: 5 de 6**

- 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.

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca  
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000  
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co  
NIT: 890.680.062-2





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. PerezJuan2017.pdf)	Tipo de documento (ej. Texto, imagen, video, etc.)
1. Técnicas de la bachata para la guitarra eléctrica al estilo de Lenny Santos y Joan Soriano.pdf	Texto

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

APELLIDOS Y NOMBRES COMPLETOS	FIRMA (autógrafa)
Pinzón Martínez Ronald Ferney	

12.1.50



# **Técnicas de la bachata para la guitarra eléctrica al estilo de Lenny Santos y Joan Soriano**

**Ronald Ferney Pinzón Martínez**



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias sociales Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá, 2017



# **Técnicas de la bachata para la guitarra eléctrica al estilo de Lenny Santos y Joan Soriano**

**Ronald Ferney Pinzón Martínez**

**Código: 891212219**



Trabajo de grado sometido como requisito parcial de los requerimientos para el grado de

Maestro en Música

**Director: Oscar Alejandro Beltrán Sánchez**

**Especialista en Docencia Universitaria**

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias sociales Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá, 2017



## **Resumen**

Esta investigación está basada en recopilación de información sociocultural y musical acerca de la bachata. Aborda las técnicas para la guitarra eléctrica del estilo New York de Lenny Santos y del estilo tradicional dominicano de Joan Soriano, mediante el análisis de dos temas musicales pertenecientes a los álbum *The Last* del Grupo Aventura y *Me decidí* de Joan Soriano. La finalidad es generar un material para ser utilizado en el espacio académico que aclare inquietudes conceptuales relacionadas a este género y directamente a la interpretación de la guitarra. Se dirige a intérpretes de guitarra eléctrica y músicos que busquen conocimientos de este género dominicano.

Palabras clave: Bachata, guitarra eléctrica, técnicas.

## **Abstract**

This research is based on compilation of sociocultural and musical information about bachata. It is about the techniques of the bachata for the electric guitar of the New York style of Lenny Santos and the traditional style of Joan Soriano, through the analysis of two musical themes belonging to the album *The Last* of Grupo Aventura and *Me decided* by Joan Soriano. The purpose is to generate a material to be used in the academic space that clarifies conceptual concerns related to this genre and directly to the interpretation of the guitar. It is aimed at electric guitar players and musicians who seek knowledge of this Dominican genre.

Keywords: Bachata, electric guitar, techniques.

## **Tabla de Contenido**

<b>Resumen.....</b>	<b>1</b>
<b>1. Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>2. Planteamiento del problema.....</b>	<b>9</b>
<b>2.1 Descripción del problema.....</b>	<b>9</b>
<b>2.2 Formulación del problema.....</b>	<b>14</b>
<b>3. Objetivos.....</b>	<b>15</b>
<b>3.1 Objetivo General.....</b>	<b>15</b>
<b>3.2 Objetivos Específicos.....</b>	<b>15</b>
<b>4. Justificación.....</b>	<b>16</b>
<b>5. Metodología.....</b>	<b>18</b>
<b>5.1 Tipo de Metodología.....</b>	<b>18</b>
<b>6. Marco teórico.....</b>	<b>26</b>
<b>6.1 Estado del Arte.....</b>	<b>26</b>
<b>6.2 La Bachata (Definición, contexto histórico y social).....</b>	<b>28</b>
<b>6.2.1 Estilos de la Bachata.....</b>	<b>41</b>
<b>6.2.2 Guitarristas Representativos de la bachata.....</b>	<b>46</b>
<b>6.3 Técnicas de interpretación en la guitarra eléctrica.....</b>	<b>52</b>
<b>6.3.1 Nacimiento de la Guitarra Eléctrica.....</b>	<b>53</b>
<b>6.3.2 La guitarra en la bachata.....</b>	<b>54</b>
<b>6.4 Transcripción.....</b>	<b>55</b>
<b>6.4.1 Modelos .....</b>	<b>56</b>



<b>6.4.2 Análisis de las transcripciones .....</b>	<b>59</b>
<b>6.4.2.1 Análisis descriptivo.....</b>	<b>60</b>
<b>6.4.2.2 Análisis comparativo.....</b>	<b>93</b>
<b>6.5 Ejercicios técnico-mecánicos.....</b>	<b>95</b>
<b>7. Conclusiones .....</b>	<b>117</b>
<b>8. Referencias bibliográficas.....</b>	<b>120</b>
<b>9. Anexos.....</b>	<b>126</b>
<b>9.1 Encuesta sobre la bachata.....</b>	<b>126</b>
<b>9.2 Transcripciones.....</b>	<b>128</b>

## **Tabla de Figuras**

<b>Figura 1,2,3.....</b>	<b>56</b>
<b>Figura 4,5.....</b>	<b>57</b>
<b>Figura 6.....</b>	<b>58</b>
<b>Figura 7,8.....</b>	<b>59</b>
<b>Figura 9,10,11.....</b>	<b>62</b>
<b>Figura 12,13,14,15,16,17,18.....</b>	<b>63</b>
<b>Figura 19,20.....</b>	<b>64</b>
<b>Figura 21,22,23.....</b>	<b>65</b>
<b>Figura 24.....</b>	<b>66</b>
<b>Figura 25,26,27,28,29,30,.....</b>	<b>67</b>
<b>Figura 31,32,33,.....</b>	<b>68</b>
<b>Figura 34.....</b>	<b>69</b>
<b>Figura 35,36.....</b>	<b>70</b>
<b>Figura 37,38.....</b>	<b>71</b>
<b>Figura 39,40.....</b>	<b>73</b>
<b>Figura 41,42,43.....</b>	<b>75</b>
<b>Figura 44,45.....</b>	<b>76</b>
<b>Figura 46,47.....</b>	<b>77</b>
<b>Figura 48,49,50,51.....</b>	<b>80</b>
<b>Figura 52,53,54,55,56,57.....</b>	<b>82</b>
<b>Figura 58,59,60,61,62,63,64,65.....</b>	<b>84</b>



<b>Figura 66,67,68.....</b>	<b>85</b>
<b>Figura 69,70,71.....</b>	<b>86</b>
<b>Figura 72,73,74,75 .....</b>	<b>88</b>
<b>Figura 76,77,78.....</b>	<b>89</b>
<b>Figura 79,80,81, .....</b>	<b>91</b>
<b>Figura 82,83,84,85,86,87.....</b>	<b>92</b>
<b>Figura 88,89,90,91.....</b>	<b>94</b>
<b>Figura 92.....</b>	<b>95</b>
<b>Figura 93,94.....</b>	<b>96</b>
<b>Figura 95,96.....</b>	<b>97</b>
<b>Figura 97,98.....</b>	<b>98</b>
<b>Figura 99,100.....</b>	<b>99</b>
<b>Figura 101,102.....</b>	<b>100</b>
<b>Figura 103,104.....</b>	<b>101</b>
<b>Figura 105,106.....</b>	<b>102</b>
<b>Figura 107.....</b>	<b>103</b>
<b>Figura 108,109.....</b>	<b>104</b>
<b>Figura 110,.....</b>	<b>105</b>
<b>Figura 111,112.....</b>	<b>106</b>
<b>Figura 113.....</b>	<b>107</b>
<b>Figura 114,115.....</b>	<b>108</b>
<b>Figura 116.....</b>	<b>109</b>
<b>Figura 117,118.....</b>	<b>110</b>

<b>Figura 119,120.....</b>	<b>111</b>
<b>Figura 121,122.....</b>	<b>112</b>
<b>Figura 123,124.....</b>	<b>113</b>
<b>Figura 125.....</b>	<b>114</b>
<b>Figura 126.....</b>	<b>115</b>



## **1.Introducción**

Esta investigación se realizó dentro del marco de estudios de pregrado de Maestro en Música de la Universidad de Cundinamarca, con el fin de realizar un análisis de las técnicas empleadas en la guitarra por dos interpretes representativos de la Bachata y proponer unos ejercicios para el acercamiento progresivo a este género, además de una investigación sociocultural en el cual se desarrollo esta música Dominicana, en torno a la pregunta ¿Cuáles técnicas de ejecución en la guitarra eléctrica debo emplear para interpretar piezas musicales al estilo bachata de guitarristas representativos como Joan Soriano y Lenny Santos?

El objetivo principal que caracteriza esta investigación es determinar las técnicas de los estilos de bachata dominicana y New York de Joan Soriano y Lenny Santos respectivamente, para la guitarra eléctrica, que solventen inquietudes y necesidades de conocimientos por parte de guitarristas y músicos que quieran incursionar en este género.

Este trabajo se lleva a cabo debido al interés que se presenta por incursionar en el conocimiento de géneros musicales que no se contemplan en los programas de música propuestos por las instituciones de educación superior como es el caso de la bachata; y por lo tanto hay vacíos cognitivos acerca de su interpretación musical. Un género que actualmente se encuentra en auge de popularidad y puede ofrecer nuevos campos de acción para el desempeño de guitarristas eléctricos que se desenvuelven dentro de la música popular.

El ejercicio investigativo tiene un enfoque cualitativo, documental e histórico donde se realizó una consulta de diferentes fuentes, que brindan una perspectiva sociocultural y musical clara ayudando a comprender el fenómeno de la bachata. Se seleccionaron canciones representativas de Joan Soriano y Lenny Santos para llevar a cabo transcripciones musicales y un posterior

análisis; de esta forma sugerir unos ejercicios técnico-mecánicos que contribuyan al aprendizaje de la interpretación de este género dominicano.



## **2. Planteamiento Del Problema**

### **2.1 Descripción Del Problema**

Nyvt (2001) argumenta: “El merengue y la bachata son dos estilos de música popular y danza en la República Dominicana” (p.11). Inchaustegui & Hernandez (Citado por Nyvt, 2001) consideran que “la música que ahora es llamada bachata ha sido influenciada por una larga tradición de música de guitarra en Latinoamérica; la Ranchera Mexicana, Son Cubano y Bolero, Jibaro Puertorriqueño, y el estilo vals Colombo-Ecuatoriano” (p.76). En referencia al formato instrumental de estos géneros, Hernández (Citado por Nyvt, 2001) los describe como “tríos o cuartetos que incorporaron guitarras e instrumentos de percusión como maracas, bongo tambores, la güira, y claves” (p.76).

Desde una perspectiva histórica, Gutiérrez (2008) argumenta que en los primeros años de la bachata, este estilo musical no fue bien visto ante la sociedad por considerarse música de grupos marginados. Gracias a la emisora “la Guarachita”, el interés por esta música se incrementó en el país en la década de los sesenta; la siguiente etapa de la bachata pertenece a una generación de cantantes promovidos por dicha emisora convertida en casa de estudios y productora que encabezaron la escena musical durante los años setenta y los años ochenta. En el periodo de los noventa la bachata alcanza un auge internacional sin precedentes. Esta popularidad internacional es ratificada actualmente por la Revista Billboard que revela en el artículo *Billboard Latin Music Awards 2014 Preview: Best Shine On 2014*, sus nominados; donde dos artistas de bachata como son Romeo Santos y Prince Royce encabezan la lista. “Los premios, en 67 categorías, están determinados por las ventas reales, la difusión por radio, la transmisión y los datos sociales que informan los gráficos semanales de Billboard durante un año” (Cobo & Mendizabal, 2014).

La fama del cantante Romeo Santos se debe a su participación en el reconocido grupo de bachata estilo New York conocido como Aventura donde también tocaba el guitarrista Lenny Santos. Este grupo alcanzó un éxito de categoría internacional como lo confirma la BBC mundo (2010): “Con nueve galardones, el grupo dominicano Aventura arrasó este jueves en la 21° entrega de los estadounidenses Premios Billboard Latinos 2010 que se entregaron por primera vez en San Juan de Puerto Rico” (párr. 1)

Por otra parte también se encuentra el guitarrista y cantante dominicano Joan Soriano quien es reconocido por la revista *People en español* como uno de los representantes importantes a nivel internacional de la bachata tradicional dominicana: “El cantante de bachata tradicional, Joan Soriano, comienza una nueva etapa con su nuevo álbum La Familia Soriano (iASO Records) y con una gira por Estados Unidos que dará a fanáticos la otra versión de la bachata” (Robles, 2012, párr. 1)

En la industria musical colombiana la bachata también ha tenido importante impacto; para el director de artistas y repertorio de Sony Music Colombia, Guillermo Mazorra (citado por Sarmiento, 2014)

La bachata dominicana se expandió hacia el mercado ‘anglo’ y de ahí empezó a coger fuerza en el público latino. A Colombia había tenido varios intentos de entrar, pero se veía frenada por el ‘boom’ del vallenato, ya que ambos géneros tienen similitudes, no de ritmo pero sí en temáticas. Esto ha cambiado en los últimos tres años: el vallenato tenía presencia del 33% del share nacional de difusión, hoy en día solo tiene el 8.5%. Ese espacio lo ha aprovechado el género urbano, entre esos la bachata, como la de Prince o la de Romeo, que tienen aires más modernos y un ‘styling’ juvenil que ha marcado la diferencia. (párr.4)

Al observar el crecimiento y auge de la bachata en la industria musical nacional e internacional se evidencia la necesidad que tiene el músico guitarrista de tener conocimientos



musicales de este género dominicano y al realizar una búsqueda en los programas de formación musical nacional e internacional se confirma la manera en que estos programas abordan la enseñanza de técnicas de ejecución en la guitarra eléctrica para la interpretación de la bachata.

A continuación se expone un comparativo entre universidades que ofrecen programas de música evidenciando las temáticas abordadas con el fin de observar en qué medida la bachata es un género aplicado en el estudio de la guitarra eléctrica.

- Berklee College of Music reconocido a nivel mundial ofrece una amplia oferta de cursos para guitarra eléctrica en diversas modalidades como programas de verano, programas online; enfocados al estudio de los géneros jazz, blues, rock, pop, funk.
- En Latinoamérica las universidades capacitan al estudiante en diversos campos de acción como ejecución instrumental, docencia, investigación, composición, dirección, producción, dirigiendo su plan de estudios de acuerdo al instrumento o el énfasis que el estudiante desea escoger. Entre ellas se encuentran la Universidad Nacional Autónoma De México y la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Por otro lado hay escuelas que orientan su programa académico hacia la música contemporánea incluyendo en los núcleos temáticos Talleres de estilos (pop rock, latin, jazz), Taller de Ritmos Latinoamericanos (Candombe, Landó, Festejo, Chacarera), dictados por el maestro Pepe Luna; la historia del jazz como es el caso de La Escuela de Música Contemporánea de Argentina; en Brasil (La Facultad e Conservatório Souza Lima) que orienta su programa académico hacia el jazz y la música brasilera; en Ecuador el College of Music de la Universidad de San Francisco de Quito.

- En República Dominicana se encuentra la Academia de Bachata Dream dedicada exclusivamente al estudio de bachata, donde basan sus métodos de enseñanza en la audio percepción y las presentaciones en vivo de ensambles musicales, sin embargo su currículo no es enfocado en los programas de educación superior.
- En Colombia la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá tiene en sus contenidos programáticos diversos énfasis en música como composición comercial, en jazz, en música popular enfocado a las músicas tradicionales colombianas y en dirección,
- La Universidad el Bosque ofrece en su plan de estudios énfasis en arreglos, composición, ejecución instrumental, música popular entre otros.
- La Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas dentro de su pensum ofrece electivas como interpretación instrumental, dirección musical, composición y arreglos.
- Por su parte el programa de guitarra eléctrica de la universidad de Cundinamarca UDEC dirige sus contenidos hacia el estudio del jazz y un género de música colombiana por semestre tal como lo define el syllabus del núcleo temático; Beltrán (2017) argumenta que: “El Syllabus de *Guitarra Eléctrica* (2017) se basa en la música norteamericana enfocada hacia el *Jazz* y sus subgéneros: blues, swing, be-bop, latin, modal, fusión y funk; y la música colombiana de las Regiones Andina, Pacífica, Orinoquía y Caribe” (p. 5)

La consulta de los programas académicos de las universidades arrojan resultados parciales acerca del estudio de la bachata en la educación formal. Por esta razón se realizó una encuesta a diferentes estudiantes de guitarra eléctrica pertenecientes a distintas universidades o academias como la UDEC, la Universidad el Bosque, la Escuela Fernando Sor, Berklee College Of Music

entre otras con la finalidad de saber acerca de estudios relacionados con la bachata realizados en instituciones de educación superior y su opinión acerca de la importancia de aprender técnicas de este género. La encuesta se puede observar en los anexos.

Luego de realizar dichas encuestas a estudiantes y egresados de las instituciones mencionadas anteriormente; se encontró que:

1. La mayoría de estudiantes encuestados de diferentes instituciones académicas de música aseguran no haber tenido la oportunidad de aprender Bachata en su proceso de formación universitaria, revelando carencia de conocimientos acerca de este género.
2. Seis de nueve estudiantes encuestados consideran al género bachata exigente técnicamente.
3. Todos los estudiantes encuestados se muestran interesados en el aprendizaje de técnicas de la bachata para la guitarra eléctrica, lo que revela un interés de los guitarristas de abordar géneros de música popular no contemplados en los programas académicos de educación superior.
4. Hay poco conocimiento por parte de los encuestados acerca de guitarristas representantes del género.

En el ámbito internacional se han llevado a cabo investigaciones acerca de la bachata como: *Merengue y Bachata, un estudio de dos estilos musicales de la Republica Dominicana* por Monica Nyvlt, de Carleton University, libros como *Bachata and Dominican Identity* por Jullie A. Sellers; *La bachata, su origen, su historia y sus leyendas* por Dario Tejada, entre otros; que dirigen su investigación hacia un estudio sociocultural de estos géneros musicales. También se han realizado trabajos de investigación dirigidos específicamente a las técnicas de ejecución en la guitarra de géneros populares, como *Num Pagode em Planaltina del compositor Marco*



*Pereira: Aportes técnicos para guitarra instrumental popular brasilera* por Ezequías Oliveira Lira de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo en México.

Por otro lado en Colombia se han venido realizando trabajos de grado enfocados a técnicas de guitarra eléctrica como *Técnicas de la guitarra flamenca utilizadas por Paco de Lucia aplicadas a la guitarra eléctrica* por James Rodríguez Caicedo, Camilo Granados y Germán Leoedel de la Universidad el Bosque, también *Nuevas técnicas aplicadas, ejercicios y estudios* por Juan Sebastián Rojas Pérez de la Universidad Javeriana; sin embargo después de realizar una búsqueda sistemática en bases de datos como Google académico, Jurn, Dialnet, no se encuentra bibliografía acerca de trabajos enfocados a la guitarra eléctrica en la bachata.

Se evidencia que es poca la información relacionada con técnicas de interpretación de la bachata para la guitarra eléctrica, la cual es una necesidad para guitarristas que deseen incursionar en este género musical.

## **2.2 Formulación Del Problema**

Se observa que la bachata es un género musical con una audiencia masiva a nivel internacional y que la guitarra desempeña un papel protagónico. Por lo tanto se crea la necesidad de formalizar el estudio musical sobre éste género con el fin de solventar inquietudes de guitarristas que se desenvuelven en el ámbito de la música popular.

Por estas razones surge la pregunta: **¿Cuáles técnicas de ejecución en la guitarra eléctrica debo emplear para interpretar piezas musicales al estilo bachata de guitarristas representativos como Joan Soriano y Lenny Santos?**

### **3. Objetivos**

#### **3.1 Objetivo General**

- Determinar técnicas de la bachata para la guitarra eléctrica al estilo de Lenny Santos y Joan Soriano.

#### **3.2 Objetivos Específicos**

- Transcribir dos temas de bachata interpretados por los guitarristas Lenny Santos y Joan Soriano.
- Analizar las técnicas de ejecución instrumental y recursos tímbricos.
- Formular ejercicios técnicos para la ejecución de bachata en la guitarra eléctrica.

#### **4. Justificación**

La diversidad de géneros de música popular latinoamericana es amplia, como lo describe González (1986):

La *cultura activa* latinoamericana ha producido una gama tan variada y diferente de música popular, que resulta inadecuado intentar delimitarla y definirla como un universo cerrado y homogéneo. Es más adecuado hablar de "tipos" o "géneros" de la música popular latinoamericana (MPL). Estos géneros poseen estilos musicales definidos que los diferencian entre sí y han surgido de procesos socio-culturales desarrollados acá desde fines del siglo XIX hasta nuestros días. (p.60)

Además de la gran diversidad de géneros, la música popular está sujeta al proceso de industrialización y desarrollo de los medios de comunicación. González (2008) plantea que:

En un artículo publicado en Buenos Aires por tres jóvenes investigadores argentinos en 1982 – Omar García Brunelli, Marcela Hidalgo y Ricardo Saltón—, se presenta y analiza este término. En su definición de música popular, ellos enfatizan el medio urbano donde esta música es creada, y su dependencia de los medios de comunicación de masas. (p. 3)

Como ya se ha expuesto en el planteamiento del problema, el estudio de la guitarra eléctrica en la educación formal se centra en la música jazz y sus derivaciones, dejando a la deriva diversos géneros de música popular que resulta difícil abordarlos en un tiempo de carrera promedio de 5 años. La bachata es uno de estos géneros poco estudiado que es reconocido por su audiencia masiva a nivel internacional, en donde la guitarra resulta ser un instrumento primordial y representativo del género. Al ser la guitarra eléctrica un instrumento que se desempeña en la música popular, para el guitarrista eléctrico es importante abordar el estudio de músicas populares que se encuentran vigentes y de las cuales no adquiere conocimientos en su



carrera universitaria en beneficio de un mejor desempeño en el ámbito musical. Por lo tanto esta investigación resulta útil para guitarristas académicos y aficionados que quieran incursionar en la bachata permitiendo una interpretación más fiel de este género, mediante el análisis de las técnicas de los guitarristas Lenny Santos ( del grupo Aventura ) y Joan Soriano (cantante y guitarrista de bachata dominicana). Además contribuye al enriquecimiento de conocimientos musicales alternativos a los ofrecidos por la academia. Cabe resaltar que se encuentran métodos de bachata que son cancioneros con arreglos de piano, voz y guitarra como el libro *Pura Bachata!: Piano, Canto, Guitarra (La Serie Pura!)* de Hal Leonard Publishing Corporation del año 2003 y el libro *Best Of Bachata Lead Guitar (Book/Cd)* por Juan Pablo Pérez A. Del año 2010 que contiene 10 canciones en tablatura y notas para la guitarra, junto con un Cd de las grabaciones de los arreglos. La diferencia con la investigación propuesta es que en esta se profundiza en conocimientos históricos y socioculturales del género brindando un conocimiento más global, y se busca comprender de forma más profunda las técnicas de la guitarra en la bachata proponiendo ejercicios técnicos que ayudan a desarrollar y apropiarse el estilo.

Por último este trabajo contribuye al estudio y conocimiento de un género latinoamericano que es más cercano a nuestra historia y a nuestras raíces culturales ayudando a comprender un poco más nuestra situación como sociedad.

## **5. Metodología**

Esta investigación realizó una descripción acerca de la interpretación de la guitarra en la bachata mediante el análisis de la ejecución instrumental de los guitarristas Joan Soriano y Lenny Santos, sugiriendo ejercicios que desarrollen técnicas correspondientes para este género.

### **5.1 Tipo de Metodología**

Para describir el tipo de investigación; Hernández, Fernández, & Pilar, (2010) proponen: “Las investigaciones cualitativas se basan más en una lógica y proceso inductivo (explorar y describir, y luego generar perspectivas teóricas)” (p.9). Por otra parte Patton (citado por Hernández et al. 2010) “define los datos cualitativos como descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones, conductas observadas y sus manifestaciones” (p.9). Además Corbetta, (citado por Hernández et al. 2010) afirma que: “El enfoque cualitativo evalúa el desarrollo natural de los sucesos, es decir, no hay manipulación ni estimulación con respecto a la realidad” (p.9). Refiriéndose a una comparación entre investigación cuantitativa y cualitativa Hernández et al. (2010), consideran que “Los métodos cuantitativos han sido los más usados por las ciencias llamadas exactas o naturales. Los cualitativos se han empleado más bien en disciplinas humanísticas” (p.20). En la investigación cualitativa Hernández et al. (2010) plantean que se realiza un “uso moderado de la estadística (conteo, algunas operaciones aritméticas)” (p.13).

Por su parte Cerda (citado por Bernal, 2010) plantea la definición de otro enfoque llamado investigación histórica de la siguiente forma: “la investigación histórica significa estudiar y

examinar los fenómenos, como producto de un determinado desarrollo, desde el punto de vista como han aparecido, evolucionado y llegado al estado actual” (p.110).

Desde otra perspectiva Casares Hernández, et al. (citado por Bernal 2010) habla de una investigación documental caracterizada por depender:

fundamentalmente de la información que se obtiene o se consulta en documentos, entendiendo por éstos todo material al que se puede acudir como fuente de referencia, sin que se altere su naturaleza o sentido, los cuales aportan información o dan testimonio de una realidad o un acontecimiento.

Para los autores mencionados, las principales fuentes documentales son: documentos escritos (libros, periódicos, revistas, actas notariales, tratados, conferencias escritas, etcétera), documentos fílmicos (películas, diapositivas, etcétera) y documentos grabados (discos, cintas, casetes, disquetes, etcétera). (p. 112)

En consecuencia con lo anterior se ha podido determinar que la investigación llevada a cabo en este trabajo es de tipo cualitativo, ya que se ha realizado un trabajo de exploración, descripción y teorías acerca de las técnicas utilizadas o abordadas para interpretar bachata en la guitarra eléctrica, haciendo un uso mínimo de la estadística para llegar a algunas conclusiones del planteamiento del problema y de la justificación mediante encuestas realizadas a estudiantes y maestros de algunas Universidades de Colombia. Además presenta un enfoque histórico y documental basado en el estudio de fuentes que hablan acerca del fenómeno sociocultural alrededor de la bachata.

Después de plantear la problemática, la utilidad y los conocimientos que puede aportar la investigación a los estudios de formación universitaria, se realizaron unas transcripciones de dos temas de bachata de los guitarristas Lenny Santos y Joan Soriano para llevar a cabo un análisis

de las técnicas de interpretación y una adaptación a la guitarra eléctrica generando ejercicios técnicos que desarrollen habilidades para la interpretación de este género musical.

A continuación se describen los pasos de la investigación:

**Primera Fase: Documentación.**

González (1986) propone que la Musicología podría hacerse cargo del estudio de la Música Popular Latinoamericana teniendo en cuenta los diferentes procesos socioculturales en los que esta música se encuentra sumergida. Determinando problemas de métodos de estudio y posibles soluciones recurriendo a otras ciencias como la Antropología, la Sociología y la Etnomusicología. Llegando a aplicar su teoría de estudio a alguna parte o muestra representativa de la diversidad de música popular latinoamericana.

Por su parte Grebe (citado por Beltrán 2017) plantea que:

De este doble aspecto de la música -su contexto cultural y su estructura musical-, se preocupa la Etnomusicología, cuyo propósito de estudio y orientación fundamental es "el estudio de la música en sí misma y en el contexto de su sociedad (Hood, 1963:239); o, dicho de otro modo, "el estudio de la música en la cultura" (Merriam, 1960:109; 1964:7)". (p.12)

De acuerdo con lo expuesto previamente se llevó a cabo una búsqueda sistemática de documentos musicales y antropológicos sobre bachata en bases de datos como google académico, jurn, dialnet; websites como Iasorecords; el periódico digital Hoy de República Dominicana; bibliotecas digitales de la Universidad del Bosque y la Universidad Javeriana, la biblioteca de la Universidad de Cundinamarca los cuales describen el contexto histórico y social de la bachata, su evolución subgéneros y representantes e información de los guitarristas Lenny Santos y Joan Soriano.

**Segunda Fase: Selección De Temas Musicales Para La Transcripcion Y Análisis.**



Para llevar a cabo un proceso de investigación desde la etnomusicología, Grebe (1976) sustenta que:

En el proceso de investigación etnomusicológica, se perfilan dos enfoques metodológicos y técnicos sustanciales: el de terreno y el de laboratorio. El primero concentra su actividad en la recolección de datos empíricos en su propio contexto cultural, y el segundo procesa dichos datos empíricos. (p.15)

Por lo tanto para el trabajo de terreno se utilizó el método de la observación de documentales como *El Duque de la bachata* acerca de la biografía de Joan Soriano, videos musicales en youtube de actuaciones en vivo de Joan Soriano como *Joan Soriano: NPR music Tiny Desk Concert* y de Lenny Santos como *Festival de Viña 2011, Aventura, Peligro*.

Dentro de las técnicas para llevar a cabo el trabajo de laboratorio Grebe (1976) sugiere:

Técnicas de transcripción musical, que implican un dominio amplio de la notación musical y un adiestramiento auditivo superior al promedio habitual; c) una aplicación ágil y flexible de las técnicas de análisis musical adecuadas a la naturaleza del lenguaje sonoro estudiado y tomando en cuenta sus premisas culturales. (p.18).

Por su parte González (1986) plantea que “el estudio de la música popular puede ser desglosado en tres aspectos: 1.La música, 2.El músico, 3.La difusión” (p.76). Refiriéndose al primer punto del estudio, González (1986) expone que:

El análisis musical de la MP en general se enfrenta a una problemática donde se destacan tres aspectos:

- a) Variedad del objeto: debido a la existencia de diferentes versiones, arreglos e interpretaciones de una misma obra.
- b) Registro gráfico parcial o inexistente: debido al bajo porcentaje de partituras editadas ya que éstas habitualmente son una reducción para canto y piano o guitarra.

c) Vastedad del universo de estudio: con un extenso repertorio para cada especie debido a la prolífera creación popular. (p.76)

Sugiriendo técnicas para la solución a esta problemática González (1976) plantea los siguientes criterios a seguir:

- a) Elección de "versiones tipo": que sean las originales o grabadas en primer lugar; que sean las habitualmente difundidas (confección de censos o rankings); o que se hayan convertido en "clásicos" de la MP.
- b) Análisis auditivo de estas "versiones tipo" a través de sus grabaciones comerciales ayudado por la transcripción musical y literaria.
- c) Selección de muestras de repertorio según: vigencia histórica ("clásicos"), popularidad, valor o interés musical intrínseco, delimitación por autor y/o época .(p.77).

De acuerdo con lo anterior se seleccionaron dos temas de Bachata correspondientes a las versiones realizadas en estudio del tema (*Me decidí a dejarte*) por Joan Soriano y del tema (*Peligro*) por el grupo Aventura donde el músico Lenny Santos se desempeña como guitarrista. Esta selección fue realizada basándose en la popularidad de dichos artistas mencionada por artículos del diario Miami Herald acerca de Joan Soriano y artículos de los Billboard latin music awards acerca del grupo Aventura.

A continuación se realizó el método de la transcripción por medio de la audiopercepción como técnica del trabajo de laboratorio sugerido por Grebe y de estudio de la música popular sugerido por González.

La realización de las transcripciones se llevó a cabo en el programa Finale en base a los parámetros de la edición de partituras digitales reglamentados por la Biblioteca Nacional y escritos en la revista Conservamos (2009) teniendo en cuenta "el proceso de edición digital que

es el levantamiento de las notas y grafías y textos de una partitura en programas de edición musical tales como Sibelius, Encore y Finale, entre otros (p.41). Además se tuvo en cuenta parámetros estéticos de libros para guitarra eléctrica publicados como *Steve Vai guitar styles and techniques* por Jeff Perrin de 1995; *Learn and Master Guitar* por Steve Krenz de 2010 y *Rock Discipline* por John Petrucci. También se siguieron modelos de nomenclaturas de trabajos como *Técnicas de ejecución de guitarra flamenca: Historia, desarrollo, aporte y mecanismos* por Ramonet Rodríguez Castillo, y *Nuevas técnicas aplicadas, ejercicios y estudios* por Juan Sebastián Rojas Pérez.

### **Tercera Fase: Análisis De Las Transcripciones.**

Liska, Haddad, Osre & Mancini (2008) consideran:

- Que la transcripción es un método de análisis musical que profundiza nuestra escucha y contribuye a encontrar emergentes de problemáticas sociales y culturales, del mismo modo en que se realizan entrevistas abiertas que nos conducen a nuevos interrogantes. Es decir que desde la transcripción musical puede anteceder y anticipar el problema de investigación;
- Que el recurso de la transcripción musical abre diversas perspectivas de análisis por constituir un espacio eminentemente subjetivo y que por lo tanto, forma parte de la interpretación, del aporte único e irrepetible que hace el investigador de una experiencia cultural, ya que la audición está orientada hacia nuestras motivaciones conducentes de la labor reflexiva. (p.19)

Por su parte Grebe (citado por Beltrán, 2017), argumenta que la música:

Puede ser analizada aislando elementos, variables o parámetros -tales como altura, duración, intensidad y timbre, unidos éstos a sus aspectos sintácticos relevantes. Estructura y estilo se compenetrán en un nivel específicamente musical, determinando la dimensión constructiva, gramatical o arquitectónica del fenómeno sonoro. (p.12).

Por último Grebe (citado por Beltrán 2017) clasifica el análisis sistemático de la siguiente forma:

- a) Descriptivo, en el cual se detallan minuciosamente las expresiones musicales y culturales estudiadas (Merriam, 1963:206);
- b) Taxonómico o clasificatorio, que permite establecer relaciones entre diversas categorías de fenómenos y agruparlos lógicamente (loc. cit.);
- c) Comparativo, en el cual se comparan entre sí las expresiones musicales en cuanto a su estructura y estilo, confrontándose también sus contextos culturales, e integrando finalmente lo musical y lo cultural..
- d) Explicativo o interpretativo, en el cual se intenta inferir principios generales en calidad de conclusiones valideras de orientación causal, funcional, estructural, estadística, predictiva, etc. (Duverger, 1961:356-360). (p.14)

En consecuencia con lo anterior se realizó un análisis descriptivo de las transcripciones identificando los elementos característicos de la ejecución e interpretación de la guitarra en la bachata desde su forma, estructura melódica, estructura armónica, ritmo, fraseo, mecanismos, efectos sonoros. Taxonómico ya que se escogieron dos temas de distintas regiones (República dominicana y la ciudad de Nueva York) en donde se ven involucradas las circunstancias sociales de los músicos que determinan ciertas características del estilo que realizan. Comparativo en el que se establecen diferencias y similitudes entre los dos estilos (bachata dominicana de Joan soriano y bachata de Nueva York de Aventura) y explicativo en el que se proponen principios y técnicas mecánicas de orientación funcional para la interpretación de la bachata en la guitarra eléctrica de acuerdo a los resultados arrojados por las transcripciones ( se desarrolla en la fase 4).



**Cuarta Fase: Creación Ejercicios Técnicos Para La Guitarra Eléctrica.**

Con base en los resultados arrojados por el análisis de las transcripciones; se sugirió un número de 35 ejercicios mecánicos diseñados con el fin de desarrollar la destreza necesaria para la ejecución de la guitarra eléctrica al estilo Bachata y también recomendaciones relacionadas con el fraseo y el sonido del instrumento.

**Quinta Fase: Conclusiones.**

## **6. Marco Teórico**

### **6.1 Estado Del Arte**

Inicialmente se realizó una consulta acerca de la bachata (historia, subgéneros, representantes) en bases de datos como Google académico, Jurn, Dialnet con el fin de encontrar trabajos que se relacionen directa o indirectamente con el estudio llevado a cabo en esta investigación ; los resultados encontrados fueron los siguientes:

Palabras clave: bachata music, dominican music, thecnical bachata guitar, bachata´s guitarist, interpretes de bachata.

#### **Google Académico.**

- *A social history of a Dominican popular music. DP Hernandez 1995.* (Consulta realizada en agosto de 2016): Libro que describe un contexto histórico social de la música popular de República Dominicana.
- *Bachata: from the Margins to the Mainstream. DP Hernandez 1992.* (Consulta realizada en agosto de 2016): Artículo que habla acerca del éxito alcanzado por el álbum *Bachata Rosa* de Juan Luis Guerra.
- *Social Identity and Class in " Bachata," an Emerging Dominican Popular Music. D Paccini 1989* (Consulta realizada en agosto de 2016): Artículo de la Revista de Música Latinoamericana donde se describe la identidad y clase social alrededor de la bachata como género emergente en la música de Republica Dominicana.
- *Num Pagode em Planaltina del compositor Marco Pereira: aportes técnicos para la guitarra instrumental popular brasileña. Ezequías Oliveira Lira.* (Consulta realizada en

agosto de 2016): Artículo que explora los recursos técnicos para la guitarra popular brasileña a través de una pieza musical.

#### **Jurn.**

- ***Kings of Bachata: Aventura, Migration and Dominican Nationalism in a Transnational Context. Laura Pierson.*** (Consulta realizada en septiembre de 2016): Trabajo que describe y analiza situaciones sociales como el patriarcado, el machismo de la sociedad dominicana a través de la bachata y específicamente del grupo Aventura como representante internacional de este género dominicano.
- ***BACHATA: Identity, transmission through a Dominican Popular Music. Sarah Heaton.*** (Consulta realizada en septiembre de 2016): Trabajo que habla de la importancia de la bachata como identidad cultural de República Dominicana.
- ***Conceptos de la técnica y la mecánica. Ramón Coll.*** (Consulta realizada en septiembre de 2016): Monografía que describe y analiza la definición de los conceptos de técnica y mecánica, basados principalmente en músicos pianistas.
- ***Merengue and Bachata: A study of two musical styles in the Dominican Republic. Monica Nyvlt.*** (Consulta realizada en septiembre de 2016): Trabajo que realiza un estudio social e histórico de la bachata y el merengue.
- ***Técnicas de ejecución de la guitarra flamenco: Historia, desarrollo, aporte y mecanismo. Ramonet Rodríguez Castillo.*** (Consulta realizada en septiembre de 2016): Artículo de revista que realiza una breve reseña histórica de la evolución de la guitarra flamenca, describiendo los mecanismos técnicos de forma detallada.

#### **Dialnet.**

- *Técnicas de guitarra aplicadas ao Capriccio n° 5 de Niccolò Paganini reescrito por Steve Vai para o filme Crossroad. Alexander Vanzela.* (Consulta realizada en noviembre de 2016): Describe técnicas para guitarra eléctrica de una pieza para violín.

#### **Bibliotecas virtuales.**

##### **Biblioteca Juan Roa Vásquez (Universidad del Bosque).**

- *Técnicas de la guitarra flamenca utilizadas por Paco de Lucía y su aplicación a la guitarra eléctrica.* James Danny Rodríguez Caicedo, Camilo Granados, Germán Leoedel. (Consulta realizada en noviembre de 2016).

##### **Biblioteca General Alfonso Borrero Cabal (Universidad Javeriana).**

- *Nuevas técnicas aplicadas, ejercicios y estudios.* Juan Sebastián Rojas Pérez (Consulta realizada en noviembre de 2016). Tesis acerca de la creación de ejercicios para resolver problemas técnicos para guitarra de repertorio contemporáneo.

## **6.2 La Bachata (Definición, Contexto Histórico Y Social).**

Se ha considerado que el origen del término *bachata* se refiere a una fiesta popular realizada por las clases sociales más bajas y del área rural de República Dominicana, otras afirmaciones concluyen que la bachata era el baile que se realizaba en las fiestas de los estratos marginados o también para referirse a la música que se tocaba en dichas verbenas populares. Estos conceptos son sustentados por los siguientes autores:

Gutiérrez ( 2008):

Ciertos estudiosos consideran que este ritmo surgió como resultado de una lenta evolución de la música interpretada en reuniones sociales que ese nombre designaba (bataholas entre cañeros o campesinos), y del estilo que sus creadores adoptaron en los conjuntos que las amenizaban.(p.49).

Por su parte Lebrón (citado por Casado, 2004) afirma que: “Sus grandes fiestas se llamaban Bachata, africanismo que se conserva todavía para designar una fiesta de poca monta, donde se toca desordenadamente y se baila con desenfreno, y con anárquicas y repetidas libaciones de ron” (párr.18)

Rodríguez (citado por Casado, 2004) considera que:

allí encuentra todo lo que puede halagar sus vicios y apetitos mal contenidos: peleas de gallos, golosinas y ron, pero lo que más le encanta y atrae es la fiesta (si es de acordeón) o la bachata, si es de guitarras y cantos o boleros. Allí se están largas horas, entre trago y trago, sin que les preocupe para nada la heterogeneidad social del conjunto, ni el hálito asfíxante con que el polvo y el sudor enrarecen el ambiente, ni la forma incivil con que se arrebatan unos a otros las bailadoras, hasta que muy entrada la noche vuelve achispado al hogar. (párr.24)

Para Cruz (citado por Hernandez ,1995) la “bachata es una fiesta animada pero nunca fue un estilo musical” (p.9); y refiriéndose a la palabra bachata, Cruz (citado por Hernandez,1995):

cita el Nuevo Cantauro de Cubanismos (1974) de Fernando Ortíz, el cual sugiere que la palabra bachata pudo ser derivada de las palabras africanas cumbancha y cumbanchata (ambas derivadas de cumbé) y reducidas después a bachata e incluso bacha, todas con el mismo significado: orgía, juerga, borrachera, parranda caótica y ruidosa. (p.9)

Desde otra perspectiva Ortega (citado por Casado, 2004) “define la palabra *Bachata* no como fiesta sino como baile popular, lo que desprende el término de la pura denominación del jolgorio

y lo liga a un contexto más amplio que la simple denominación del género como expresión musical” (párr.25)

Definiendo la bachata desde la parte musical Brito (1987) sugiere que:

La denominada bachata constituyó una manera particular de expresión musical, de temática principalmente amorosa, creada por sectores del pueblo de rudimentarios conocimientos musicales y literarios y que por su propia condición social -además de cultural-, se hallaban imposibilitados de canalizar sus inquietudes a través de complejos y costosos instrumentos musicales. Se trata, por lo general, de bolero ejecutado con algunas guitarras, una maraca, un bongó y, ocasionalmente, de otros pocos instrumentos que no debían afectar la musicalización sencilla que debía caracterizar a la pieza. (p.207)

Otra definición musical de bachata enfocada hacia el formato musical la sugiere Hernandez (1995) quien argumenta que la bachata es un género musical de:

tríos o cuartetos conformados por una o dos guitarras u otros instrumentos de cuerda como el requinto más pequeño, con percusión proporcionada por maracas u otros instrumentos como claves (palitos de madera que se utilizan para percusión), bongós, o un güiro de calabaza. A veces la marimba o marimbula fue incluida también. (p.5)

La música llamada bachata tuvo sus orígenes en República Dominicana que se encuentra ubicada en el lado oriental de la isla La Española compartida con la República de Haití en el archipiélago de las Antillas y situada entre Cuba y Puerto Rico. Es un país relativamente pequeño donde su economía se ha visto obstaculizada por situaciones externas y conflictos políticos internos. “La constante interferencia de los EEUU, las divisiones políticas internas, la corrupción y los 31 años de la dictadura de Trujillo (1930-61) aislaron al país del desarrollo ocurrido en el resto de la región”. (Hernandez, 1995, p.5)



Precisamente sobre la época de 1960 cuando la dictadura de Trujillo estaba llegando a su fin, una nueva música comenzó a nacer; Hernandez (1995) argumenta que:

En la década de los años sesenta surge la bachata como una subcategoría de la música romántica de guitarra que se diferenciaba de estilos como el son cubano o la guaracha, aunque en décadas siguientes, los músicos comenzaron a subir la velocidad al ritmo y los bailarines desarrollaron un nuevo paso; entonces la bachata empezó a considerarse música de danza también. El género romántico de guitarra más popular del siglo y el de mayor influencia para el desarrollo de la bachata fue el Bolero Cubano. Los músicos de bachata también recurrieron a otros géneros de música de guitarra que resultaban familiares como las rancheras y corridos mexicanos, la guaracha, la guajira y el son cubano, el jíbaro y la plena de Puerto Rico, el vals campesino Colombo-Ecuatoriano y el merengue dominicano que originalmente estaba basado en guitarra. (p.5)

La bachata empieza a desarrollarse inicialmente en las zonas rurales, Heaton (2004) afirma que “un pequeño grupo de músicos aficionados continuaron tocando la guitarra en agrupaciones informales, la mayoría en áreas rurales, en un estilo que pudo eventualmente evolucionar dentro de las características de los patrones en la guitarra líder de la bachata” (p.16), siendo la región de Cibao un lugar importante para el desarrollo de dicho estilo debido a la migración de personas provenientes de Cuba que influenciaron los primeros años de la bachata con músicas como el bolero y el son. Castillo (citado por Hernandez ,1995) describe: “A finales del siglo XIX, una ola de cubanos que huyen de las guerras de independencia (1895-98) migraron a la República Dominicana particularmente a la región de Cibao” (p.5)

Describiendo una de las predominantes influencias de la bachata como es el bolero cubano, Manuel (citado por Heaton, 2004) plantea que es un estilo musical influenciado de Europa derivado de la tradición del canto lírico Italiano. Este estilo musical de ritmo danzable lento se popularizó en América latina a principios del siglo XX principalmente sobre la década de 1920.

Su formato está conformado por ensambles de guitarra y voz que podían ser duetos o tríos que hablaban de amores no correspondidos o angustias. Al respecto Rommen (citado por Heaton, 2004) considera que otra característica del bolero era que tenía una línea típica de bajo escrita en compás de 4/4 e influenció el ritmo de la bachata.

Heaton (2004) considera que con la llegada de los cubanos a República Dominicana, el bolero:

encontró dos hogares; uno en los salones elegantes y el otro en las áreas rurales. El primero se tocaba con pianos e instrumentos de cuerda en clubs nocturnos, y el segundo mantuvo el ensamble basado en la guitarra. Los músicos aficionados de las veredas que aprendieron de la guitarra bolero después produjeron un género que sería conocido como bachata. (p.18)

La guitarra fue el instrumento protagonista junto con la voz que caracterizó desde sus inicios el formato de la bachata y que se mantiene en los grupos actuales. Al respecto Hernandez (1995) afirma que:

la habilidad para tocar la guitarra y cantar tenía un gran valor, suministrando una considerable motivación para los jóvenes que querían aprender. Esto dotaba al hombre de otra habilidad en su lista de estrategias para cortejar y ganar la atención de las jóvenes. Si el se convertía en un experto tocando, el podría ser invitado para tocar en las bachatas, pasadías y otros eventos sociales en los cuales, además del reconocimiento y respeto de la comunidad, el podría recibir toda la comida y bebida que el deseaba. Un incentivo más fue que la guitarra era accesible a personas de escasos recursos: No les gustaba los acordeones, porque eran importados y muy costosos, además cualquiera podía adquirir una guitarra, la cual podría ser hecha en casa usando madera local. ( p.11).

Con el final de la dictadura Trujillo, la sociedad Dominicana experimentó cambios sociales como la migración de campesinos a la ciudad; al respecto Heaton (2004) considera que “una afluencia de campesinos rurales hizo que surgieran suburbios por las afueras de las ciudades

principales, en particular Santo Domingo, donde la gente esperó encontrar oportunidades de trabajo” (p.18). La llegada de los campesinos y sus tradiciones rurales a la ciudad generó una reacción por parte de las clases altas de la sociedad dominicana la cual según Gutiérrez (2008) catalogó a la bachata como “música de amargue que sólo era escuchada por militares bisónos y gente de baja condición económica mientras bebían en los burdeles” (p.49)

Las primeras grabaciones conocidas de bachata fueron realizadas por José Manuel Calderón en el año de 1961 quién grabó dos sencillos: *Borracho de amor* y *Que será de mi condena*. Su música tuvo gran acogida que además de la atracción que sus letras generaban, tenía un enorme sentimiento y un gran poder de interpretación. Después de la muerte del dictador Rafael Leonidas Trujillo, varios músicos de las provincias fueron a grabar a Santo Domingo y nombres como Rafael Encarnación, Fabio Sanabia, Inocencio Cruz dieron vida a la primera generación de bachateros. (Gutiérrez, 2008). Refiriéndose a las primeras grabaciones de bachata, Hernandez (citado por Heaton, 2004) argumenta que “sus primeras grabaciones fueron percibidas por las clases medias y altas como pequeñas y crudas imitaciones del estilo del bolero cubano por ignorantes campesinos que no podían hacer algo mejor” (p.19)

La bachata empezó a escucharse y popularizarse gracias a una emisora conocida como La Guarachita. Álvarez (2014) consideran que:

La bachata, despreciada por la clase dominante y los sectores medios, logró transformarse como resultado de la labor de difusión jugada por Radio Guarachita y otros promotores de esta música. El propietario de Radio Guarachita, Radhamés Aracena, se convirtió en el principal promotor de esta música, pues también hacía grabaciones para confeccionar los discos. (p.324)

Esta emisora fué formada en 1965 (Nyvlt, 2001); y llegó a ser casa estudio y productora; allí se promovió fuertemente una segunda generación de bachateros. Gutierrez (2008) afirma que:

“Así surgieron voces como las de Luis Segura, Mélida Rodríguez y Leonardo Paniagua, los cuales estuvieron en auge hasta los años 80” (p. 50)

Sobre la década de los 70's y gracias a las grabaciones que los músicos de bachata estaban realizando, la bachata empezó a adquirir una identidad como género musical, Hernandez (1995) considera que “fue en la década de 1970 que la música basada en la guitarra que ellos grababan llegó a ser identificada por el término bachata”, por su parte Ramos & Moquete (citados por Nyvlt, 2001) argumentan que “una explicación de por qué se dio el nombre de Bachata a la música fue porque la palabra era una combinación de otras dos palabras: 'Bar' y 'chata', dos palabras de uso común en la capital (Santo Domingo)” (p.87) Los militares visitaban el “bar “ en las tardes y ordenaban una ronda de ron que llamaban “chata”. Ramos & Moquete (citados por Nyvlt, 2001).

Además en la época de los años 70's República Dominicana sufrió fuertes conflictos políticos, económicos y sociales bajo la presidencia de Joaquín Antonio Balaguer Ricardo, conflictos que se representaron también en la música donde el merengue representaba las clases altas y la bachata las clases bajas. Hernandez (citado por Nyvlt, 2001) afirma que “los músicos de bachata, los urbanos pobres, fueron representados metafóricamente por la guitarra, mientras que los músicos del merengue moderno y progresista relacionados con las clases medias-altas, estaban representados por el saxofón” (p.86)

En el transcurso entre los años 70's y 80's la bachata fue experimentando cambios musicales importantes que contribuyeron a su evolución. Nyvlt (2001) afirma que “los músicos, al aumentar el tempo, crearon un estilo que era diferente de la música romántica de la guitarra, y la bachata se convirtió en bailable”(p.89); por su parte Álvarez (2014) argumenta que la “transformación cualitativa del ritmo ocurrió cuando aparecieron nuevos bachateros que

profesionalizaron el ritmo y también porque se desarrolló una coreografía bailable. Un grupo de bachateros más profesionales, tales como Anthony Santos, Blas Durán y Luis Vargas, lograron consolidar el género” (p.324)

En la década de los 80’s después que Balaguera en 1978 dejara el poder; los siguientes gobiernos ejercieron menos represión pero más corrupción; la industria del azúcar quedó en ruinas y el turismo se convirtió en la mayor fuente de trabajo y de ingresos en dólares. Debido a esta situación económica cerca del 10% de la población emigra a New York, la cual mantiene contacto con República Dominicana y un gran intercambio cultural de ida y vuelta al país. (Pacini,1989). En el país el activismo político de los años 70’s se debilitó casi hasta su extinción y la crisis económica fue de mal en peor, la temática de la bachata reflejó la frustración y la degeneración de los entornos sociales , Pacini (1989) argumenta que:

La letra de la bachata se ha vuelto menos romántica, cada vez más explícita sexualmente , y refleja las crudas realidades de los barrios urbanos: peleas de bares, falta de dinero para adquirir o apoyar a una mujer, las dificultades de las relaciones transitorias, y cosas así. Donde un bolero expresaría poéticamente sentimientos exaltados de amor eterno, las letras de la bachata expresan con más frecuencia solo el deseo de gratificación sexual inmediata. (p.80)

En el aspecto musical la bachata reestructuró su formato, Pacini (1989) considera que:

La güira y la tambora son absolutamente esenciales para el merengue, por lo que para economizar instrumentos, los percusionistas de bachata suelen hacer la güira y la tambora doble como maraca y bongó, la güira se toca con un sonido parecido a la maraca, y la tambora, tocada lateralmente en el merengue, se voltea y se toca como un bongó.(p.83)

En esta época surgieron subgéneros de la bachata como la *bachata doble sentido* que utilizaba líricas que hacía alusión a un cortejo sexual divertido donde se sugería implícitamente los deseos sexuales de hombres y mujeres con juegos de palabras comunes. Estas canciones tomaron una

forma estilística diferente enfocada más hacia el merengue, donde la guitarra reemplazaba el acordeón y se le conoció como bachata-merengue. (Nyvlt, 2001).

Debido a los diversos subgéneros que afloraron de la bachata, socialmente se empieza a diferenciar la música romántica y lenta de la música rápida y bailable; Vicioso (citado por Pacini 1989) afirma:

Un periodista que escribió un artículo acerca de (el estilo artístico denominado amargue), en 1983, utiliza la palabra amargue para distinguir la subjetividad musical del artículo del otro tipo de música vulgar conocida como bachata: (amargue) denota pena y tristeza; y (bachata) parranda y chabacanería. (p.84)

Algunos exponentes que matuvieron las líricas románticas en sus letras y la influencia del bolero fueron Luis Segura y Leonardo Paniagua. Este estilo romántico de bachata fue visto por el mainstream como bachata decente, mientras que los otros estilos fueron vistos como inmorales e indecentes. Hernández (citado por Nyvlt, 2001).

Precisamente en el año de 1983 Luis Segura lanzó un disco llamado *Penas* que superó las ventas realizadas hasta ese momento irrumpiendo en los espacios del merengue con una venta aproximada de 200.000 copias. Hernandez (citado por Nyvlt 2001). Al respecto Inchaustegui & Manuel (citados por Nyvlt, 2001) describen que esta popularidad fue reconocida con el nombre de música de amargue. Este nuevo nombre hizo más accesible la música al mercado ganando una popularidad que duró cerca de dos años y llamó la atención de productores discográficos ( Nyvlt, 2001).

Además de la música de amargue de Luis Segura también se encontraba Blas Durán, que con sus bachata-merengues también obtuvo gran popularidad en esta década; al respecto Inchaustegui & Hernandez (citados por Nyvlt, 2001) argumentan que: “Este repertorio aumentó las posibilidades



de grabar y a finales de los años 80, Duran y Segura empezaron a hacer nombre por sí mismos en Nueva York y Puerto Rico” (p.98)

La bachata experimentaría un cambio trascendental que rompería la perspectiva negativa por parte de las clases altas de Santo Domingo, rebasaría las fronteras nacionales y alcanzaría un reconocimiento internacional. Según Álvarez (2014), “serían los músicos de la Generación del 70, Luis Díaz, Sonia Silvestre, Víctor Víctor y Juan Luis Guerra, quienes transformarían esta música en una nueva variante moderna conocida como neo-bachata” (p.326)

Tejeda (citado por Álvarez, 2014) argumenta que:

la bachata tradicional transformó su sonido con las herramientas tecnológicas recientes en el campo de la música, y porque además inyectó una nueva dimensión estética, evidenciada en la elaboración musical y en los textos de las canciones. La neo bachata fue la que definitivamente rompió los límites sociales del género, y la que más lo impulsó en el campo internacional. (p.326)

Por su parte Nyvlt (2001) explica que “Dias y Silvestre hicieron un álbum juntos llamado *Quiero Andar* que se convirtió en un gran hit. Sin embargo, la bachata que interpretaban fue cada vez más sintetizada, y se le dio el nombre de *techno-bachata*.” (p.99)

Dario Tejeda, autor del libro *La pasión danzaria* también sugiere que además de el gran aporte de la generación del 70, también hay que reconocer los aportes de Blas Durán con la entrada de la guitarra eléctrica a la bachata (Álvarez, 2014); que fue introducida en el año de 1987 con la canción *Consejo a las mujeres* (Pacini, 1987). Debido a estas transformaciones ocurridas en la bachata, para los años 80 y 90, este género musical ya es considerado música urbana. (Álvarez, 2014)

Dentro de los músicos de la Generación del 70 antes mencionada, se destaca Juan Luis Guerra como una de las figuras más importantes en el proceso de aceptación y transformación de la bachata a nivel nacional e internacional, Álvarez (2014) afirman que: “El gran creador que logró

articular una ruptura novedosa con sentido de continuidad fue Juan Luis Guerra. Músico profesional, egresado del Conservatorio de Música de Santo Domingo, donde estudió guitarra y de la escuela musical Berklee en Boston” (p.326). Es un artista que posee un amplio conocimiento de diversos estilos musicales, Torres (2013) afirma que:

Aparte de la música tradicional dominicana, también fue influenciado por los boleros, la nueva canción chilena, el movimiento de la nueva trova cubana y la música brasilera. Formado en la prestigiosa Berklee School of Music de Boston, sus influencias norteamericanas incluyeron no sólo el big band jazz ya explorado por otros, sino también rock, folk y R & B.(p.6)

En el año 1990 Juan Luis Guerra lanza el disco conocido como *Bachata Rosa*, un disco que internacionalizó la bachata; según Hernández (1992) “El lanzamiento de *Bachata Rosa* (KCD-136 / BMG 3230) ha sido una de las grabaciones más exitosas en la historia reciente de la música latina, vendiendo más de 3,5 millones de copias en todo el mundo” (p.359). Este disco se caracteriza por tener varias canciones grabadas en el género bachata; Heaton (2004) afirma que: “cuatro tracks del album *Bachata Rosa* encajan en el idioma de bachata, inclinándose más al lado romántico de la bachata” (p.28). El estilo musical de Juan Luis Guerra añadió sintetizadores a sofisticados arreglos que mantuvieron el formato instrumental guitarra, bongo, maraca y trompeta. Hernández (citado por Torres2013). Además Hernández (1992) en un artículo llamado *Bachata: From Raw to Rosy* para la revista Hemisphere considera que:

Existe una diferencia fundamental entre la simplicidad de la bachata de calle y la elegante y sofisticada versión de Guerra. Esta última puede ser categorizada como bachatas sólo porque estas se representan con la típica instrumentación de bachata de guitarra, maracas y bongos, y se cantan de una manera emotiva y lamentable. En el caso de (*Burbujas de amor*) la similitud se extiende al uso de Doble sentido sexual en la letra. (p.18)

El lenguaje poético utilizado en las canciones por Juan Luis Guerra, fue una de las causas que permitió el rompimiento de las barreras y el desprecio impuesto hacia la bachata por las clases medias y altas de República Dominicana. Según Haidar (1992)

Otro aspecto importante que explica el éxito musical que estamos analizando es la relación orgánica que logra J.L.G. entre el lenguaje musical y el verbal...La articulación novedosa, estética y comunicativa de los dos lenguajes explica la aceptabilidad de su producción, que rebasa las diferencias sociales, culturales, generacionales y sexuales, entre otras. (p.197).

Este lenguaje poético sofisticado y aceptable para la sociedad está basado en la metáfora; por lo cual Haidar (1992), explica que:

En Juan Luis Guerra está trabajado como el amor-lirico-sensual, que supone construir el concepto de amor con la ternura, al cariño, la poesía, la tranquilidad, aspectos nucleares del disco Bachata Rosa. La construcción del campo semántico del amor en Juan Luis Guerra no se limita, sin embargo, a los aspectos que enunciamos, sino que metaforiza y eufemiza el tabú de la sexualidad con una gran calidad artística; además, el tema del amor no está construido con base en la decepción, a la traición, al odio, sino que se destacan los rasgos semánticos de la ternura, de la esperanza, de la paz, de la poesía. De este modo, Juan Luis Guerra logra conservarse en una dimensión erótico-sensual, tratando metafóricamente la sexualidad, de ahí el virtuosismo de sus canciones. (p.204)

Este éxito alcanzado por los músicos mencionados anteriormente como Juan Luis Guerra, Sonia Silvestre, Luis Díaz y Víctor Víctor también abrió paso a nuevos artistas del género. Según Nyvlt (2001):

Esto preparó el camino para que otros músicos fueran escuchados y grabados, como Anthony Santos, Raulín Rodríguez y Luis Vargas, los tres músicos más populares de los años noventa. Los músicos en la década de 1990 pudieron ser grabados en estudios con equipos de alta calidad y la bachata se escuchó en las estaciones de radio F.M. (p.99)

Se cree que una gran contribución para el éxito desbordante de la bachata en la década de los noventa fue una canción lanzada por Anthony Santos conocida como “*Voy pa allá*” en 1991 que introdujo realmente a la bachata en el mainstream. Esta canción antes de conocerse como bachata, fue popularizada por un grupo de merengue conformado por mujeres que se llamaba *Las Chicas del Can*. Hernandez (citado por Nyvlt, 2001)

La bachata continuó expandiéndose internacionalmente y surgieron grupos con nuevas propuestas en las que proponen la fusión de la bachata con otros géneros. Álvarez (2014) afirma que:

Debo señalar la contribución del Grupo Aventura que desde la ciudad de Nueva York logró internacionalizar aún más la bachata y fusionarla a otros ritmos como el hip pop y el blue. Han sido ganadores de múltiples premios, como el Disco Platino de Italia, Lo Mejor de lo Nuestro de la televisión Univisión y los premios de Billboard 2007. (p.331)

Al respecto Burgos (2015) argumenta que:

Aventura hace su gran debut en el primer lugar de la lista de las Hot Latin Songs del Billboard Latino con el sencillo “Por un segundo”. Se presume que la fusión con música urbana (hip-hop y R&B) y el bilingüismo (letras entre español e inglés) le abrió las puertas a estos chicos del Bronx que comenzaron en 2002 y se separaron en 2011. La apertura hacia un mercado “latino” (uno fusionado entre géneros y en dos idiomas) los posicionó sobre los demás bachateros.(p.23)

Después de las transformaciones y evolución de la Bachata desde sus inicios en los años sesenta hasta su auge e internacionalización a partir de los noventa, la música Bachata moderna adquiere una nueva definición. Heaton (2004) argumenta que de acuerdo con Pacini Hernandez, la bachata moderna es un género vocal, no se encuentran bachatas instrumentales y las principales características del género es el canto y los contenidos de las líricas. El cantante líder del grupo interpreta en una forma romántica melodías parecidas al bolero con un alto grado de

emotividad. La línea vocal se caracteriza por estar en un registro alto para los hombres, y con gran intensidad sonora. Las melodías presentan movimiento en contraste de realizar notas largas y sostenidas por mucho tiempo, usando trinos al final de los versos, De esta forma se puede hablar de una estética que identifica al cantante de bachata basándose en un sonido nasal, tenso, y áspero, que presenta el uso del vibrato de forma rápida y apretada. Casi igual que la voz, la guitarra es otra primordial característica de la bachata. La guitarra líder ejecuta prominentes líneas melódicas jugando un papel importante después de la línea vocal. Se puede decir que la canción de bachata presenta un diálogo entre la voz y la guitarra líder. El acompañamiento armónico es llevado a cabo por una segunda guitarra rítmica. El ensamble de bachata queda conformado principalmente por dos guitarras, el bajo eléctrico, maracas o güira y bongos.

### **6.2.1 Estilos De La Bachata.**

La salsa y el soul son términos “genéricos” que se refieren a categorías musicales Hernandez (1995); al respecto Baron (citado por Hernandez, 1995) considera que “capturan la esencia de una cultura pero que pueden contener varios estilos musicales” (p.16). De esta forma Hernandez (1995) concluye que “si un género es considerado como una categoría de música, mientras que un estilo es una manera de hacer música, entonces la bachata puede ser considerada un género, una categoría amplia de la música dominicana que contiene dentro de ella varios estilos, o maneras de interpretar esa música”. (p.16)

Refiriéndose más exactamente a la definición de estilo musical, Coplan (citado por Hernandez, 1995) afirma que:

El estilo es en sí mismo una lista de significados, establecidos colectivamente en el tiempo por los artistas y su audiencia. Los estilos proporcionan una base, un vocabulario de formas, actividades y

ocasiones que constituyen y expresan procesos sociales y culturales. Los participantes pueden aplicar una serie de significados a las alegorías estilísticas, pero hay un núcleo de asociación y sentimiento que une la forma y el significado en una identidad compartida. (p.17)

La bachata es un género musical que ha tenido varias transformaciones a lo largo de su historia, desarrollando diferentes estilos los cuales pueden considerarse de la siguiente forma:

- ***Bachata-Bolero.***

Es un estilo que se caracteriza por ser sentimental, incluir letras románticas y ser interpretada en tempo lento. Las composiciones musicales eran versiones de boleros y valeses clásicos. (Iaso records,s.f)

Por su parte Hernandez (1995) considera que la bachata “pudo haber comenzado como una forma rústica del bolero cubano” (p.18). Sus representantes son José Manuel Calderón, Fabio Sanabia, Inocencio Cruz, Rafael Encarnación, Luis Segura y Leonardo Paniagua.

- ***Bachata-Cabaret.***

Este estilo musical nació de la migración de campesinos a las ciudades donde empezaron a vivir en los barrios marginados y pobres; su música hecha principalmente con guitarras se realizaba en los cabarets o bares considerados de mala muerte y expresaban desolación, pobreza, amoríos con prostitutas. El tipo de composición de esta bachata utilizaba en sus letras la jerga callejera de los dominicanos; musicalmente se grababa en una sola toma lo cual exigía mucho sentimiento y sabor más que refinamiento o pulidez; la guitarra solista era muy vistosa y animada y se destaca al guitarrista Edilio Paredes y Augusto Santos; la composición armónica se basaba en el uso de dos o tres cuerdas y se hizo muy popular y muy utilizada la progresión I-

VI7-IIIm-V7 Los bachateros más reconocidos de este estilo son Marino Pérez, Bolívar Peralta, Blas Durán y Mélida Rodríguez. (Iaso records, s.f)

- ***Bachata de amargue.***

Es uno de los estilos más amplios de la bachata que se refiere a las canciones de lamento romántico. (Hernandez ,1995). Su máximo representante es Luis Segura con su disco *Penas*.

- ***Bachata Doble-Sentido.***

Este estilo se desarrolló en la década de los 80's. Sus canciones contenían letras alusivas a la sexualidad que usaban la técnica de utilizar la sustitución de palabras que sonaban como otras. Estuvo representado por artistas como Mariano Duarte, Julio Angel, Tony Santos, Teodoro Reyes entre otros; pero quién popularizó el estilo a su máxima expresión fue Blas Durán. (Iaso records, s.f) Según Nyvlt (2001) el estilo de Blas Durán se conoció como bachata-rengue ya que su bachata iba más enfocada hacia el merengue.

- ***Bachata Línea-Abajo.***

Es un estilo que tuvo auge en los primeros años de la década de los 90's. Se caracteriza porque en su base rítmica los bongos se tocan con dos palos y sus redobles y cortes se escuchaban como tambora; el bajo y la güira se tocan al estilo merengue realizando líneas más sincopadas; las frases de guitarra evocan las frases realizadas en el merengue que adquirirían un sentido diferente en el contexto de la bachata; también se incluyó una sección de mambo influenciada del cha cha cha del bolero. Entre sus representantes se destacan Luis Vargas,



Antony Santos, Raulín Rodríguez y su influencia principal viene de Eladio Romero Santos. (Iaso records, s.f). Refiriéndose a uno de los representantes del estilo, Hernandez (1995) describe que:

Tanto Raulín como el guitarrista rítmico usaban guitarras de cuerpo hueco, y Raulín tenía un pedal de efectos especiales. El bajo eléctrico se había incorporado. El interprete de guira - no había maracas pasadas de moda aquí-, simultáneamente tocó un bajo con el pie en algunos números. Un quinto músico tocó un pequeño sintetizador. El bongocero usó palos en lugar de sus manos para los bolero-bachatas y una tambora para las bachata-merengues. La innovación más llamativa, sin embargo, fue la adición a la formación de la banda de una mujer joven. La hermana de Raulín que cantaba voces de respaldo y bailaba.(p.31)

- ***Tecno-Bachata.***

Se refiere al estilo que incorpora los elementos de la bachata como la guitarra, el bongo, las maracas con la alta tecnología y una forma de canto muy emocional; realizado por músicos que no viven el contexto social ni poseen el lenguaje callejero de las clases bajas y es dirigido a la clase media. (Hernandez, 1995). A este estilo también se le conoce como Neo-bachata y sus pioneros son los músicos de la generación del 70's Sonia Silvestre, Luis Díaz, Juan Luis Guerra, Victor Victor. (Álvarez, 2014)

- ***Bachata- Vallenato.***

Es un estilo que se define como la práctica en la que se toman vallenatos colombianos y se graban en el formato de la bachata, gracias a que sus ritmos subyacentes son de fácil adaptabilidad entre sí y la temática de sus letras es muy parecida. El guitarrista Mártires de León es una de las figuras más influyentes en este estilo musical que con sus arreglos contribuyó al éxito y consolidación de este estilo. Ha participado en la producción, grabación y arreglos de

artistas como Luis Vargas con quién grabó *Cenizas Frías* en 1994 y *Volvió el dolor* en 1997; Monchy y Alexandra a quienes guió por el camino del éxito comercial en México y América Latina. (Iaso records, s.f)

- ***Bachata Romántica.***

Es un estilo más sencillo enfocado hacia el romanticismo, definido por el álbum de Teodoro Reyes *El cieguito sabio* lanzado en 1992 y que se opuso a la tecno-bachata. Fue un disco muy aceptado por la clase media dominicana. Los arreglos de guitarra se diferenciaban de sus antecesores de los años 70's como Edilio Paredes o Augusto Santos; -en los cuales se contestaba o se repetía al cantante y se marcaban cambios armónicos- estos nuevos arreglos contenían un patrón rítmico realizado en arpegios mientras el cantante interpretaba sus melodías. Este patrón de arpegio se ha tomado como modelo para la bachata posterior. Representantes destacados de la bachata romántica son Joe Veras, Frank Reyes y Zacarías Ferreira. (Iaso records, s.f).

- ***Bachata de Nueva York.***

Es un estilo desarrollado por músicos descendientes de dominicanos que nacieron o vivieron en EEUU desde tempranas edades. Combina elementos de otros géneros como el soul y el rhythm and blues con la bachata tradicional. Al respecto Hernandez (2016) considera que al imbuir la bachata con la estética hip hop y R&B y al grabar duetos y videoclips con estrellas de estos géneros, los bachateros norteamericanos se han posicionado muy cerca de la música popular afroamericana. De esta manera, no sorprende que a su estilo neoyorquino se lo llame “bachata urbana”, que la distingue de la “isleña” de la República Dominicana. (p.68)

Entre los representantes de este estilo se destaca el grupo Aventura, Hernandez (2016) describe a este grupo como:

el primer conjunto norteamericano de bachata en tener éxito, conservó la guitarra tradicional y los ritmos de bongo de la bachata dominicana. A pesar de esto, en la tapa de su disco-debut del año 2000 –Generation Next–, postularon una identidad neoyorquina antes que una identidad isleña. (p.68)

En sus presentaciones en vivo se evidencia en su formato la inclusión de la batería, congas y teclados adicional al tradicional de la bachata, y voces femeninas con influencias de la música norteamericana como el soul.

Con el éxito masivo del grupo Aventura, se abrió paso a más grupos que representaban el estilo musical de la Bachata New York; Hernandez (2016) argumenta que “el interés por la bachata se extendió por toda América Latina y luego hacia Europa y Asia, alentado por el surgimiento de otros grupos bilingües y biculturales basados en Nueva York como Bachata Heightz, Xtreme y Prince Royce” (p.68)

### **6.2.2 Guitarristas Representativos De La Bachata.**

- ***Edilio Paredes.***

Se considera a Edilio Paredes como “uno de los padres fundadores de bachata, es venerado como un innovador del estilo de la guitarra bachata, que incorporó elementos de son y merengue, convirtiéndolo en una música más optimista y bailable” (the lowell sun, 2014, párr 3)

A la edad de 13 años viaja a Santo Domingo y trabaja en una tienda musical de Cuco Valoy, quién también tenía una compañía discográfica y lo contrata para grabar canciones con artistas como Rafael Encarnación, Mélida Pérez, Bernardo Ortiz. Tiempo después trabajó con el propietario de Radio Guarachita y muchos artistas de bachata grabaron con la reconocida guitarra requinto de Edilio Paredes. Realizó grabaciones con Marino Pérez, Bolivar Peralta, José

Manuel Calderón, Leonardo Paniagua, entre otros. Actualmente es el líder de los grupos Super Uba y Puerto Plata presentando su estilo de bachata legítimo. (Iaso records, s.f)

- ***Augusto Santos.***

Nació en los Cacaos, un pueblo pequeño situado en San Francisco De Macorís el 5 de septiembre de 1945. Inicia su carrera musical en la juventud siguiendo grupos locales para poder cantar o tocar la maraca o la güira. Cuando tenía 16 años compró una guitarra de bajo precio a un vecino y empezó a aprender de manera empírica y autodidacta, mediante observación e imitación de otros músicos. A la edad de 20 años ya era un guitarrista con destreza y había tocado con distintos grupos de la localidad. Viajó a Santo Domingo donde conoció a Cuco Valoy quien le ofreció ser miembro de su grupo *Los Ahijados*, en reemplazo de su hermano Martín Valoy quienes por esa época se habían separado. Cuco Valoy le enseñó a tocar el quinto, una guitarra con doble cuerda parecido al tres cubano. Santos se convirtió en el guitarrista del sello discográfico CMV de Valoy, grabando en 1966 su propio disco titulado *Con el amor no se juega* y el disco llamado *Ladrona* por Félix Quintana. Después graba la guitarra principal y los estribillos de muchas canciones de bachata. Gracias al reconocimiento obtenido y el éxito alcanzado se establece una competencia amistosa con Edilio Paredes. Entre sus éxitos más reconocidos se encuentran *Clavelito* por Blas Durán, *La causa de mi muerte* de Ramón Cordero, *El Trago del Olvido* por Marino Pérez y *Ladrona* de Quintana. También es reconocido como un gran cantante y por ser el primer músico de bachata en consolidar un grupo en Estados Unidos conocido como el Dúo Oriental. Participó en la grabación del disco llamado *The Bachata Roja Legends* con la compañía Iaso-Records; un disco que reúne a los músicos más representativos de la bachata tradicional. (Iaso records, s.f)

- ***Jesús Martínez.***

Guitarrista integrante del grupo *Los Peluches de Blás Durán* en la década de los 80's. Realizó una contribución novedosa al grupo que fue una guitarra eléctrica de 4 cuerdas en la cual la cuarta repetía la primera; además del aporte instrumental también aportó la forma de tocarlo. Al mando de Durán, Martínez ejecutaba arpeggios en las estrofas y mambos durante los interludios. Sus líneas melódicas y el uso del merengue en la guitarra en vez de la bachata bolero fue propicio para el baile. Durán también realizó otros aportes en el grupo que fue reemplazar la güira por maracas tradicionales y la grabación en equipo multipista que solo lo habían hecho grupos de merengue. Con este grupo se grabó un sencillo que contenía en el lado A, el tema *Consejo a las mujeres*, y en el lado B, la bachata bolero *La quiero un millón*. (Iaso Records, s.f)

- ***Antony Santos.***

Incursionó en la música tocando la güira en el grupo de Luis Vargas, el cual era reconocido por sus merengues doble sentido. En 1991 grabó su primer álbum llamado *La Chupadera* que contenía varias canciones de doble sentido. La canción que contribuyó a concretar un nuevo periodo en la historia de la bachata fue un tema romántico conocido como "*Voy pa' lla*"; canción que no se basaba en el doble sentido y alcanzó un éxito masivo sin precedentes hasta ese momento.

Realizó aportes que definieron el estilo de la bachata moderna. El toque de la guitarra realizado por Edilio Paredes y Augusto Santos se caracterizaba por ser ejecutado con los dedos hacia arriba enmarcado en un estilo florido y melódico; y de modo más sencillo lo hacía Jesús Martínez el guitarrista de Blas Durán. Anthony en cambio siguió el modelo y las enseñanzas de Luis Vargas y de Eladio Romero Santos tocando las cuerdas hacia abajo utilizando el pulgar. El estilo que resultó de esta técnica fue más rítmico y sencillo y le dio a la bachata un sonido característico comparado con otros géneros de guitarra latina. (Iaso records, s.f)

Además Anthony Santos es reconocido por músicos exitosos de la bachata moderna como una influencia importante para el género. Davis (2012) en entrevista a Lenny Santos pregunta que:

Quiénes son tus influencias?

La estrella de bachata fue el gran Anthony Santos. Él es llamado "El Mayimbe", "El Rey" y "El Emperador". Él fue el que introdujo la reducción de las cuerdas para crear ese sonido golpeado; y también inventó muchos trucos para riff en guitarra y requinto. Lo copié exactamente y luego agregé más cosas. (párr. 8)

- ***Mártires de León.***

Nació el 5 de mayo de 1967 en la Romana. Se inicia en el arte de tocar la guitarra desde su infancia construyendo con un pedazo de madera y nylon para pescar su propia guitarra; su padre al ver el interés de su hijo por aprender a tocar guitarra le compra una, con la cual de León empieza a tocar con su hermano como músico aficionado en las fiestas de barrio. Luego Mártires de León decide comprar un método de guitarra para principiantes llamado Ramirez Ayala que era muy popular en la República Dominicana. En su adolescencia conoce a Ramón Tórrez quien encuentra en De León un gran talento para la guitarra líder de su grupo y le da la oportunidad de grabar su primer álbum como guitarrista. Luego Mártires forma parte de un trío de guitarras con el que realiza presentaciones en distintos hoteles de la zona Este de República Dominicana. Mártires combina el conocimiento adquirido de los tríos con la bachata y decide volver a grabar con Ramón Tórrez y empieza a trabajar con Genao Lara, y otros artistas en canciones conocidas como bachatasos que consistían en transcribir temas de la bachata muy populares con voz de otros cantantes. De esta forma empieza a trabajar con Rafael Montilla, un ingeniero de sonido reconocido por realizar las mejores mezclas de bachata de artistas famosos quién lo designa como productor y al poco tiempo Mártires graba a Junior y George con el bachataseo *Piensa en mí* que se convierte en un gran éxito, llevándolos a escenarios reconocidos de los

Estados Unidos. El siguiente trabajo que le dio más éxito que el anterior, lo realizó con Monchy y Alexandra en la grabación de un vallenato al estilo bachata *Una hoja en blanco* que los posiciona en la cima del éxito con la dirección de Mártires de León ganando premios de la categoría Billboard, Premios Estrella, Premios lo Nuestro y Premios Casandra además de nominaciones a los Grammy en Miami. (De Leon, 2007)

Según el Diario Dominicano (2015), el nombre de Martires de Leon

suen a éxito y con sus arreglos musicales se comienza a escribir un nuevo período en la historia del género de la bachata. Mártires de León es responsable de crear nuevas armonías que permitió que la música de amargue viviera una nueva etapa. (párr.13)

- ***Lenny Santos.***

Hijo de padres dominicanos, guitarrista y arreglista del grupo Aventura que nació en el Bronx en el año de 1979, Incursionó en la música a la edad de 15 años inclinándose al Hip Hop pero con la influencia de toda su vida de la bachata que había escuchado en su casa. Empezó a ensayar bachata agregándole elementos del hip hop, y el resultado de esta fusión le dio el sonido distintivo a la bachata de Aventura. (Lagua, 2009)

Aventura es un grupo reconocido de talla internacional. Recibieron invitación presidencial de la Casa Blanca debido al gran éxito de su álbum del año 2009 titulado *The Last* por (Sony International) que estuvo posicionado en el primer lugar por un tiempo de más de cinco meses y obtuvieron las más altas ventas de música en Estados Unidos en los años 2009 y 2010. La banda obtuvo el premio a “Artista Latino Favorito” en el “2009 American Music Award”. También fueron partícipes de los Billboard Latin Music Awards arrasando con nueve categorías entre las que se incluyen “Artista del Año” y “Álbum del Año”. Algunas de las canciones reconocidas que escuchan sus fans son *Dile al amor*, *Su veneno* y *Por un segundo*. (Davis, 2012)



- ***Joan Soriano.***

Nació en el pueblo de Monte Plata en el año de 1972, (Iaso records, s.f), siendo el séptimo de 15 hijos, en sexto grado abandonó la escuela. Aprendió a tocar bachata orientado por guitarristas dominicanos de clase trabajadora, escuchando la radio y sin conocimientos de lectura musical. (Levin, 2016)

Vergel (2016) narra que debido al gran talento que Soriano demostraba tocando bachata en las fiestas de patio con sus hermanos, a la edad de once años le regalaron una guitarra que reemplazaría otra construida con una lata de aceite de cocina y cuerda de nylon para pescar. La guitarra costaba 70 dólares y fue pagada entre los vecinos que aportaron 25 dólares y el resto por un tío de Soriano. El grupo en el que tocaba con sus hermanos en aquellas fiestas de barrio se llamaba *Los Candes*. A la edad de 13 años Soriano se traslada con su familia a Villa Mella , un distrito de clase baja de Santo Domingo conocido por ser el lugar de nacimiento de la bachata. En palabras de Soriano :

Fui a buscar trabajo, y una noche me detuve en La Grand Parade, es un lugar donde todos los bachateros tocaban en esa época. De alguna manera tuve el valor de preguntarle a alguien de la banda si podía cantar una canción. El hombre dijo que no, pero me dio la dirección de una casa. El dice. Soriano realizó su presentación mostrando todo su talento. “Después, todos se reúnen y susurran. Estaba nervioso. Pensé que me odiaban. Me preguntaron dónde vivía y les dije que nos quedaríamos con uno de mis tíos. Ellos dijeron: "Ve a buscar toda tu ropa y dile a tus padres que vas a estar en una banda por tres noches a la semana." Me contrataron como segundo guitarrista y vocalista, y me pagaron más que su otro cantante. No podía creerlo”. (Vergel, 2016, párr 13)

A partir de este momento su carrera musical despegó y Soriano se hizo muy famoso por sus habilidades musicales y sorprendía a todos con su gran habilidad de tocar de oído sin necesidad de la lectura musical. Tocó con varios grupos, como Zacarías Ferreira, (el cantante de

merengue) Toño Rosario y varios más. La bachata es uno de los géneros más populares en EEUU, sobretodo en el noreste, donde los mayores grupos de inmigrantes latinoamericanos son dominicanos; pero la influencia tradicional de Joan Soriano no siguió el estilo de sus contemporáneos populares como Romeo Santos o Prince Royce; en cambio Soriano desarrolla su música basada en el estilo tradicional de la bachata dominicana. (Vergel, 2016)

Según el diario Miami Herald “A mucha gente le gusta la música de Soriano, que tiene un alma y una naturalidad cada vez más raras en un mundo digitalizado, orientado por las tendencias. Un magnífico guitarrista, él es quizás el exponente contemporáneo más fino de la bachata tradicional” (Levin, 2016, párr3). Este gran artista es más famoso fuera de su país; realiza giras en Europa y EEUU, es citado por diarios reconocidos como el New York Times, el canal de música en You tube NPR y también en las listas de Billboard Tropical Music. (Levin, 2016)

### **6.3 Técnicas De Interpretación En La Guitarra Eléctrica**

Al abarcar la forma de interpretar la guitarra al género de la bachata, se crea la necesidad de aclarar términos de técnica y mecánica instrumental que ayuden a implementar resultados claros y concisos.

Según Coll (1996)

La expresión "Mecánica" podríamos definirla como los ejercicios básicos que nos permiten desarrollar nuestra capacidad de estimulación y actividad muscular, con el fin de obtener el control, el dominio y la respuesta necesaria ante los reflejos, la flexibilidad, la solidez y la agilidad. (p.90)

Refiriéndose a la definición de técnica, Coll (1996) argumenta que:

Se podría describir como los medios necesarios para exteriorizar en sonidos una idea y un concepto musical. Por tanto, la Técnica abarca, además de la Mecánica, el estilo y el carácter de la obra, la

estructura y unidad de la misma, el contexto melódico y armónico, la dinámica, los planos sonoros, la gama de color en el sonido, la pedalización, el fraseo y tantísimas cosas que determinan en conjunto la interpretación de una obra. (p.90)

En la guitarra eléctrica Krenz (2010) enumera mecanismos técnicos reconocidos como:

- SLIDING consiste en acercarse a una nota desde arriba o por debajo, por lo general de medio tono o tono completo...
- BENDS consiste en tocar una nota y luego doblar la cuerda, ya sea de medio o tono entero. Siempre el bend va a un tono específico. Normalmente, usted puede usar su tercer o cuarto dedo para hacer el bend con la ayuda de los otros dedos...
- HAMMER-ON es una técnica con la cual usted toca la primera nota, luego golpeando duro con el dedo correspondiente tocando en el diapasón se obtiene el sonido de la segunda nota...
- PULL OFF es una técnica donde usted toca la primera nota y luego tira con el dedo correspondiente de modo que la nota restante suena sin ser tocada...
- TAPPING es una técnica que combina hammer ons y pull-offs. También incorpora más alcance con la mano que se pica para el hammer on en una nota del diapasón. (p.77)

### **6.3.1 Nacimiento De La Guitarra Eléctrica.**

La guitarra eléctrica surgió en el siglo XX debido a la necesidad que se había generado en las bandas de jazz donde la sonoridad de la guitarra era opacada por la de otros instrumentos y por esta razón se limitaba al acompañamiento. Según Erazo (2017) “Buscando cómo resolver este problema. Lloyd Loar, uno de los ingenieros de la fábrica de guitarras Gibson, empezó a experimentar con imanes, y en 1924 diseñó una pastilla que podía acoplarse a una guitarra tradicional de seis cuerdas” (p.12) Las primeras guitarras eléctricas surgen en la década de los 30’s y fue la Electro String Company fundada por Paul Barth y Adolph Rickenbacker en el año

de 1931 quienes crearon los primeros modelos que se vendieron al público. (Martin, 2006). Por su parte Hernández (citado por Rodríguez, 2016) afirma que:

En 1935 encargaron a Alvino rey (Un Guitarrista de la época) a colaborar en el desarrollo de un nuevo prototipo de pastillas para guitarra... La nueva pastilla fue montada sobre una guitarra de tapa arqueada con orificios en f y se le dio el nombre de ES-150, cuyo significado era Electric Spanish 150 (Por su precio en dólares) y así fue como la Guitarra eléctrica moderna surgió. (p17)

La guitarra eléctrica continuó en evolución y Les Paul implementó la guitarra de cuerpo sólido que solucionaba problemas de armónicos y sonoridad. Más adelante Leo Fender implementa nuevos modelos de guitarra eléctrica. (Rodríguez, 2016)

### **6.3.2 La Guitarra En La Bachata.**

La guitarra utilizada actualmente en la bachata se caracteriza por ser un instrumento híbrido entre la guitarra acústica de modelo español y la guitarra eléctrica. En una entrevista realizada al guitarrista Lenny Santos para la revista Guitar Player, Davis (2012) pregunta:

¿Qué guitarras y efectos usas para obtener ese sonido de cuerdas sólido?

Las guitarras comúnmente usadas son la Yamaha APX-10, APX-T10, o APX-20, que han sido discontinuadas. El tamaño de la caja acústica y el cuerpo es perfecto para aquel sonido. También usamos el humbucker 57 'Classic de Gibson. Tienes que desconectar el mic sobre el puente, conectar la pastilla al EQ, y luego ensamblarlo con un montaje especial. También bajo la acción un poco para aumentar el sustain y dar más golpe a cada nota. En cuanto a los pedales, uso el Boss EQ7, así como el Boss CE-5 Chorus Ensemble, que siempre debe estar excepto cuando se está tocando algo como una introducción con sonidos clásicos. También uso algún tipo de reverberación y el Boss DD-6 digital delay. (párr.3)

Lenny Santos también plantea la importancia de tocar usando púa para el dedo pulgar utilizando un determinado calibre de cuerdas que soporten el ataque y de esta manera obtener el sonido y ritmo característico de la bachata. Con respecto a lo anterior Davis (2010) consulta:

¿Con que encordados van tus guitarras?

Yo utilizo configuraciones mixtas de D'Addario cromadas de las más pesadas, con cuerdas de calibre .014 tanto para el B como para el E alto. Las personas se preguntan por qué utilizo tales cuerdas pesadas, pero las cuerdas de 0,010 ó 0,011 tienen un sonido demasiado delgado, y también se pueden romper cuando estoy tocando con mis dedos, porque mis dedos son un poco pesados, y toco con mucha fuerza y precisión. Las cuerdas también tienen que aguantar la púa para el pulgar, porque no se puede obtener el sonido o el ritmo de bachata sin una. He visto guitarristas eléctricos y guitarristas de rock tratando de tocar bachata sin una púa para pulgar y suena divertido. Ellos están tocando la misma música, pero no es el mismo flujo, ni el mismo ritmo. Yo uso los Dunlops grandes, color marrón, de calibre mediano que puedes ver. (parr.4)

Además Lenny Santos pone en evidencia la importancia de usar un accesorio llamado capodastro utilizado para reemplazar la cejilla hecha con el dedo índice e imitar la cejuela para aprovechar las cuerdas al aire. “Tú también usas el capo frecuentemente: Sí. Un capo es esencial para gran parte de los trucos que haces en bachata. Me verás moviendo el capo constantemente mientras estoy actuando” (Davis, 2012, párr.6)

En cuanto al tipo de amplificadores usados, Lenny Santos cuenta que no utiliza amplificadores, va por línea directa contando con 12 mezcladores en el escenario donde es escuchado por todos. Monitoreaba por medio de dos monitores de piso y dos laterales.

Últimamente usan in ears TripleFi 10. (Davis,2012)

## **6.4 Transcripción**

### 6.4.1 Modelos.

El modelo de las transcripciones está diseñado de acuerdo con los parámetros establecidos indicados para mecanismos de guitarra eléctrica por Krenz (2010) de la siguiente forma:

#### Hammer On:

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The first measure contains a quarter note on G4 (5th fret) and a quarter note on A4 (6th fret), with a slur over both and an 'H' below. The second measure contains a quarter note on G4 (5th fret) and a quarter note on B4 (7th fret), with a slur over both and an 'H' below. The third measure contains a quarter note on G4 (5th fret) and a quarter note on C5 (8th fret), with a slur over both and an 'H' below. Below the staff is a guitar tablature with three lines. The first line has fret numbers 5, 6, 7, and 8. Slurs connect the fret numbers in pairs: 5-6, 5-7, and 5-8. The letters 'T', 'A', and 'B' are stacked vertically on the left side of the tablature.

Figura 1. Tomado de Learn and Master Guitar (Krenz, 2010, p.77)

#### Pull Off:

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The first measure contains a quarter note on B4 (7th fret) and a quarter note on A4 (6th fret), with a slur over both and a 'P' below. The second measure contains a quarter note on B4 (7th fret) and a quarter note on G4 (5th fret), with a slur over both and a 'P' below. The third measure contains a quarter note on A4 (6th fret) and a quarter note on G4 (5th fret), with a slur over both and a 'P' below. Below the staff is a guitar tablature with three lines. The first line has fret numbers 8, 7, 6, and 5. Slurs connect the fret numbers in pairs: 8-5, 7-5, and 6-5. The letters 'T', 'A', and 'B' are stacked vertically on the left side of the tablature.

Figura 2. Tomado de Learn and Master Guitar (Krenz, 2010, p.77)

#### Slide:

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The first measure contains a quarter note on G4 (5th fret), a quarter note on A4 (6th fret), and a quarter note on B4 (7th fret), with a slur over all three and an 'S' below. The second measure contains a quarter note on G4 (5th fret), a quarter note on A4 (6th fret), and a quarter note on B4 (7th fret), with a slur over all three and an 'S' below. The third measure contains a quarter note on G4 (5th fret), a quarter note on A4 (6th fret), and a quarter note on B4 (7th fret), with a slur over all three and an 'S' below. Below the staff is a guitar tablature with three lines. The first line has fret numbers 5, 7, 5, 5, 7, 5. Slurs connect the fret numbers in pairs: 5-7, 7-5, 5-7, 7-5, 5-7, 7-5. The letters 'T', 'A', and 'B' are stacked vertically on the left side of the tablature.

Figura 3. Tomado de Learn and Master Guitar (Krenz, 2010, p.83)

De acuerdo con la notación para los mecanismos de guitarra eléctrica especificados por Krenz (2010), las transcripciones tienen un modelo de partitura donde los símbolos están escritos en la partitura y en la tablatura como lo propone Perrin (1995):

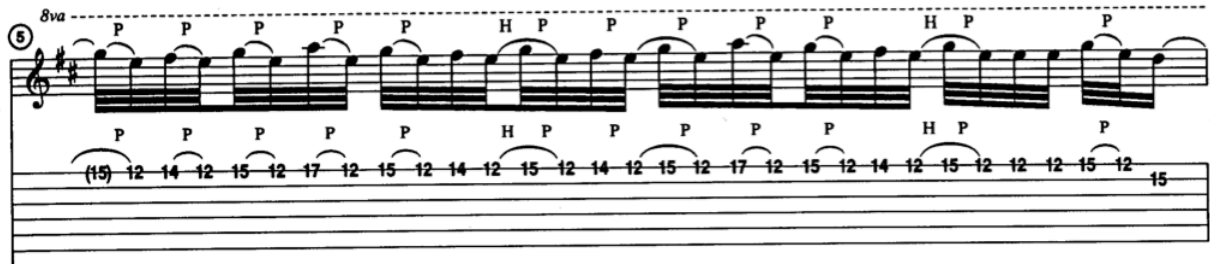


Figura 4. Tomado de Steve Vai: Guitar styles and techniques (Perrin, 1995, p. 20)

Para especificar la dirección del ataque de las cuerdas (abajo, arriba), y la escritura de los acordes en la partitura, se sigue el modelo propuesto por Petrucci & Turner (1996) quienes establecen el estilo de cifrado americano encima del pentagrama:



Figura 5. Tomado de Rock Discipline (Petrucci & Turner, 1996, p.18)

Debido a que la Bachata forma parte de los géneros de música popular latinoamericana los cuales tienen como influencia el uso de la guitarra española, se tiene en cuenta la nomenclatura para especificar los dedos de la mano derecha e izquierda y la notación musical de algunos mecanismos técnicos utilizados por géneros que utilizan este tipo de guitarra, entre los cuales se encuentra la técnica llamada *Alzapúa* que es:

propia del dedo pulgar de la mano derecha en donde éste funciona como una púa o plectro, pulsando una, dos o más cuerdas para conseguir motivos rítmicos de cierta velocidad, pulsando hacia abajo y hacia arriba, especialmente en bordones, logrando de esta manera un efecto sonoro muy particular. (Rodríguez, 2016, p. 225)

En el caso de la bachata, se utiliza púa para dedo pulgar, pero como se realiza el ataque con este dedo mencionado al igual que en el flamenco, se toma el modelo de escritura de esta técnica.

Los siguientes gráficos describen lo explicado anteriormente:

TABLA 1

Nomenclatura utilizada para los ejemplos

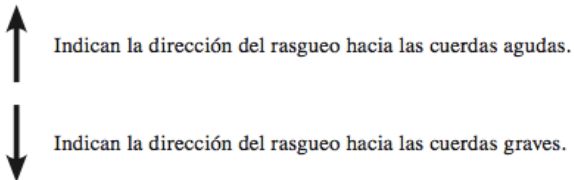
Abreviaturas que indican los dedos de la mano derecha:

p = pulgar  
i = índice  
m = medio  
a = anular  
e = meñique

Abreviaturas que indican los dedos de la mano izquierda:

1 = índice  
2 = medio  
3 = anular  
4 = meñique

Flechas:



Rasg = rasgueando las cuerdas  
X = golpe en la caja de la guitarra  
0 = cuerda al aire

Figura 6. Tomado de Técnicas de Ejecución de la guitarra Flamenca: Historia, Desarrollo, aporte y mecanismos

(Rodríguez, 2016, p.221)





EJEMPLO 9. Alzapúa.

Figura 7. Tomado de Técnicas de Ejecución de la guitarra Flamenca: Historia, Desarrollo, aporte y mecanismos

(Rodríguez, 2016, p.225)

Como se ha explicado previamente, el uso del capodastro es esencial en la guitarra de la bachata; con base en lo argumentado, se tiene en cuenta el modelo de escritura para este accesorio musical propuesto en la partitura de un tema del guitarrista Andy McKee donde se especifica el número del traste en el que va colocado dicho accesorio musical.



Figura8. Tomado de Nuevas técnicas aplicadas ejercicios y estudios (Rojas, 2014, p.5)

#### 6.4.2 Análisis de las transcripciones.

De acuerdo a lo expuesto en el marco metodológico, el análisis descriptivo tiene en cuenta los siguientes parámetros: Forma, análisis melódico, análisis armónico, análisis rítmico, fraseo, mecanismos o elementos técnicos en la guitarra, efectos sonoros utilizados para la guitarra. Para

el análisis comparativo se especifican diferencias o similitudes que arrojan los resultados del análisis descriptivo de las transcripciones de Joan Soriano en el estilo de bachata tradicional, y Lenny Santos en el estilo de bachata de Nueva York.

#### **6.4.2.1 Análisis Descriptivo.**

##### ***Peligro.***

- Artista: Aventura.
- Tonalidad: F#m.
- Tempo: 130 bpm.
- Año: 2009.
- Álbum: The Last.
- Compañía discográfica: Sony Music.

Tema musical que refleja el estilo de bachata Nueva York, que incluye teclados sintetizados, guitarras trabajadas con procesadores de señal de guitarra eléctrica, voces que combinan en sus textos los idiomas inglés y español.

##### ***Forma.***

El tema está compuesto de 11 partes divididas de la siguiente forma: Intro, A, B, C, D Interludio, A', B, C, D Puente, E, F y Coda. Se puede deducir que es una pieza dividida en forma binaria (A,B,C,D ; A',B, C,D; E, F) conectadas entre si por el intro, el interludio y la coda.

- Intro: 12 compases.
- A: 8 compases
- B: 8 compases

- C: 4 compases con repetición
- D: 12 compases
- Interludio: 22 compases
- Puente: 12 compases
- E: 4 compases con repetición y 8 compases.
- F: 8 compases.
- Coda: 8 compases y 4 compases con repetición

***Intro.***

***Análisis melódico-armónico y rítmico.***

La guitarra de Lenny Santos protagoniza el intro, llevando a cabo una melodía dividida en dos frases y presentando al final un motivo complementario.

La primera frase es conclusiva en compás acéfalo<sup>1</sup> en solitario; se desenvuelve sobre la armonía de F#m, D y C# 7 construida en tres motivos. El primer motivo está conformado de notas en intervalo por grado conjunto descendente desde la 5ª justa en figura de negra agrupada en tresillo- dos corcheas ligada a negra sobre la escala menor natural de F#m.

El segundo motivo se caracteriza por grado conjunto ascendente y salto de tercera ascendente desde la tónica llegando a la 5ª del acorde de D en figura de silencio de semicorchea-tres semicorcheas-corchea-dos semicorcheas ligada a blanca. El tercer motivo presenta salto de tercera descendente desde la 6ª menor de la escala de F#m que funciona como una tensión b9 y como la 7ª m del acorde de C#7, conectado por grado conjunto que se dirige hacia la tónica del acorde y salto de tercera descendente hacia la tensión b13; luego grado conjunto descendente

---

<sup>1</sup> Compás en el que la melodía inicia en la síncopa del primer pulso o sobre el tiempo débil que le sigue.

hacia la 5ª del acorde y salto de 3ª descendente utilizando en su estructura la sensible en el compás 4, para la resolución a tónica; empezando con silencio de negra- corchea-dos semicorcheas –cuatro corcheas y finalizando en la primera corchea del primer tiempo del siguiente compás.

Figura 9

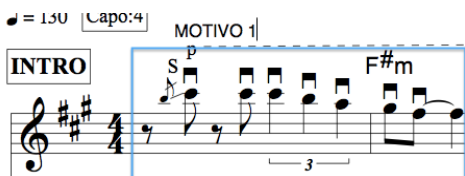


Figura 10

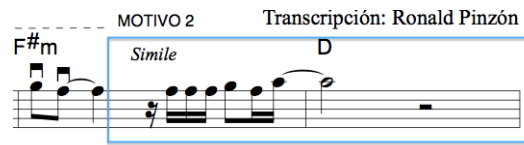


Figura 11



La segunda frase es una repetición de la frase 1 agregando un desarrollo. Está realizada sobre la armonía F#m, D, E, F#m, C#7, F#m. Re-expone el motivo 1 y 2 de la primera frase; luego realiza una imitación rítmica del motivo 2 en el compás 7 sobre la armonía de D que funciona como conector para el desarrollo de la frase con el motivo número 4 caracterizado por realizar variación rítmica al motivo 2 con nota repetitiva sobre la 7m del acorde de E, seguido de un motivo 5 que imita parte del motivo 1 pero resuelve en la dominante (C#7) y un motivo 6 conclusivo construido en grado conjunto descendente a partir de la 2ª mayor con bordadura inferior equivalente a la sensible de la tónica. El motivo complemento es una imitación a partir de la 5 justa del motivo 6.

Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17

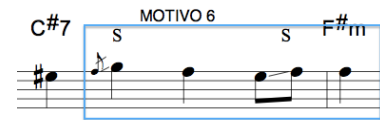


Figura 18



La estructura armónica está planteada para la primera frase sobre la tónica (F#m), subdominante (D), dominante (C#7), tónica (F#m) con ritmo armónico de un compás por acorde. En la segunda frase la armonía realiza ampliación de las funciones reemplazando un acorde con función de subdominante en vez de la dominante que se dirige a la tónica y luego si se desplaza a la dominante de la siguiente forma: Tónica (F#m), Subdominante (D), Subdominante (E), Tónica (F#m), Dominante (C#7), Tónica (F#m) con ritmo armónico de acorde por compás. En el complemento se realiza Tónica, Dominante, Tónica con ritmo armónico de 2 acordes por compás.

### **Parte A.**

#### ***Análisis melódico-armónico y rítmico.***

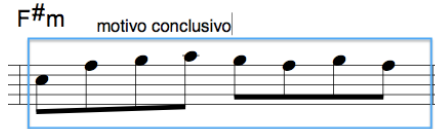
La guitarra de Lenny Santos realiza un acompañamiento en arpeggios de triada, predominando el movimiento en dirección ascendente. El inicio del arpeggio varía, ya que unas veces se inicia en

tónica, y otras veces en otros grados del acorde. En algunas ocasiones incluye notas fuera del acorde como en el compás 16 y 19 que utiliza la 11 en el acorde de F#m para dirigirse a la 3ª del acorde, la 9ª mayor en el acorde de Bm para dirigirse a tónica en el compás 17, y un motivo melódico en grado conjunto ascendente y descendente en el acorde de F#m desde la tónica del acorde hasta la 3ª menor que da conclusión a la sección. Estos arpeggios presentan un modelo rítmico reiterativo en el que se destaca la figura de silencio de corchea y tresillo de semicorchea sobre el tercer tiempo de los compases y se juega con el uso de silencios.

Figura 19



Figura 20



corcheas, semicorchea-corchea-semicorchea, corchea-silencio de corchea. Este motivo se imita en el siguiente compás sobre el acorde de E, usando la 4 justa como bordadura superior que se dirige a la 3ª del acorde y seguido de una frase melódica de dos compases que se caracteriza por estar en movimiento descendente desde la 5ª del acorde y concluir en la tónica sobre el acorde de F#m en ritmo de negra con puntillo y corchea principalmente. En el compás 25 se realiza una repetición del primer motivo correspondiente al compás 21; en el compás 26 se realiza una imitación exacta del compás anterior sobre el acorde de E; y en los siguientes compases se realiza una imitación rítmico-melódica de la frase expuesta en el compás 23, presentando una variación realizada en arpeggio ascendente en ritmo de tresillo de semicorchea blanca al final de la sección.

Figura 21



Figura 22



Figura 23



La estructura armónica está determinada por los acordes con función de subdominante (D), subdominante (E) y tónica (F#m), con ritmo armónico de acorde por compás, repitiendo la tónica. También puede observarse como una sección modal del tema al presentar ausencia de la dominante. Esta progresión armónica de 4 compases se repite.

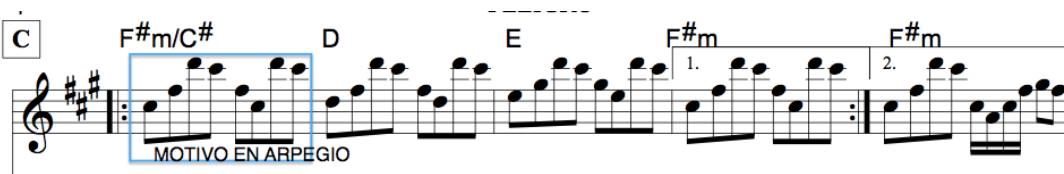
### **Parte C.**

#### ***Análisis melódico-armónico y rítmico.***

Esta sección se puede considerar como un puente para el coro (parte D). En esta parte se distingue un motivo en arpeggio que se caracteriza por movimiento ascendente y descendente con

bordadura superior en el segundo y cuarto tiempo que se dirige a una nota del acorde (c.29) o de nota del acorde a adición de la séptima mayor del acorde (c30) y también de la adición de la séptima menor del acorde a tensión disponible (c.31); en figuras de corchea; en la segunda casilla de la sección se minimiza las figuras del arpeggio a semicorchea sobre el tercer tiempo.

Figura 24



En su estructura armónica se presenta la progresión Tónica (F#m), Subdominante (D), subdominate (E) y Tónica (F#m), con ritmo armónico de un acorde por compás. De nuevo se puede sugerir que es una progresión modal por la ausencia de la dominante.

### ***Parte D.***

#### ***Análisis melódico-armónico y rítmico.***

Para esta sección se encuentran seis motivos en arpeggio. El primer motivo es ascendente terminando en grado conjunto sobre la 9ª mayor del acorde en figuras de 4 corcheas y la última ligada a una blanca expuesto en el compás 34. El segundo motivo se caracteriza por utilizar la 9ª mayor como nota de paso entre las notas del arpeggio de forma ascendente sobre el primer tiempo en figuras de corchea, haciendo el motivo un poco más melódico. Se expone en el compás 35.

El tercer motivo inicia con salto de octava ascendente sobre la tónica, repite la nota luego realiza bordadura superior de tónica -9ªM- tónica, se desplaza por nota del acorde en movimiento descendente y concluye en tensión disponible en la 6ª M en figuras de corchea con ligadura en la síncopa del segundo tiempo sobre el compás 36. El cuarto motivo se realiza en forma



ascendente iniciando en tónica con un salto de octava descendente en el segundo tiempo, y repetición de las notas del tercer tiempo en el 4 tiempo en figuras de corchea.

El quinto motivo es una variación del cuarto motivo iniciando en la quinta del acorde presentando un salto de 6ª M descendente en vez de octava y usando la 9ª mayor como nota de paso de forma ascendente sobre el tercer tiempo del compás, concluyendo en la tónica. Se realiza en figuras de corchea y se presenta en el compás 39.

En el sexto motivo de arpeggio el movimiento es ascendente y descendente iniciando con salto de 5ª justa desde la tónica, utiliza la 9ª M como nota de paso descendente sobre el tercer tiempo, salto de 6ª M descendente en el cuarto tiempo y movimiento ascendente por arpeggio. Este motivo se muestra en el compás 41.

Figura 25

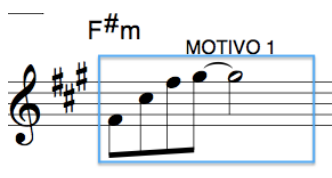


Figura 26



Figura 27

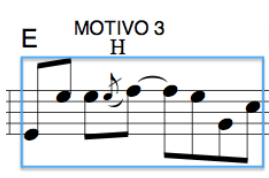


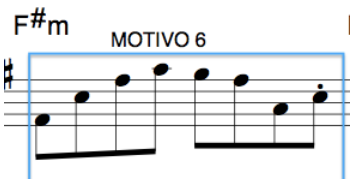
Figura 28



Figura 29



Figura 30



La armonía de esta sección se presenta igual que en la parte C, repitiendola 3 veces.

### ***Interludio.***

### ***Análisis melódico-armónico y rítmico.***

Esta sección es una re exposición de la primera frase del intro con algunas variaciones y un desarrollo a partir del compás 52 donde la guitarra realiza un solo de 16 compases en figuras de semicorchea agrupadas en seisillo en movimiento por grado conjunto ascendente y descendente alternadamente sobre la escala de F#m, llegando a notas resolutivas de los acordes, con anticipaciones en el compás 52, 56, 61 y 62. Retardos en el compás 54, 57y 58. A partir del compás 63 presenta un motivo repetitivo iniciando en anacrusa en figura de corchea agrupada en tresillo con bordadura inferior hacia el 4º grado de la escala de F#m natural y movimiento descendente por grado conjunto hasta la tónica. Desde el compás 65 se presenta un motivo conclusivo y un motivo complemento. El primero en figuras de semicorchea agrupadas en seisillo en movimiento por grado conjunto desde el tercer grado de la escala ya mencionada con bordadura superior e inferior previas a la resolución en la tónica ; y el segundo en figuras de negra en movimiento descendente por grado conjunto a partir del 3º grado de la escala y bordadura inferior para resolver en la tónica.

Figura 31

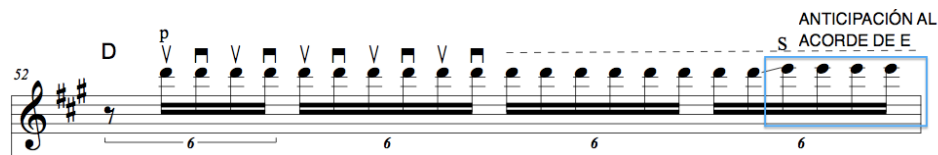


Figura 32



Figura 33



Figura 34

The image shows a musical score for guitar electric. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It starts at measure 64 with a D chord. The melody consists of eighth notes with triplets (3) and a concluding motif (MOTIVO CONCLUSIVO) in a blue box, which includes a sixteenth-note triplet (6) and an eighth-note triplet (8). The second staff is a guitar staff with fret numbers (19, 17, 16, 19, 17, 16, 17, 19, 17, 16, 16, 17, 17, 17, 17, 17, 17, 16, 16, 16, 16, 16, 16, 13, 13, 13, 13, 13, 13) and a blue box highlighting a 'MOTIVO CONCLUSIVO' from measure 64 to 65. The third staff is a treble clef with a key signature of two sharps, showing a harmonic accompaniment with chords and a blue box highlighting a 'MOTIVO COMPLEMENTO' from measure 66 to 67. The fourth staff is a treble clef with a key signature of two sharps, showing a harmonic accompaniment with chords and a blue box highlighting a 'MOTIVO COMPLEMENTO' from measure 66 to 67.

La estructura armónica en la parte donde re-expone el intro reordena las funciones armónicas del primer motivo que inicia en compás acéfalo, entrando esta vez sobre la subdominante (D) y dirigiéndose a la dominante (C#7) y tónica (F#m) como se hizo en el intro. A partir del desarrollo del solo se plantea el círculo armónico realizado en la parte B (D, E, F#m, F#m) y luego una tonalización momentánea al tercer grado (A) mediante la progresión (IIIm-V-I) equivalente a los acordes subdominante (Bm), dominante (E) y tónica (A) y dirigirse a (F#m) como VIIm; después confirma nuevamente la tonalidad de F#m realizando el círculo subdominante (Bm), dominante (C#7) y tónica (F#m), repitiendo este último acorde; enseguida se repite el círculo reemplazando el acorde de (Bm) por el acorde de (D); todo realizado con ritmo armónico de un acorde por compás. Finalmente sobre el motivo complemento realiza la progresión tónica (F#m), dominante (C#7), tónica, con ritmo armónico de dos acordes por compás.

**Parte A'.**

**Análisis melódico-armónico y rítmico.**

Presenta variaciones del motivo de arpeggio expuesto en la parte A, pero manteniendo como figura reiterativa e importante el silencio de corchea-tresillo de semicorchea-corchea, en movimiento ascendente a partir del tercer tiempo, y una variación del motivo conclusivo.

Figura 35

Figure 35 shows a musical score for a guitar piece. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece starts at measure 68, marked with a box labeled 'A''. The melody begins with a piano (p) dynamic and a Bm chord. It features a series of eighth notes with a triplet of eighth notes in the second measure. The melody continues with a C#7 chord marked 'Simile' and an F#m chord. The piece concludes with a piano (p) dynamic and a final note. The bottom staff shows the guitar accompaniment with fret numbers (9, 7, 7, 7, 7, 7, 4, 4, 6, 4, 6, 6, 4, 6, 7, 7, 7, 5) and a final fret number 75. The piece ends with a 'To B' instruction.

Figura 36

Figure 36 shows a musical score for a guitar piece. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece starts at measure 68, marked with a box labeled 'A''. The melody begins with a piano (p) dynamic and a Bm chord. It features a series of eighth notes with a triplet of eighth notes in the second measure. The melody continues with a C#7 chord marked 'Simile' and an F#m chord. The piece concludes with a piano (p) dynamic and a final note. The bottom staff shows the guitar accompaniment with fret numbers (9, 7, 7, 7, 7, 7, 4, 4, 6, 4, 6, 6, 4, 6, 7, 7, 7, 5) and a final fret number 75. The piece ends with a 'To B' instruction.

Su estructura armónica se desarrolla igual que en la parte A.

**Puente.**

**Análisis melódico-armónico y rítmico.**

Esta sección presenta una modulación hacia la tonalidad de E mayor a partir del compás 76. Es una sección instrumental protagonizada nuevamente por la guitarra de Lenny Santos. Está

integrada por una frase que se repite 3 veces y esta a su vez conformada de 4 motivos imitativos; al final de la tercera frase se presenta una variación en el último motivo para concluir la sección. La frase está diseñada por figuras de negra agrupadas en tresillo iniciando en nota repetitiva sobre la tónica del acorde de F#m, dirigiéndose por grado conjunto descendente a la 3ª mayor del acorde de B con un retardo en el compás 77, luego orientado en movimiento ascendente a la tónica del acorde de E mayor con salto ascendente de 3ª mayor hacia la 13 del acorde de B/D# como tensión disponible en el compás 78; y realizando movimiento por grado conjunto descendente a la 3ª menor del acorde de C#m con retardo en el compás 79 y salto de 3ª mayor ascendente y luego descendente a partir del tercer tiempo del compás.

Figura 37

FRASE REPETITIVA

The musical notation for Figure 38 is presented in two systems. The first system, labeled 'FRASE REPETITIVA', begins at measure 76 and consists of three measures. The first measure is marked with a box labeled 'PUENTE' and contains a triplet of eighth notes on the F# string (F#m chord), with a 'P' (piano) dynamic marking and a 'S' (sustained) marking. The second measure contains a triplet of eighth notes on the B string (B chord), with a 'P' dynamic marking and a 'S' marking. The third measure contains a triplet of eighth notes on the E string (E chord), with a 'P' dynamic marking and a 'S' marking. The second system, starting at measure 79, contains a triplet of eighth notes on the C# string (C#m chord), with a 'P' dynamic marking and a 'S' marking. Above the notes, the chords are labeled: F#m, B PELIGRO, E, B/D#, and C#m. The word 'PELIGRO' is written above the B chord. Slurs and triplet markings are used to group the notes in each measure.

Figura 38

The musical notation for Figure 39 shows a concluding motif in treble clef. It consists of a triplet of eighth notes on the C# string (C#m chord), with a 'P' dynamic marking and a 'S' marking. The notes are enclosed in a blue box, and the text 'MOTIVO CONCLUSIVO' is written below the box.

Desde la parte armónica la modulación está realizada por medio del acorde de F#m que funciona como acorde pivote entre la tonalidad anterior (F#m) y la nueva tonalidad (E) cumpliendo la función de segundo grado. La progresión armónica queda definida así: subdominante (F#m), dominante (B) ,con ritmo armónico de un acorde por compás, tónica (E) y dominante en inversión (B/D#) con ritmo armónico de dos acordes por compás y reemplazo de tónica (C#m) con ritmo armónico de un acorde por compás. Este círculo armónico se repite 3 veces.

### ***Parte E.***

#### ***Análisis melódico-armónico y rítmico.***

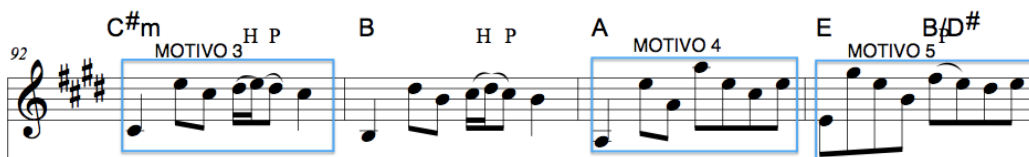
La voz retoma nuevamente el tema en la modulación propuesta. La guitarra de Lenny Santos regresa nuevamente a desempeñar arpeggios en la guitarra con distintos motivos. Se distinguen 5 motivos utilizados en esta sección. El primer motivo está diseñado en figuras de corchea. Inicia a partir de tónica con salto de octava ascendente, movimiento ascendente y luego descendente, repite nota en el tercer pulso y realiza una bordadura superior sobre la 9ª M del acorde para concluir en movimiento ascendente del arpeggio. Se expone en el compás 88. En el compás 91 presenta un motivo melódico en movimiento descendente a partir de la tónica del acorde en figuras de negra. El segundo motivo es una variación del primero sino que en vez de salto de octava ascendente realiza salto de 10ª M sobre el compás 90. Está expuesto en el compás 92. El tercer motivo se encuentra en el compás 92 y se inicia en la tónica en figura de negra realizando salto de 10ªm, luego se dirige en movimiento descendente por arpeggio en figura de corchea; sobre el tercer tiempo realiza bordadura superior desde la 9ª M. hacia la 3ªm del acorde en figura semicorchea-semicorchea-corchea para concluir en tónica en el cuarto tiempo en figura de negra. El cuarto motivo de arpeggio aparece en el compás 94; es una variación del tercero iniciando en

tónica y realizando salto ascendente de 12ª justa en figura de negra; y luego salto descendente de 5ª justa en figura de corchea. Desde el tercer tiempo se evidencia el contraste con el anterior motivo, realizando esta vez salto de octava ascendente y luego movimiento descendente sobre las notas del arpeggio, terminando en movimiento ascendente del arpeggio en la síncopa del cuarto tiempo. El quinto motivo de arpeggio está diseñado para cuando el ritmo armónico es de dos acordes por compás. Se realiza en figuras de corchea iniciando en tónica con salto de 10ªM y desplazándose por notas del acorde en movimiento descendente y enseguida realizar un salto de 5ª justa sobre el tercer tiempo, para llegar a nota del siguiente acorde y utilizar después la 4ª justa como nota de paso descendente hacia la 3ª M del acorde y concluir en la 4ª justa antes mencionada sobre la síncopa del cuarto tiempo. Se expone en el compás 95.

Figura 39



Figura 40



El ciclo armónico de esta sección está planteada sobre la tonalidad de E mayor pero iniciando desde el sexto grado (C#m), quinto grado (B), cuarto grado (A) con cadencia plagal al acorde de (E) (en donde las frases de la voz presentan una resolución) y dirigirse nuevamente al sexto grado mediante acorde de paso con movimiento por grado conjunto descendente del bajo (B/D#)

dando la sensación de ser una sección de progresión modal al no evidenciarse cadencias directas de dominante tónica a E mayor y tampoco a C#m.

### ***Parte F.***

#### ***Análisis melódico-armónico y rítmico.***

En esta parte se presenta el coro modulado a la tonalidad de E mayor. Los motivos arpegiados realizados por la guitarra de Lenny Santos se vuelven más dinámicos rítmicamente al reducir a figuras de semicorcheas gran parte de estos. La sección se inicia con el acorde de C#m de forma rasgada en el compás 100 y luego se evidencia un nuevo motivo arpegiado y una variación de dicho motivo, se presenta un motivo por salto de octavas ascendentes en figura de silencio de corchea-corchea-negra, silencio de corchea-corchea-negra sobre la armonía de E –B/D# para resaltar los finales de las frases de la voz. El motivo está diseñado con un silencio de corchea seguido de un movimiento ascendente por notas del arpegio en figuras de dos semicorcheas-corcheas, salto de 5ª justa descendente en la síncopa del segundo tiempo para llegar a tónica tocando la nota dos veces en figura de semicorchea. Sobre el tercer tiempo se inicia otra vez en tónica realizando salto de 6ª M para llegar a la nota de G# como tensión disponible (13); y regresar en movimiento descendente por la 3ªM del acorde hasta la tónica en figura de semicorchea y en el cuarto tiempo repetir el movimiento de 6ª M- 3ªM en figura de corchea. Se presenta en el compás 101 y es imitado en el compás 104, donde no se utilizan tensiones disponibles sino solo notas del acorde. La variación del motivo se presenta en el compás 102 donde a partir del tercer tiempo se realiza salto ascendente de 7ªm y luego se dirige a la 5ª del acorde en figura de semicorchea-corchea-semicorchea para concluir en el cuarto tiempo repitiendo la 7ªm y descender por salto a la 4ª justa del acorde en figura de corchea.



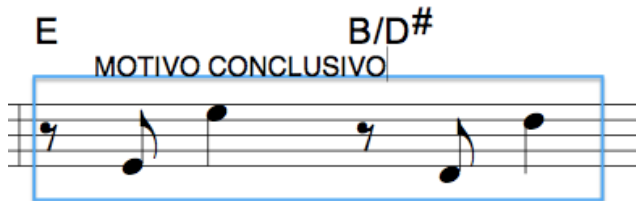
Figura 41



Figura 42



Figura 43



Su estructura armónica se desarrolla igual que en la parte E.

**Coda.**

### ***Análisis melódico-armónico y rítmico.***

Se divide en dos partes. La primera sustentada en una frase de figuras de semicorchea donde se alternan notas por movimiento descendente desde C# con una nota pedal que en este caso es el G#. Esta frase se presenta de forma repetitiva rítmicamente con variaciones en algunas notas o saltos dependiendo del acorde en los primeros ocho compases de la sección a partir del compás 108. La segunda parte es una frase realizada en figuras de semicorchea agrupada en seisillo con características parecidas a las frases del solo de guitarra.

Figura 44

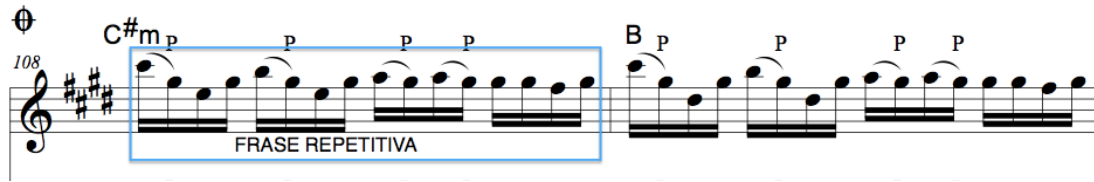


Figura 45



El círculo armónico de la sección sigue siendo el mismo de la anterior parte.

### ***Fraseo.***

Lenny Santos tiende a pulsar cada nota dándole una característica percutida a cada una de ellas que tiende a parecerse al staccato debido a que la nota se apaga al ser golpeada contra el diapasón de la guitarra evitando el sonido ligado. A este sonido se refiere Lenny Santos y su entrevistador explicados anteriormente en las características de la bachata como sonido pop. En la sección del puente este sonido pop se vuelve más sutil. Se observa el uso de Hammer On, Pull off y slides a lo largo de todo el tema.

### ***Mecanismos o elementos técnicos.***

La técnica de pulsar con dedo pulgar la describe Rodríguez (2016) conocida como *alzapúa*; a diferencia del flamenco, en la bachata el dedo pulgar utiliza púa y el ataque se realiza principalmente hacia abajo excepto en secciones como el interludio en la parte del solo o en la coda donde es necesario alternar la púa asemejando la técnica de pick alternado utilizada en

guitarra eléctrica. El sonido pop se adquiere tocando fuerte la cuerda para que esta logre percutir contra el mástil. En el caso de los arpeggios es característico que cada nota del acorde se realice en cuerda distinta y se utilice el capodastro para colocar los acordes en posición abierta y aprovechar la cuerda al aire. Cuando se presenta rasgueo de acordes se realiza también con la técnica que se asemeja a la *alzapúa*.

### ***Procesadores de señal.***

Los efectos que más caracterizan el sonido de la guitarra en la canción es el chorus, la reverberación y el delay que desempeña un papel protagonista en la sección B del tema.

### ***Guitarra acompañante.***

Realiza el acompañamiento sobre armonía con acordes tríada. Expone dos motivos de acompañamiento. El primero realizado sobre el intro determinado en figura de corchea donde se toca el bajo y luego el acorde las siguientes tres corcheas; en el tercer tiempo se toca una nota que puede ser la tónica o nota del acorde luego otra vez acorde y repite esta dinámica en el último tiempo. El segundo motivo es una variación del primero realizado esta vez en figura de corchea-negra-corchea-4 corcheas. Se observa que es el motivo principal de la guitarra acompañante estando presente en casi todo el tema.

Figura 46

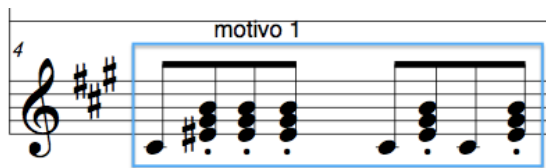


Figura 47



### ***Fraseo.***

Se caracteriza por llevar staccato cuando se toca los acordes completos.

### ***Elementos técnicos.***

El acompañamiento también se realiza con la técnica que se parece a la *alzapúa* del flamenco.

#### ***6.4.2.2 Me decidí a dejarte.***

- Artista: Joan Soriano
- Tonalidad: D
- Tempo: 145 bpm.
- Año: 2015.
- Álbum: Me decidí
- Compañía discográfica: iASO Records.

Tema musical representativo de la bachata dominicana. Mantiene el formato y las raíces musicales de la bachata tradicional, influenciada por el estilo de la bachata romántica y frases de la guitarra en el intro y la parte C enfocadas hacia la bachata-rengue.

### ***Forma.***

Este tema está conformado por 10 partes divididas de la siguiente forma: Intro, A,B Puente, Intro, C, A', B, Puente, Coda. Se puede concluir que la canción tiene forma binaria (A,B; A', B); el segundo intro se agrupa con la parte C y el puente funciona como conector entre la parte B, el intro y también para ir a la Coda.

- Intro: 8 compases, 4 compases con repetición y un compás.
- A: 12 compases
- B: 18 compases

- Puente: 4 compases con repetición
- Parte C: 1 compás, 2 compases con tres repeticiones, 2 compases, 2 compases con tres repeticiones, y 10 compases.
- A': 11.
- Coda: 7 compases.

### ***Intro.***

#### ***Análisis melódico-armónico y rítmico.***

Está conformado de dos frases conclusivas de cuatro compases; cada una con repetición iniciando en compás tético. Cada frase está compuesta de cuatro motivos que se caracterizan por estar creados en base a notas del arpegio sobre la armonía de (D-G-A-D). El primer motivo empieza en la quinta del acorde con repetición realizando movimiento descendente sobre las notas del arpegio hasta la tónica. Sobre el tercer tiempo realiza silencio de corchea y se dirige en movimiento ascendente desde la tónica hasta la 5ª del acorde en arpegio, que funciona como conexión para el siguiente motivo como nota por grado conjunto. El ritmo de este motivo está ejecutado en figuras de corchea. El segundo motivo también está conformado por notas del arpegio en movimiento descendente y ascendente oscilando entre la 3ª y la tónica del acorde en ritmo de figuras de corchea-dos semicorcheas- ligadas a dos semicorcheas- corchea. El tercer motivo es una imitación del primer motivo iniciando desde la 3ª del acorde. El cuarto motivo es una imitación del segundo desde la tónica del acorde; este motivo le da conclusión a la primera frase. A continuación se expone una repetición de esta frase. La segunda frase es una imitación de la primera iniciando una sexta mayor ascendente respecto de la anterior sobre la 3ª del acorde. Este frase se repite presentando una variación y un motivo que concluye en el compás quince en melodía compuesta de dos voces en intervalo de sextas sobre la escala de D que inicia en la sexta

mayor de la escala como nota superior en la síncopa del segundo tiempo y se desplaza en movimiento por grado conjunto en figuras de negra agrupada en tresillo concluyendo en el primer tiempo del siguiente compás en la 3ª de la escala como nota superior.

Su estructura armónica está basada sobre la progresión Tónica-subdominante-dominante-tónica con ritmo armónico de un acorde por compás. Presenta armonía tonal tradicional basada en acordes triada.

Figura 48

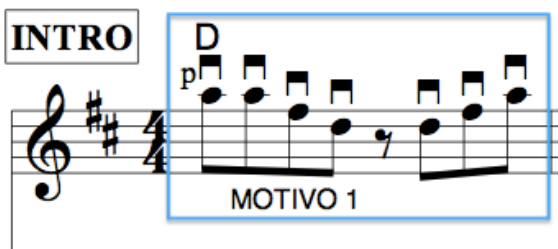


Figura 49



Figura 50

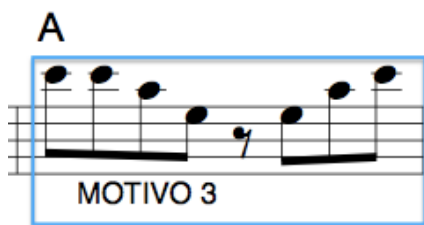


Figura 51



### Parte A

#### *Análisis melódico-armónico y rítmico.*

La guitarra de Joan Soriano realiza acompañamiento sobre los arpeggios de los acordes. Expone seis motivos en esta sección. El primer motivo se presenta como uno de los más

característicos del tema. Realiza movimiento ascendente hacia la 5ª y la 8ª del acorde a partir de la tónica; luego se dirige a la 3ª del acorde por movimiento descendente y repite nuevamente el salto 5ª – 8ª en movimiento ascendente en el tercer y cuarto tiempo. El motivo está construido en figuras de corchea. Se puede observar desde el compás 16 al 21. El segundo motivo realiza una variación del primero sobre el cuarto tiempo terminando en la 3ª del acorde por movimiento ascendente previo en figura de negra. Se observa en el compás 22. Para el tercer motivo el arpeggio realiza movimiento ascendente desde la tónica hacia la 3ª, la 5ª y añadiendo la 7ª del acorde para regresar en movimiento descendente al 5 y 3 grado y concluir nuevamente en la 5ª. Está construido en figuras de corchea con ligadura en la síncopa del segundo tiempo al igual que los motivos previos y se expone en el compás 23 y 24. El cuarto motivo se encuentra en el compás 25; es una variación del tercer motivo, presentando en el segundo tiempo movimiento descendente a partir de la 7ª del acorde hasta la 3ª y subiendo por salto nuevamente a la 7ª en figuras de semicorchea para descender en el tercer tiempo sobre la 5ª y la 3ª del acorde en figuras de semicorchea corchea con puntillo y concluir en cuarto tiempo en movimiento ascendente sobre la tónica hacia la 3ª del acorde en figuras de corchea. El quinto motivo es una nueva variación del tercer motivo, iniciando esta vez desde la 5ª del acorde realizando salto desde la 3ª hacia la 7ª en el segundo tiempo, repitiendo la nota en la síncopa del tercer tiempo y regresando descendentemente por las notas del arpeggio hasta la 3ª del acorde. Se expone en el compás 26. En el sexto motivo se realiza salto en movimiento ascendente en la secuencia tónica- 5ª-8ª-3ª y llegar a la 7ª menor del acorde de D7 en figuras de cuatro corcheas-blanca en el compás 27.

La estructura armónica está planteada sobre la tónica (los primeros 7 compases), dominante (los siguientes 4 compases), con ritmo armónico de un acorde por compás, y concluyendo la

sección con tónica- dominante secundaria del IV grado con ritmo armónico de dos acordes por compás, que prepara la siguiente sección.

Figura 52

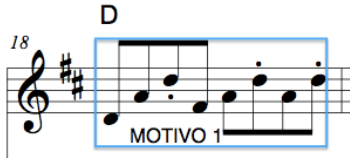


Figura 53

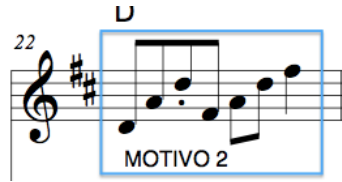


Figura 54



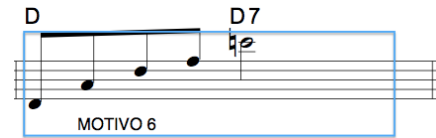
Figura 55



Figura 56



Figura 57



### Parte B.

En esta sección se exponen motivos arpegiados que son variaciones o imitaciones derivadas de los motivos en la parte A. El primer motivo en el compás 28 es una variación del motivo 1 de la parte A desde la sección rítmica realizando figuras de tres corcheas-negra-tres corcheas, iniciando en la tónica y terminando en movimiento descendente de tónica - 5ª grado en el cuarto tiempo. El siguiente compás presenta el mismo motivo anterior pero concluyendo en movimiento ascendente de tónica-3ª grado. En el compás 30 se realiza un corte en tutti<sup>2</sup> sobre el segundo tiempo rasgando el acorde en figura de negra agrupada en tresillo. Luego regresa al primer motivo expuesto en la parte A. Después sobre el compás 33 se presenta un tercer motivo que consiste en una variación del motivo tres de la parte A iniciando esta vez desde la 5ª del acorde y realizando salto ascendente del 7º grado al 3º grado en el segundo tiempo dirigiéndose a la tónica en movimiento descendente para regresar nuevamente a la 3ª del acorde y realizar salto

<sup>2</sup> Tutti: Sección musical donde todos los instrumentos de una orquesta o un grupo tocan simultáneamente.



descendente a la 7ª y nuevamente regresar a la 3ª. El cuarto motivo de esta sección se encuentra basado nuevamente en el primer motivo de la parte A, presentado el mismo ritmo, y la misma dirección en el movimiento de las notas. Este motivo inicia en la 5ª del acorde, se mueve por movimiento ascendente a la 7ª del acorde y realiza salto ascendente a la 3ª; luego realiza salto descendente nuevamente a la 5ª del acorde sobre la síncopa del segundo tiempo ascendente sobre la 5ª y la 7ª del acorde. Se presenta en el compás 34. El quinto motivo arpegiado está en el compás 35, se conecta por grado conjunto descendente con el motivo anterior; de esta forma este nuevo motivo inicia en la 3ª del acorde realizando variación en el cuarto tiempo que concluye sobre la 5ª y tónica en movimiento ascendente. El sexto motivo es una imitación del motivo expuesto en el compás 34 a partir de la 3ª del acorde, expuesto en el compás 36. El motivo número siete del compás 37 es una imitación del motivo 3 de la parte A; se caracteriza por utilizar la 6ª mayor del acorde como tensión disponible en la síncopa del segundo tiempo. En el compás 38 se expone un octavo motivo que realiza una imitación del primer motivo de la parte A con la diferencia que no se realizan saltos entre las notas del acorde excepto el salto descendente de 5ª justa en la síncopa del segundo tiempo. Los motivos expuestos en el compás 40 y 41 son una imitación del tercer motivo de la parte A. En el compás 40 se hace uso de la 9ª mayor del acorde en la síncopa del segundo tiempo como tensión disponible, y en el compás 41 se utiliza la 6ª mayor del acorde. El compás 42 presenta variación del motivo 3 de la parte A presentando salto ascendente desde la 3ª del acorde a la 7ª en la síncopa del primer tiempo y dirigirse luego a la 9ª mayor. También se varía el movimiento del cuarto tiempo. El décimo motivo presenta un contraste con el motivo uno de la parte A, al realizar el movimiento en dirección contraria. Inicia en la 3ª del acorde y realiza salto ascendente a la 7ª del acorde para descender en el orden de las

notas del arpeggio nuevamente hasta la 3ª repitiendo el mismo movimiento a partir del tercer tiempo. La sección concluye con el motivo número uno de la parte A en el compás 44 y 45.

La estructura armónica para esta sección está planteada a partir de la subdominante (G) durante tres compases, tónica (D) dos compases, dominante (A) dos compases y tónica un compás, con ritmo armónico de un acorde por compás. Luego se repite la progresión conectada con la anterior por un compás en el que se realiza tónica – dominante secundaria del IV grado. Al final de la sección se repite el compás de tónica.

Figura 58



Figura 59

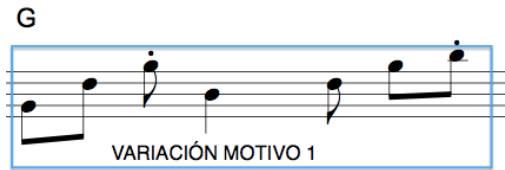


Figura 60

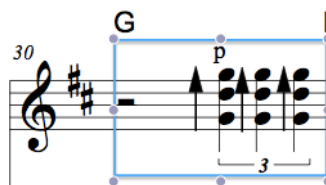


Figura 61

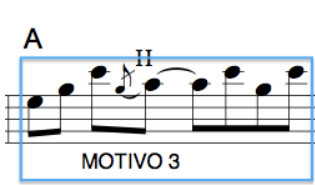


Figura 62

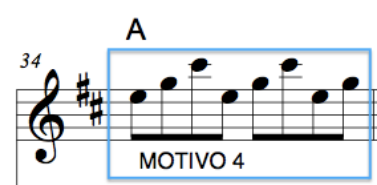


Figura 63



Figura 64



Figura 65



Figura 66



Figura 67

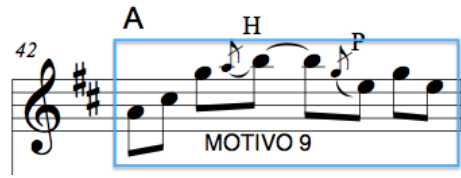


Figura 68



### ***Puente***

#### ***Análisis melódico-armónico y rítmico.***

Presenta tres motivos. El primero es una imitación del motivo realizado en el compás 38 de la parte B. El segundo se desarrolla a partir de la tónica en movimiento ascendente por las notas del arpeggio en figuras de corchea, con salto de 8ª en la síncopa del segundo tiempo y grado conjunto descendente en figuras de negra. El tercer motivo está planteado para dos acordes en un compás; inicia en tónica realiza salto ascendente de 5ª y 8ª, luego ejecuta salto descendente de 8ª que funciona como la 7ª menor del siguiente acorde y se dirige nuevamente por salto de 5ª disminuida ascendente a la 3ª del acorde en el tercer tiempo, desde donde se repite la misma secuencia sobre el nuevo acorde. En el cuarto compás del puente se retoma el motivo uno de la parte A.

La progresión armónica de esta sección se plantea a partir de la dominante (A) que realiza cadencia rota al sexto grado (Bm) en el siguiente compás y luego subdominante (G), dominante (A), en un solo compás para concluir en tónica (D).

Figura 69

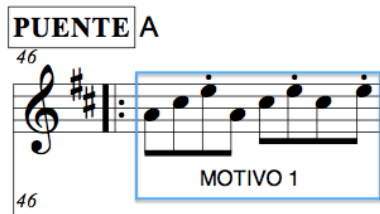


Figura 70

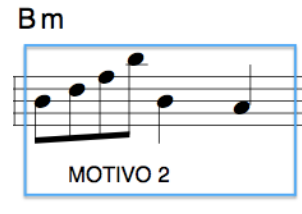
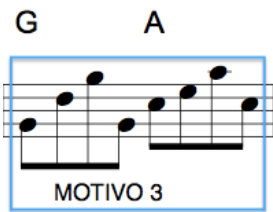


Figura 71



### Parte C.

Es una parte instrumental que se caracteriza por tener gran dinámica en el ritmo orientándose hacia el lado bailable de la bachata demostrando su influencia del merengue. Se presenta después de la re-exposición del intro, se puede afirmar que estas dos partes en conjunto son un interludio del tema. La guitarra protagoniza esta sección realizando frases que se asemejan a aquellas que interpretan los saxofones en el merengue en las secciones de los mambos. Se plantea a partir del compás 64 con anacrusa y está dividida en tres frases con repetición.

La primera frase está dividida en 4 motivos y se repite 3 veces. El primer motivo inicia en movimiento descendente y ascendente en figura de semicorchea sobre notas del arpeggio

comenzando en anacrusa a partir de la tónica del acorde de D hasta la 3ª, que se conecta con el segundo motivo en el siguiente compás con nota repetida que funciona como tónica del siguiente acorde (A) y realiza salto descendente y ascendente sobre la tónica y quinta del acorde en figura de corchea-dos semicorcheas- ligadas a dos semicorcheas-corchea. Estos dos motivos son imitados a partir del acorde de A y concluyendo en el acorde de D. La siguiente frase comienza en el compás 67; se caracteriza por estar elaborada en figuras de corchea agrupadas en tresillo. Está conformada por un motivo repetitivo. El motivo inicia en anacrusa del cuarto tiempo con la figura de silencio de corchea-corchea-corchea agrupadas en tresillo con notas del arpeggio a partir de la tónica que anticipan la armonía sobre el acorde de A, llegando a la 5ª del acorde sobre el primer tiempo y realizando movimiento por grado conjunto ascendente hasta la 7ª del acorde, de esta forma el fa# funciona como nota de paso entre notas del arpeggio. Este motivo se repite y se imita sobre la armonía de D. La tercera frase inicia en el compás 72 con anacrusa y al igual que la frase anterior está conformada de un motivo repetitivo. El motivo también se desarrolla en arpeggios iniciando con anticipación en la síncopa del cuarto tiempo con nota repetitiva en figura de semicorchea sobre el 3º grado del acorde de A y realizando movimiento ascendente en el primer tiempo del siguiente compás sobre la 3ª -5ª-7ª del acorde en figura de corchea-dos semicorcheas. El motivo se repite y se imita sobre el acorde de D. La frase es repetida tres veces y en la cuarta vez presenta una variación para concluir la sección y conectarse a la siguiente parte. Esta variación es realizada a partir del compás 78 desde el tercer tiempo en figuras de corchea sobre notas del arpeggio en movimiento ascendente a partir de la 3ª del acorde, 5ª que se repite, y 7ª que funciona como bordadura superior para llegar a la 3ª del siguiente acorde en figura de blanca con puntillo reafirmando esta bordadura en el cuarto tiempo del compás con un motivo complemento.

La armonía de esta sección está basada en el ciclo armónico tradicional de música popular, dominante (A7), tónica (D).

Figura 72

Frase 1:



Figura 73

Frase 2:

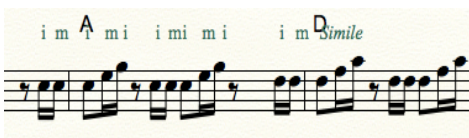


Figura 74

Figura 75

Frase 3:

Motivo conclusivo y complemento:



**Parte A'.**

**Análisis melódico armónico y rítmico.**

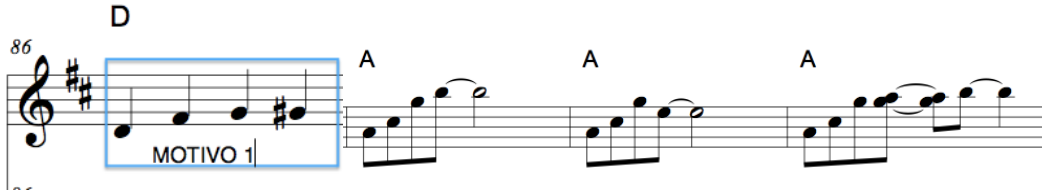
Presenta la misma estructura basada en acompañamiento por arpeggios de la parte A con algunas variaciones en los motivos, derivadas de algunos expuestos anteriormente, excepto en el compás 86 donde se realiza un motivo en figuras de negra en movimiento ascendente que inicia

en arpeggio desde la tónica y desde el segundo tiempo realiza movimiento por grado conjunto ascendente de forma cromática. Las variaciones se pueden observar desde el compás 87 al 91.

Se mantiene el mismo ciclo armónico de la parte A.

Figura 76

Figura 77 Variaciones de motivo:



### **Parte B'.**

#### ***Análisis melódico-armónico y rítmico.***

Al igual que la parte A', esta sección presenta variaciones en los motivos de arpeggio de correspondientes a la parte B ya expuestos en previas secciones. De esta sección se puede destacar el compás 100 en el que se distingue un motivo que empieza con salto ascendente de 8ª a partir de la tónica y realiza movimiento cromático descendente para llegar a la 7ª menor del acorde de D7 sobre la síncopa del tercer tiempo, en figuras de seis corcheas-negra con ligaduras en la síncopa del primer, segundo y tercer tiempo.

Se mantiene la misma progresión armónica de la parte B.

Figura 78



El Puente que se presenta a continuación, tiene las mismas características del primer Puente; solo que se repite tres veces.

***Coda.***

***Análisis melódico armónico y rítmico.***

Esta sección retoma la última frase de la parte C con su respectiva conclusión para darle fin al tema.

***Fraseo.***

Joan Soriano pulsa cada nota generalmente. En ocasiones recurre al uso del hammer on, el pull off y el slide para generar notas ligadas en los arpeggios o en las partes solistas de la guitarra (intro, parte C). Algunos motivos arpegiados presentan staccato en varias de sus notas.

***Mecanismos técnicos.***

Soriano utiliza púa para dedo pulgar y realiza el ataque de las cuerdas casi siempre hacia abajo excepto en secciones donde utiliza el dedo índice y medio para ejecutar algunas frases, como en la parte C. De esta forma se puede deducir que realiza la técnica parecida a la alzapúa del flamenco, explicada anteriormente. El capodastro es indispensable para aprovechar posiciones de acordes con cuerdas al aire, ejecutando generalmente una nota por cuerda en los motivos arpegiados.

***Procesadores de señal.***

Se mantiene el sonido de la guitarra tradicional bachatera durante todo el tema, usando poco procesamiento de señal, excepto reverberación.



### **Guitarra acompañante.**

La segunda guitarra realiza el acompañamiento en acordes tríada. Se distinguen tres motivos principales de acompañamiento. El primer motivo realizado en corcheas iniciando con el bajo y luego ejecutando el acorde en las siguientes tres corcheas. A partir del tercer tiempo se alterna bajo- acorde, bajo-acorde; el bajo puede ser intercalado con notas del arpeggio. El segundo motivo es una variación del primero, cambiando la figuración rítmica por corchea-negra-corchea-cuatro corcheas, el bajo se alterna con notas del arpeggio o tensiones disponibles del acorde. El tercer motivo es utilizado en la parte C; presenta más dinámica rítmica usando figuras de corchea-dos semicorcheas-silencio de corchea-cinco corcheas. Este motivo presenta variaciones manteniendo como figura principal la corchea-dos semicorcheas. Se puede deducir que esta forma de acompañamiento funciona para las partes que se enfocan más hacia la bachata-rengue, como las secciones de la mitad del tema, donde la guitarra líder tiene el papel protagonista.

Figura 79



Figura 80



Figura 81



Variaciones motivo 3:

Figura 82



Figura 83



Figura 84

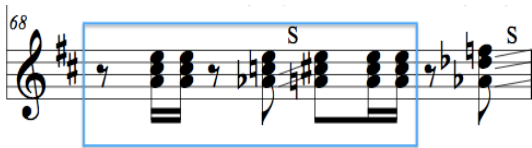


Figura 85



Figura 86



Figura 87



***Fraseo.***

Predomina el staccato donde se ejecuta todo el acorde. Se usan ligados como el Slide para aproximarse a los acordes cromáticamente en intervalo de segunda menor de forma ascendente. Este fraseo se presenta mayoritariamente en la sección C del tema sobre el motivo 3 y sus variaciones.

***Mecanismos técnicos.***

Al igual que la guitarra líder, el acompañamiento se realiza con el dedo pulgar utilizando púa y ejecutando el ataque hacia abajo.

#### **6.4.2.2 Análisis Comparativo.**

Después de realizar el análisis descriptivo de las transcripciones, se establecieron las siguientes semejanzas y diferencias entre los estilos de Bachata New York del guitarrista Lenny Santos y la bachata tradicional dominicana del guitarrista Joan Soriano:

##### ***Semejanzas.***

1. En los dos estilos la guitarra líder es la encargada de protagonizar las secciones de los intros, interludios y finales.
2. El acompañamiento realizado por la guitarra líder en los dos estilos de la bachata se realiza en arpegios y se deriva de la bachata romántica.
3. En los dos estilos se observa un fraseo muy parecido y la aplicación de mecanismos técnicos semejantes:
  - Se pulsa cada nota, con el uso de ligados como el hammer on, pull off o slides en algunas ocasiones.
  - Tocar con púa para dedo pulgar realizando el ataque hacia abajo.
  - Uso de capodastro, utilizando acordes en posición abierta para la ejecución de los arpegios.
4. La guitarra acompañante presenta dos motivos rítmicos en común:

Me decidí a dejarte:

Peligro:

Figura 88



Figura 89

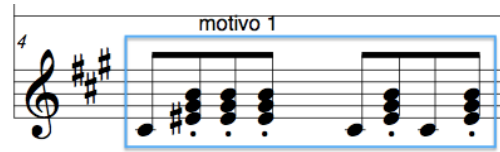


Figura 90



Figura 91



### ***Diferencias.***

1. El sonido de la guitarra ejecutada por Lenny Santos presenta gran procesamiento de señal combinando varios efectos en el tema como el chorus, el delay y la reverb influenciado por géneros norteamericanos como el rock, el pop, el soul etc; en contraste con la guitarra de Joan Soriano que mantiene un sonido tradicional con poco procesamiento de señal.
2. El tema *Me decidí a dejarte* de Joan Soriano se inclina hacia la influencia bailable de la bachata (*el Merengue*) en la sección del interludio; a diferencia de *Peligro* por Aventura que se mantiene enfocado todo el tema hacia la bachata romántica.
3. La mayoría de los motivos arpegiados de Joan Soriano están contruidos con notas de acordes triada, excepto en ocasiones donde hace uso de la 9ª mayor o la 6ª mayor de los acordes. En el caso de los motivos por arpeggio expuestos por Lenny Santos se observa más el uso de tensiones disponibles funcionando como notas de paso, bordaduras o colores añadidos a la triada.



El segundo ejercicio se plantea también repitiendo nota, pero realizando salto de cuerda. Su objetivo es contribuir al desarrollo de la precisión en el ataque de las cuerdas.

2. Figura 93

The image shows musical notation for exercise 2. It consists of two staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It starts with a capo at the 5th fret. The notation includes a dynamic marking 'p' and the instruction 'Simile'. The melody is composed of eighth notes, with some beamed together. The bottom staff is a guitar staff with six lines. It also starts with a capo at the 5th fret and includes the dynamic marking 'p' and 'Simile'. The fret numbers are: 5 5 5 5, 5 5 5 5, 5 5 5 5, 5 5 5 5, 5 5 5 5, 5 5 5 5, 5 5 5 5, 5 5 5 5, 5 5 5 5, 5 5 5 5.

El tercer ejercicio está diseñado dejando como nota pedal la primera cuerda alternándose con las otras, de tal forma que la distancia de ejecución se va ampliando progresivamente. Al igual que el segundo ejercicio, tiene como finalidad el desarrollo de la precisión en el ataque.

3. Figura 94

The image shows musical notation for exercise 3. It consists of two staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It starts with a capo at the 3rd fret. The notation includes a dynamic marking 'p' and the instruction 'Simile'. The melody is composed of eighth notes, with some beamed together. The bottom staff is a guitar staff with six lines. It also starts with a capo at the 3rd fret and includes the dynamic marking 'p' and 'Simile'. The fret numbers are: 3 3 3 3, 3 3 3 3, 3 3 3 3, 3 3 3 3, 3 3 3 3, 3 3 3 3, 3 3 3 3, 3 3 3 3, 3 3 3 3, 3 3 3 3.

Musical notation for exercise 4, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns. The guitar accompaniment is shown in a six-line staff with triplets of eighth notes in the first, second, and fifth strings.

El cuarto ejercicio reduce las repeticiones de las notas a dos, haciendo más rápido el cambio de las cuerdas.

4. Figura 95

Musical notation for exercise 4, labeled "Figura 95". It includes a "Capo:3" instruction and a "p" (piano) dynamic marking. The melody is marked "Simile" and features eighth-note patterns. The guitar accompaniment uses triplets of eighth notes in the first, second, and fifth strings.

En el quinto ejercicio se plantea el ritmo corchea-dos semicorcheas, en el cual la nota pedal se toca una vez alternado con dos pulsaciones de las otras cuerdas.

5. Figura 96

Musical notation for exercise 5, labeled "Figura 96". It includes a "Capo:7" instruction and a "p" (piano) dynamic marking. The melody is marked "Simile" and features eighth-note patterns. The guitar accompaniment uses pairs of eighth notes (7-7) in the first, second, and fifth strings.

El ejercicio número 6 consiste en una variación del número 5 en el que la cuerda con nota pedal se toca dos veces, alternando las otras cuerdas una vez.

6. Figura 97

Para el ejercicio número 7 el ritmo se reduce completamente a figuras de semicorchea, alternando la nota pedal dos veces con dos pulsaciones de las otras cuerdas.

7. Figura 98

El ejercicio numero 8 hace más rápido el cambio de cuerda de la nota pedal con las demás cuerdas de forma uno contra uno con el objetivo de desarrollar la agilidad del dedo pulgar.



8. Figura 99

Los siguientes diez ejercicios están planteados sobre la escala mayor en diversas tonalidades, haciendo uso del capodastro para asemejar la posición abierta y habituarse al uso de cuerdas al aire desde distintos trastes de la guitarra. Están orientados al desarrollo de la destreza de la ejecución de partes que corresponden a intro, interludios y finales de temas musicales.

Para estos ejercicios se recomienda cambiar las tonalidades propuestas y realizarlos en otras posiciones de la guitarra.

El ejercicio número 9 está planteado con la dinámica de repetición d notas, manteniendo una nota pedal.

9. Figura 100



12 Figura 103

Capo: 2 *Simile*

Capo: 2 *Simile*

2 5 3 2 | 4 2 5 4 | 5 5 2 5 5 5 5 5

5 5 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 5 5

El ejercicio 13 es una variación del número 12 realizando una nota contra dos.

13. Figura 104

Capo: 2 *Simile*

Capo: 2 *Simile*

2 2 5 5 3 3 2 2 | 4 4 2 2 3 3 5 5 | 2 2 3 3 5 5 3 3

5 5 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 5 5



Los tres ejercicios siguientes están planteados con base en los habituales ejercicios por intervalos.

El ejercicio 16 toma el intervalo de cuartas ya que este intervalo se realiza ejecutando una nota por cuerda, con el fin de acercarse un poco más al estilo bachata.

16. Figura 107

Capo: 2

*Simile*

Capo: 2

*Simile*

5 5 2 2 4 4 5 6 2 2 4 4 6 6 2 3 4 5 2 2 3 4 5 5

5 4 3 2 2 5 4 3 2 2 6 4 4 2 2 6 5 4 4 2 2 5 5 4

El ejercicio 17 utiliza los intervallos de sextas, que son muy habituales en la música popular y que también funcionan para realizar frases sobre arpeggios de los acordes.

17. Figura 108

Capo: 2

*Simile*

p

Capo: 2

*Simile*

p

5

El ejercicio 18 es la combinación de intervalos de sexta con líneas melódicas por grado conjunto en movimiento descendente y ascendente. Su objetivo es desarrollar la destreza para realizar saltos seguidos de líneas melódicas.

18. Figura 109

Capo: 2

*Simile*

p

Capo: 2

*Simile*

p

5

Los tres ejercicios presentados a continuación, están planteados para la ejecución de escalas en una sola cuerda, con el fin de abordar las escalas desde otra perspectiva y poder acercarse al

virtuosismo de la guitarra bachata. Se recomienda realizarlos en varias tonalidades y en otras escalas diferentes a las expuestas.

El ejercicio 19 se plantea alternando una nota pedal en cuerda al aire con notas de la escala en forma ascendente y descendente en figuras de semicorchea haciendo uso del recurso pull off.

19. Figura 110

Capo:3

*p*

*P*

*P*

*P*

*Simile*

Capo:3

*p*

*Simile*

3 3 3 3 5 3 3 3 7 3 3 3 8 3 3 3

10 3 3 3 12 3 3 3 12 3 3 3 14 3 3 3

12 3 3 3 10 3 3 3 8 3 3 3 7 3 3 3 5 3 3 3 8 3 3 3 7 3 3 3 5 3 3 3

El ejercicio 20 combina los recursos técnicos de Hammer-on y pull-off.

20. Figura 111

El ejercicio 21 combina notas del arpeggio con notas de paso de la escala.

21. Figura 112

Los ejercicios presentados a partir del número 22 están diseñados sobre motivos en arpeggio derivados de las transcripciones y los análisis del estilo de Joan Soriano y Lenny Santos. Su finalidad es desarrollar el fraseo para la interpretación de la guitarra líder como acompañante de la voz. Los primeros 12 ejercicios están planteados con base en un solo motivo a lo largo de una progresión armónica habitual; luego se exponen dos estudios de 16 compases basados en progresiones armónicas de canciones de bachata, donde se combinan y se proponen diversos motivos. Se sugiere transportar los ejercicios a otras tonalidades y otras progresiones armónicas.



El ejercicio 22 presenta uno de los motivos más utilizados por Joan Soriano, imitado sobre la progresión I-IV-V.

22. Figura 113

The musical score for exercise 22 is presented in two systems. The first system consists of four measures. The first measure is marked with a capo at the 3rd fret and a C chord. The second measure is marked with a C chord and the instruction 'Simile'. The third and fourth measures are marked with an F chord. The guitar staff for the first system shows fret numbers: 3-5-7-5-5-5 for the first measure, 3-5-7-5-5-5 for the second, and 3-5-6-7-5-6-5-6 for the third and fourth. The second system also consists of four measures. The first and second measures are marked with a G chord, the third with a C chord, and the fourth with a C chord. The guitar staff for the second system shows fret numbers: 5-4-3-5-4-4-3 for the first measure, 5-4-3-5-4-4-3 for the second, 3-5-7-5-5-5 for the third, and 3-5-7-5-5-5 for the fourth.

El ejercicio 23 toma un motivo variación del ejercicio anterior adicionando una conducción de las inversiones en acordes triada sobre la progresión I-IV-V.

23. Figura 114

Figure 114 is a musical exercise for electric guitar. It consists of two systems of notation. The first system has a guitar staff and a bass staff. The guitar staff shows a melodic line with a dynamic marking 'p' and a 'Simile' instruction. The bass staff shows a rhythmic accompaniment with fingerings: 0-1-0-1-0, 2-2-1-1-1, 4-4-3-3-3, 5-5-5-3-5-3, and 5-5-6-5-6-5. The second system also has a guitar staff and a bass staff. The guitar staff continues the melodic line with a 'Simile' instruction. The bass staff shows a rhythmic accompaniment with fingerings: 7-8-7-8-7, 9-8-9-8-8, 10-10-10-8-10-8, 12-12-12-10-12-10, and 12-13-12-13-13.

El ejercicio 24 toma otro motivo arpegiado habitual de Joan Soriano y realizando conducción de las inversiones de acordes triada.

24. Figura 115

Figure 115 is a musical exercise for electric guitar. It consists of two systems of notation. The first system has a guitar staff and a bass staff. The guitar staff shows a melodic line with a dynamic marking 'p' and a 'Simile' instruction. The bass staff shows a rhythmic accompaniment with fingerings: 2-0-1, 3-2-1, 5-5-4-3, 7-5-5-5, and 8-7-5-6. The second system has a guitar staff and a bass staff. The guitar staff shows a melodic line with a 'Simile' instruction. The bass staff shows a rhythmic accompaniment with fingerings: 3-3-3, 5-5-4-3, 7-5-5-5, and 8-7-5-6.

Exercise 25 consists of a melodic line in treble clef and a bass line with fret numbers. The chords indicated are G7, C, F, G7, and C. The melodic line starts on G4 and moves up stepwise to B4, then down to G4, and continues with eighth notes. The bass line starts on G2 and moves up stepwise to B2, then down to G2, and continues with eighth notes.

El ejercicio 25 expone otro motivo del estilo Joan Soriano, sobre inversiones de acordes .

25. Figura 116

Exercise 26 consists of a melodic line in treble clef and a bass line with fret numbers. The chords indicated are Dm, Gm, A7, Dm, Gm, A7, Dm, Gm, A7, and Dm. The melodic line starts on D4 and moves up stepwise to F#4, then down to D4, and continues with eighth notes. The bass line starts on D2 and moves up stepwise to F#2, then down to D2, and continues with eighth notes. The word "Simile" is written above the bass line.

El ejercicio 26 plantea un nuevo motivo de Joan Soriano y Lenny Santos.

26. Figura 117

Capo:5 F H P Bb *Simile* H P C H P F H P

Capo:5 p H P *Simile* H P H P

5 6 5 8 8 5 6 5 6 6 8 8 10 10 8 8 10 8 10 10 8 5

5 7 6 7 6 9 10 6 5

El ejercicio 27 propone un motivo diferente realizando la progresión una octava abajo y luego una octava arriba.

27. Figura 118

Capo:5 F Bb *Simile* C7 F

Capo:5 p *Simile*

5 7 5 7 5 7 8 8 8 7 5 5 8 5 5 7 5 5

8 7 8 8 8 7 5 7 8 7 8 7 8 8 8

8 10 8 10 8 10 11 10 11 10 8 8 11 8 8 10 8 10 8

10 10 10 10 10 10 9 9 9 10 10 10 10

El ejercicio 28 plantea una progresión basada en uno de los motivos característicos realizados por Lenny Santos en la canción de Peligro.

28. Figura 119

El ejercicio 29 también está basado en uno de los motivos del tema Peligro. Se caracteriza por el uso de tensiones disponibles del acorde.

29. Figura 120

El ejercicio 30 se basa en el estilo de Lenny Santos que presenta el uso de tensiones disponibles como notas de paso, haciendo este motivo más melódico.

30. Figura 121

El ejercicio 31 es un motivo derivado de Joan Soriano que combina figuras de corchea y semicorchea, con tensiones disponibles como notas de paso.

31. Figura 122

El ejercicio 32 es un motivo característico de la canción de Peligro, que combina figuras de corchea y semicorchea, y tensiones disponibles funcionando como bordaduras superiores de notas del acorde.

32. Figura 123

Capo:7 G C Simile D7 G

Capo:7

The musical score for exercise 32 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music. Above the staff are chord symbols: G, C, D7, and G. Above the first and last measures are two 'P' (palm mute) markings. Above the second and third measures are two 'P' markings. The word 'Simile' is written above the second measure. The bottom staff is in bass clef and contains four measures of music with fingerings. Above the first measure is a 'p' (piano) marking. Above the second and third measures are two 'P' markings. Above the fourth measure are two 'P' markings. The fingerings are: Measure 1: 8, 7, 10, 8, 10, 8; Measure 2: 8, 9, 10, 8, 10, 8; Measure 3: 8, 7, 10, 8, 10, 8; Measure 4: 8, 7, 10, 8, 10, 8.

El ejercicio 33 presenta gran movimiento rítmico haciendo combinación de silencios, semicorcheas y corcheas; es derivado del Guitarrista Lenny Santos

33. Figura 124

Capo:7 Em Am B7 Em

Capo:7

The musical score for exercise 33 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music. Above the staff are chord symbols: Em, Am, B7, and Em. The bottom staff is in bass clef and contains four measures of music with fingerings. Above the first measure is a 'p' (piano) marking. Above the second measure is the word 'Simile'. The fingerings are: Measure 1: 8, 7, 9, 9, 9, 8, 7, 8; Measure 2: 10, 8, 8, 10, 8, 10; Measure 3: 7, 10, 10, 8, 9, 8; Measure 4: 8, 7, 7, 8, 7, 8.

A continuación se exponen dos estudios de 16 compases que combinan diversos motivos. La sugerencia es estudiarlos en varias tonalidades y también proponer sus propias combinaciones de motivos arpegiados.

Estudio 1: Figura 125

Capo:5

Am A7 *Simile* Dm P P Dm P P

Capo:5

*Simile* P P P P

G7 H P G7 H P C G/B Am

F P P G P P C G/B Am

F G C G/B Am

Detailed description of the musical score: The score is written for electric guitar with a capo at the 5th fret. It consists of four systems of music. Each system includes a treble clef staff with notes and stems, and a guitar staff with fret numbers. Chord names (Am, A7, Dm, G7, C, G/B, F) are placed above the notes. Performance instructions like 'Simile', 'P' (piano), and 'H' (hammer-on) are included. The first system has two guitar staves. The second system has one. The third and fourth systems also have one guitar staff each. The piece concludes with a final Am chord and a double bar line.



Estudio 2: Figura 126

Capo:3

C Am *Simile* F G

Capo:3

*Simile*

F G P C P P

Am F P P G P P

C G/B Am F

The musical score is divided into four systems, each with a treble clef staff and a bass staff. The first system shows a guitar line with a 'p' (piano) dynamic and a bass line with a 'P' (piano) dynamic. Chords C, Am, F, and G are indicated above the guitar staff. The second system continues with chords F, G, C, and P. The third system includes chords Am, F, G, and P. The fourth system features chords C, G/B, Am, and F. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the guitar staff and 5-10 on the bass staff. The word 'Simile' is written above the bass line in the first two systems.

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

The image displays a musical score for an electric guitar piece. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The first measure is marked with a 'G' chord and contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (G4). The second measure is marked with a 'C' chord and contains a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) followed by a quarter note (C4). The third measure is marked with a 'C' chord and contains a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) followed by a quarter note (C4). The fourth measure is marked with a 'C' chord and contains a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) followed by a quarter note (C4). The bottom staff is in bass clef and contains a bass line. The first measure contains a triplet of eighth notes (5, 4, 3) followed by a quarter note (5). The second measure contains a triplet of eighth notes (4, 3, 4) followed by a quarter note (4). The third measure contains a triplet of eighth notes (3, 4, 3) followed by a quarter note (3). The fourth measure contains a triplet of eighth notes (5, 5, 5) followed by a quarter note (5). The fifth measure contains a triplet of eighth notes (3, 5, 7) followed by a quarter note (5). The sixth measure contains a triplet of eighth notes (5, 5, 5) followed by a quarter note (5). The seventh measure contains a triplet of eighth notes (5, 5, 5) followed by a quarter note (5). The eighth measure contains a triplet of eighth notes (5, 5, 5) followed by a quarter note (5). The final measure is marked with a 'C' chord and contains a triplet of eighth notes (5, 5, 5) followed by a quarter note (5). The piece concludes with a final chord marked with a 'p' (piano) dynamic.

## **7. Conclusiones**

1. A través de esta investigación acerca de la bachata se descubrieron nuevas técnicas de interpretación que pueden ser aplicadas en la guitarra eléctrica. Se evidencia que el estudio de las músicas populares latinoamericanas, abre las puertas a conocimientos y elementos que pueden brindar nuevas maneras de abordar la interpretación de la guitarra eléctrica y desde este instrumento aproximarse un poco más a géneros de música popular cercanos a la realidad social latinoamericana proponiendo aportes musicales que enriquezcan estos géneros dándoles renovación y vigencia.
2. La historia de la bachata en sus inicios se asemeja a otras músicas populares como es el caso del blues, el cual era un género que provenía de los afroamericanos quienes eran esclavos y marginados socialmente y su expresión musical también abordaba temas de lamentos, infortunio, amor y pobreza. Además también presenta como instrumento importante dentro del formato musical a la guitarra. De esta situación se puede deducir que los diversos géneros de música popular han sido protagonistas en el desarrollo y evolución de las sociedades que giran a su alrededor encontrado factores comunes en grupos sociales diferentes que pueden contribuir a la comprensión de procesos históricos.
3. Las transcripciones musicales al depender en gran medida del concepto subjetivo de su realizador, deben ser apoyadas por recursos visuales que permitan observar a los músicos de determinado género musical en su campo de acción; ya sea a través de videos musicales, documentales, o actuaciones en vivo y en directo; además de la investigación del contexto sociocultural del género como un complemento que permita llegar a conocimientos más acertados.

4. La guitarra en la bachata es un punto de encuentro entre elementos de la música española, latinoamericana y estadounidense.
5. Gracias a que la guitarra característica de la bachata presenta elementos de la guitarra eléctrica, el sonido de este género mediante la guitarra mencionada, se puede lograr de forma sencilla utilizando pastillas humbucker y colocando la posición correspondiente a la pastilla del mástil; empleando calibre grueso de cuerdas y usando púa para dedo pulgar en vez del pick, el uso de procesadores de señal puede ser opcional dependiendo el estilo que se quiera interpretar; se sugiere siempre el uso de reverberación.
6. Es importante realizar investigaciones de géneros de música no estudiada en la academia, ya que pueden arrojar conocimientos diferentes que contribuyen al enriquecimiento musical personal y a percibir realidades sociales en torno a diferentes expresiones musicales que nos pueden brindar una mejor percepción y comprensión de los acontecimientos que suceden en el mundo o en determinado lugar.

## **8. Referencias Bibliográficas**

Álvarez, L. (2014). *Merengue y bachata: Una mirada histórica-antropológica (1870-1961)*.

BBC mundo. (30 de abril de 2010). *Aventura arrasó con los billboard latinos*. Recuperado el 12 de septiembre de 2017, de

[http://www.bbc.com/mundo/cultura\\_sociedad/2010/04/100429\\_2343\\_billboard\\_premios\\_puerto\\_rico\\_gm.shtml](http://www.bbc.com/mundo/cultura_sociedad/2010/04/100429_2343_billboard_premios_puerto_rico_gm.shtml)

Beltrán Sanchez, O. (2017). *Transcripción de solos de jazz para la apropiación de estilos en la guitarra eléctrica*.

Berklee (s.f) *Bachelor of Music in Performance: Guitar*. Recuperado el 11 de agosto de 2016, de

<https://www.berklee.edu/guitar/major-performance-guitar>

Bernal, Cesar A. (2010). *Metodología de la investigación administración, economía, humanidades y ciencias sociales Tercera edición*. PEARSON EDUCACIÓN, Colombia, 2010.

Best Of Bachata Lead Guitar (Book/Cd) Paperback ( july 1, 2010). Best Of Bachata Lead Guitar (Book/Cd) Paperback. Recuperado el 3 de mayo de 2017, de

[https://www.amazon.com/BestBachataLeadGuitarBook/dp/1423497724/ref=ooosr?dpID=51qH8AH3YSL&preST=\\_SX258\\_BO1,204,203,200\\_QL70\\_&dpSrc=detail](https://www.amazon.com/BestBachataLeadGuitarBook/dp/1423497724/ref=ooosr?dpID=51qH8AH3YSL&preST=_SX258_BO1,204,203,200_QL70_&dpSrc=detail)

Biblioteca Nacional de Colombia. (2009). PAUTAS PARA LA DIGITALIZACIÓN DE DOCUMENTOS ANÁLOGOS EN PAPEL Y AUDIO. *Conservemos* (7).

Brito Ureña, L. M. (1987). *EL MERENGUE Y LA REALIDAD EXISTENCIAL DE LOS DOMINICANOS*. UASD.

Burgos, W. (2015). *Un ritmo que emigra: Cima 103.7 FM y la escena de la bachata en Puerto Rico*. Rico.

Canal Histórico del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar [festivalvinachile].

- (2012). Festival de viña 2011, Aventura, Peligro[Archivo de video].Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=rHgM8sx\\_Utc](https://www.youtube.com/watch?v=rHgM8sx_Utc)
- Casado,F. (2004). Historiografía de la Bachata. *Hoy* .
- Cobo, L., & Mendizabal, A. (24 de abril de 2014). *Billboard*. Obtenido de Latin Music Awards 2014 Preview: latin's Best Shine on: <http://www.billboard.com/articles/events/latin-awards/6069785/billboard-latin-music-awards-2014-preview-latins-best-shine-on>
- Coll, R. (1996). Conceptos de la Técnica y la Mecánica. *Quodlibet: revista de especialización musical*, , 90-102.
- Davis, M. C. (2012). Aventura's Lenny Santos. *Guitar Player* .
- De Leon, M. (29 de Abril de 2007). *Martires de Leon*. Recuperado el 03 de julio de 2017, de Biografía: <http://martiresdeleon.blogspot.com.co/2007/04/biografia.html>
- Dominicano, D. (12 de Mayo de 2015). Martires de León, un experto en el género cita factores que influyen en baja de la bachata. *El Diario Dominicano* .
- Erazo, J. (2017). *Transcripción y arreglos de Tres Temas Populares para Técnicas de Guitarra*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Emba (s.f) *Músico profesional Guitarra Plan de estudios*. Recuperado el 4 de septiembre, de <http://www.emba.com.ar/indexold.html>
- Escuela de Música Contemporánea (s.f) *Materias Carrera de músico profesional*.Recuperado el 4 de agosto de 2016, de <http://www.escuelademusica.org/materias/>
- Facultad de artes-Asab (s.f). *Pregrado Artes Musicales*. Recuperado el 5 de septiembre, de <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/programas/pregrado/artes-musicales>
- Facultade e Conservatório Souza Lima (s.f). *Aula de Guitarra*. Recuperado el 6 de septiembre, de <https://souzalima.com.br/curso/aula-de-guitarra/>

- González , J.P. (2008). Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?. *Trans. Revista Transcultural de Música, (No.12)*
- González Rodríguez, J. P. (1986). Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana. *Revista musical chilena , 59-84.*
- Grebe, M. E. (1976). Objeto, métodos y técnicas. *Revista musical chilena , 5-27.*
- Gutiérrez, G. (2008). Música de goce no de amargue. *Archipiélago , Vol 16 (No.59), 49 - 50.*
- Haidar, J. (1992). La música de Juan Luis Guerra y el grupo 4:40. Expresión cultural y poética. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, , IV (14), 193-209.*
- Heaton, S. (2004). *Bachata: Identity, Transmission Through a Dominican Popular Music.*
- Hernandez, D. P. (1992). Bachata: From Raw to Rosy. *Hemisphere A MAGAZINE OF LATIN AMERICAN AND CARIBBEAN AFFAIRS , 4 (3), 16-19.*
- Hernandez, D. P. (1992). Bachata: From the Margins to the Mainstream. *Cambridge University Press , 359-364.*
- Hernandez, D. p. (1995). *A social history of a Dominican popular music*
- Hernández, D. P. (2016). Dominican Bachata moving from el campo to the garden. *Harvard Review Latin America , 66-70.*
- Hernández, R., Fernández, C., & Pilar, B. M. (2010). *Metodología de la Investigación Quinta Edición.* México DF: McGraw Hill.
- laso records. (s.f). *laso records.* Recuperado el 11 de diciembre de 2016, de <http://www.iasorecords.com/es/musica/cabaret-bachata>
- Krenz, S. (2010). *Gibson´s Learn and Master Guitar lesson book.* Nashville: Legacy Learning Systems, Inc.
- Lagua, T. (08 de mayo de 2009). *Trayectoria Artística de aventura.* Recuperado el 11 de Agosto de 2017, de <http://aventurartist.blogspot.com.co/2009/05/biografia-de-cada-integrante.html>
- Leone, R. (1998). *Joe Pass - Virtuoso Standars Songbook Collection.* Miami: Warner Bros.

- Levin, J. (24 de Enero de 2016). Joan Soriano keeping roots of bachata alive. *Miami Herald* .
- Lira, E. O. (2015). Num Pagode em Planaltina del compositor Marco Pereira: aportes técnicos para la guitarra instrumental popular brasileña.
- Liska, M. M., Haddad, R., Osre, F., & Mancini, J. (2008). Abordaje de la música desde tres problemáticas sociales: invisibilidad de la mujer, discursos intertextuales y religión en la representación de la cultura Qom . *ACERCAMIENTO AL PROBLEMA DE LA TRANSCRIPCIÓN Y EL ANÁLISIS MUSICAL* (págs. 16-20). Buenos Aires: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.
- Martin, B. (15 de Abril de 2006). *Article city free articles for reprint*. Obtenido de The History of The Electric Guitar: How Music Was Changed Forever:  
[http://www.articlecity.com/articles/music\\_and\\_movies/article\\_309.shtml](http://www.articlecity.com/articles/music_and_movies/article_309.shtml)
- Menin, B. [Joan Soriano: Tema]. (2015). Me decidí a dejarte [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zBs9ArOXNp0>
- Npr music [Npr music]. (2012). Joan Soriano: NPR Music Tiny Desk Concert [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=XnCyyJhJc0>
- Nyvt, M. (2001). *Merengue and Bachata: A study of two musical styles in the Dominican Republic*. Ottawa, Ontario, Canadá.
- Pacini, D. (1989). Social Identity and Class in "Bachata," an Emerging Dominican Popular Music. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 10, No. 1, 69-91.
- Perrin, J. (1995). *Steve Vai Guitar styles and techniques*. (M. S. ltd, Ed.) Hal Leonard.
- Petrucci, J., & Turner, D. (1996). *Rock discipline*. (W. Bros, Ed.) EEUU.
- Pierson, L. (2009). *Kings of Bachata : Aventura, Migration and Dominican Nationalism in a Transnational Context*. Washington.
- Pontificia Universidad Javeriana de Colombia (s.f). *Departamento de Música*. Recuperado el 10 de noviembre de 2016, de <http://artes.javeriana.edu.co/departamentos/musica>



Programa de estudios guitarra Pontificia Universicada Católica de Chile (s.f). Recuperado el 12 de octubre de 2016, de

[http://admisionyregistros.uc.cl/dara/carreras/MALLAS/arte\\_csoc/m\\_musica4N\\_09.html](http://admisionyregistros.uc.cl/dara/carreras/MALLAS/arte_csoc/m_musica4N_09.html)

Pura Bachata (La Serie Pura!) Paperback ( July 1, 2003). *Pura Bachata (La Serie Pura!) Paperback*.

Recuperado el 3 de mayo de 2017, de [https://www.amazon.com/Pura-Bachata-Serie-Leonard-Corp/dp/0634054414/ref=pd\\_bxgy\\_14\\_img\\_2?\\_encoding=UTF8&pd\\_rd\\_i=0634054414&pd\\_rd\\_r=7SRK5JD4HRSP2EEK946Q&pd\\_rd\\_w=cUFVP&pd\\_rd\\_wg=z1nDI&pvc=1&refRID=7SRK5JD4HRSP2EEK946Q&dplD=51z9FKqThZL&preST=\\_SX218\\_BO1,204,203,200\\_QL40\\_&dpSrc=detail](https://www.amazon.com/Pura-Bachata-Serie-Leonard-Corp/dp/0634054414/ref=pd_bxgy_14_img_2?_encoding=UTF8&pd_rd_i=0634054414&pd_rd_r=7SRK5JD4HRSP2EEK946Q&pd_rd_w=cUFVP&pd_rd_wg=z1nDI&pvc=1&refRID=7SRK5JD4HRSP2EEK946Q&dplD=51z9FKqThZL&preST=_SX218_BO1,204,203,200_QL40_&dpSrc=detail)

Robles, H. (2012). La bachata de Joan Soriano. *People en español*.

Rodriguez, G. (2016). *La Guitarra Eléctrica solista en la interpretación del Pasillo y el Bambuco Andino Colombiano*. Zipaquirá: Universidad de Cundinamarca.

Rodríguez, J. D., Granados, C., & Leoedel, G. (2015). *Técnicas de la guitarra flamenca utilizadas por Paco de Lucía y su aplicación a la guitarra eléctrica*. Bogotá: Universidad del Bosque.

Rodríguez, R. (2015). Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca: Historia, desarrollo, aporte y mecanismos. *Káñina Revista Artes y Letras*, XXXIX (2), 215-234.

Rojas, J. s. (2014). *Nuevas técnicas aplicadas ejercicios y estudios*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Sarmiento, E. D. (22 de Junio de 2014). *La bachata, ritmo de moda en Colombia*. Recuperado el 23 de mayo de 2016, de Vanguardia.com:

<http://www.vanguardia.com/entretenimiento/farandula/265936-la-bachata-ritmo-de-moda-en-colombia>

Taub, A. (Dirección). (2017). *El Duque de la Bachata (Full movie)* [Película].

Torres Santos, R. (I de 2013). Identity, Juan Luis Guerra and the Merengue: Toward a New Dominican National. *The Dominican Studies Research Monograph*, 19.

Universidad el Bosque (s.f) *Formación Musical*. Recuperado el 6 de septiembre de 2016, de

<http://www.uelbosque.edu.co/creacion-y-comunicacion/carrera/formacion-musical>

Universidad Nacional Autónoma de México (s.f). *Universidad autónoma de México. Oferta académica*

*Licenciatura Facultad de Música*. Recuperado el 2 de octubre de 2016, de

<http://oferta.unam.mx/escuela-facultad/9/facultad-de-musica>

UNPHU(s.f).*UNPHU*. Recuperado el 6 de octubre de 2016, de <http://unphu.edu.do/>

Vanzela, A. (2012). Técnicas de guitarra aplicadas ao Capriccio nº 5 de Niccolò Paganini reescrito por

Steve Vai para o filme Crossroad. *Revista da Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações*, 10 (2),

35-42.

Universidad San Francisco de Quito (s.f) *Artes Musicales*. Recuperado el 8 de septiembre de 2017, de

[http://www.usfq.edu.ec/programas\\_academicos/colegios/imc/carreras/Paginas/artes\\_musicales\\_vigente.aspx](http://www.usfq.edu.ec/programas_academicos/colegios/imc/carreras/Paginas/artes_musicales_vigente.aspx)

Vergel, G. (28 de Enero de 2016). DOMINICAN 'ROOTS BACHATERO' JOAN SORIANO TO PLAY CARNEGIE

HALL. *Sounds and Colours* .

The lowell sun. (24 de Julio de 2014). *The Lowell Sun*. Recuperado el 9 de agosto de 2017, de

[http://www.lowellsun.com/folkfest/ci\\_26207906/bachata-legends-trio-amargue-edilio-paredes-amp-andre](http://www.lowellsun.com/folkfest/ci_26207906/bachata-legends-trio-amargue-edilio-paredes-amp-andre)

You tube [Discography and hits]. (2013). Peligro-Aventura-The Last-2009 [Archivo de video].

<https://www.youtube.com/watch?v=jSUu55-6qn4>

You tube [Pepe Luna]. (2010). Pepe Luna [Archivo de video].

[https://www.youtube.com/user/001guitarra/videos?disable\\_polymer=1](https://www.youtube.com/user/001guitarra/videos?disable_polymer=1)

## 9. Anexos

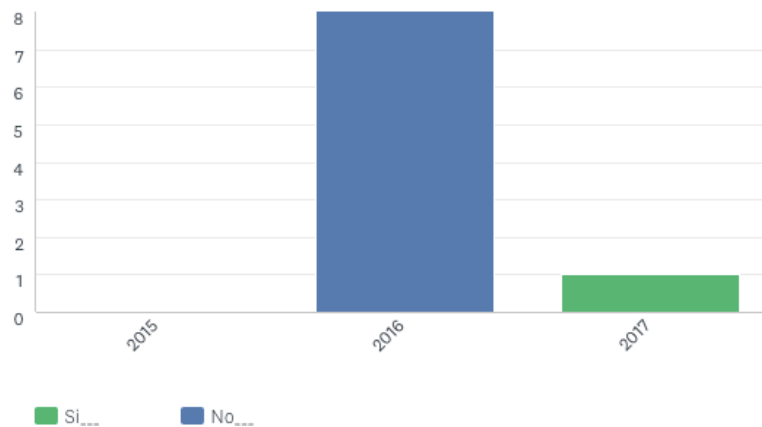
### 9.1 Encuesta sobre la Bachata

La encuesta se realizó entre el año 2016 y 2017:

NOMBRE	UNIVERSIDAD Y UBICACIÓN SEMESTRAL
Andrés Echeverry	Fernando Sor y Berklee College of Music
Enrique Arbelaez	Universidad de Cundinamarca 5° semestre
Luis Perez	Universidad el Bosque 5° semestre
William Andrés Pinzón Baldión	Universidad de Cundinamarca 6° semestre
Daniel Obando	Profesional
Giovanny Rodríguez	Universidad de Cundinamarca 10° semestre
Cristhian Leonardo Rodríguez Sanchez	Universidad de Cundinamarca 7° semestre
Felipe Caicedo	Escuela Fernando Sor exalumno
Oscar Munar	Universidad de Cundinamarca 8° semestre

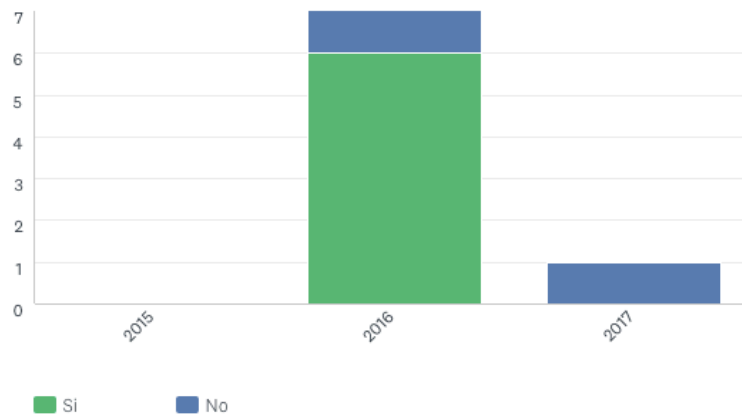
¿Dentro de su proceso de formación universitaria musical ha tenido usted la oportunidad de aprender bachata?

Respondidas: 9 Omitidas: 0 Primera: 05/10/2016 Periodo: 2015 a 2017



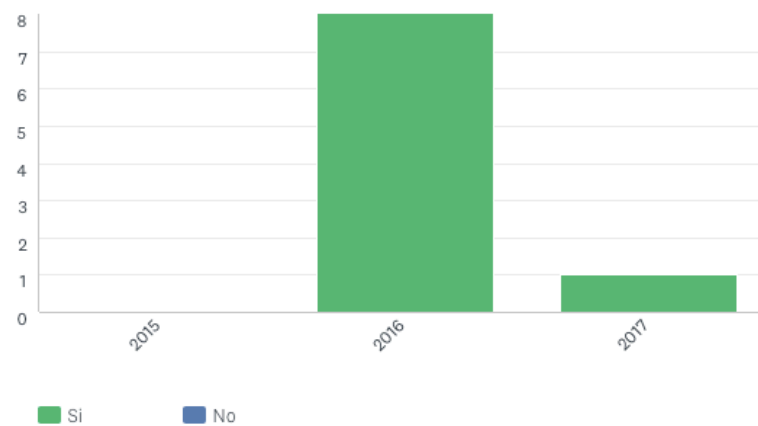
¿Considera usted que la bachata es un género musical exigente refiriéndose a la técnica de ejecución en la guitarra?

Respondidas: 8 Omitidas: 1 Primera: 05/10/2016 Periodo: 2015 a 2017



¿Se interesaría usted por aprender técnicas de ejecución de la bachata para la guitarra eléctrica?

Respondidas: 9 Omitidas: 0 Primera: 05/10/2016 Periodo: 2015 a 2017



A la pregunta ¿Conoce usted guitarristas de la bachata ? ¿Cuáles ?

Las respuestas fueron Edilio Paredes, el guitarrista de Aventura y Luis Payan. Seis de los encuestados respondieron la opción No.

## 9.2 Transcripciones

Score

# PELIGRO

Aventura

Anthony Santos

Transcripción: Ronald Pinzón

♩ = 130 Capo:4

Chorus y reverb

**INTRO**

Lenny Santos's guitar 1

Guitar 2

Guitar 3

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Chords: F#m, D, C#7, E

Techniques: S, p, H, Simile, Chorus y reverb

Fingering: 7 9 9 9 7 5 4 7 7 7 7 7 4 5 5

©

2 PELIGRO

Gtr. 1

10 C#7 S S F#m S C#7 P F#m

Gtr. 2

10 S S S P p

6 7 9 7 6 7 7 9 7 5 4 p 5 6

Gtr. 1

A Bm<sub>p</sub> C#7 F#m

Simile

13 p Simile

9 7 7 7 9 7 7 4 4 6 4 5 6 7 5

Gtr. 2

13

Gtr. 1

16 F#m H Bm S C#7

Gtr. 2

16 H S

5 7 4 5 7 5 7 7 9 9 7 4 4 6 4

6 6 7 7 9 7 9 7 4 6 4

Gtr. 2

16

**PELIGRO** 3

**F#m** **H** **F#m**

19

Gtr. 1

Gtr. 2

19

5 7 4 5 4 7 4 7

6 7 6 7 5 7 5 6 7 4 5 4 7 4 7

**B** Delay D P P E P P F#m F#m

Gtr. 1

Gtr. 2

21

5 7 7 5 7 5 5 4 7 5 7 5 S

7 7 7 7 5 4 6 9 11 11 9 9 7 7 6 4 4

21

Delay D P P E P P F#m Let ring

Gtr. 1

Gtr. 2

25

5 7 7 5 7 5 5 7 4 5 9 7 9 7 S

7 7 7 7 5 7 4 5 9 7 9 7 7 9 9 7 7 6 16 14 16

25

Let ring F#madd9

3

4 PELIGRO

Gtr. 1

F#m/C# D E F#m F#m

29

Gtr. 2

Gtr. 1

F#m D E H F#m

34

Gtr. 2

Gtr. 1

F#m D E H

38

Gtr. 2



PELIGRO 5

Gtr. 1

41  $F\#m$   $F\#m$   $D$

41

Gtr. 2

41

Gtr. 1

44  $E$   $H$   $F\#m$  **To signo (2a vez)**

44  $H$

Gtr. 2

44

**INTERLUDIO**

Gtr. 1

46  $S_p$   $S$   $D$

46  $S_p$   $S$   $P$

Gtr. 2

46



PELIGRO

7

54

Gtr. 1

F#m

6

6

6

6

54

10-10-10-10-10-10-10-10-9-9-9-9-9-9-9-9-9-9-10-10-10

Gtr. 2

54

55

Gtr. 1

F#m

6

6

6

6

55

9-9-10-10-9-9-9-9-10-10-9-9-10-10-9-9-10-10-9-9-10-10-10-10

Gtr. 2

55

56

Gtr. 1

Bm

6

6

6

6

S

56

10-10-10-10-10-10-10-10-10-10-10-10-10-10-12-12-12-12-12-12-14-14-14-14

S

Gtr. 2

56

8 PELIGRO

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

PELIGRO 9

The musical score is divided into three systems, each with two guitar parts (Gtr. 1 and Gtr. 2).  
System 1 (measures 60-61):  
- Gtr. 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Chord Bm is indicated. Fret numbers 6 are shown under the notes. A slur is placed over the notes in measure 61, with an 'S' above it.  
- Gtr. 2: Treble clef, key signature of two sharps. Fret numbers 12, 14, and 16 are shown under the notes.  
System 2 (measures 61-62):  
- Gtr. 1: Treble clef, key signature of two sharps. Chord C#7 is indicated. Fret numbers 6 are shown under the notes. A slur is placed over the notes in measure 62, with an 'S' above it.  
- Gtr. 2: Treble clef, key signature of two sharps. Fret numbers 16 and 17 are shown under the notes.  
System 3 (measures 62-63):  
- Gtr. 1: Treble clef, key signature of two sharps. Chord F#m is indicated. Fret numbers 6, 17, 19, and 16 are shown under the notes. A slur is placed over the notes in measure 62, with an 'S' above it. A dynamic marking 'p' is present. In measure 63, there are triplets of notes with a dynamic marking 'p'.  
- Gtr. 2: Treble clef, key signature of two sharps. Fret numbers 17, 19, and 16 are shown under the notes.

10 PELIGRO

Gtr. 1

64 <sup>(8va)</sup> D C#7

64 3 3 3 3 3 6 6 6 8

64 19 17 16 19 17 16 19 17 16 19 16 16 17 17 17 17 17 16 16 16 16 16 16 13 13 13 13 13 13

Gtr. 2

64

Gtr. 1

66 <sup>(8va)</sup> F#m C#7 F#m

66 H H H H

66 14 14 16 14 13 13 14

Gtr. 2

66

**A'** Gtr. 1

68 Bm C#7 F#m P

68 *Simile* 3 3 3 P

68 7 7 7 7 7 4 4 6 4 5 7 7 7 5

68 9 7 7 7 9 4 6 4 6 6 4 6 7 5

Gtr. 2

68

**PELIGRO** 11

**Gtr. 1**

71 F#m Bm C#7

71

5 7 7 7 7 10 10 4 4 4

4 6 4 6 7 7 4 9 7 7 4 6 4

**Gtr. 2**

71

74 F#m P F#m P To B

74

6 5 6 7 4 5 5 4 4 6 7 7 4 7

**Gtr. 2**

74

**PUENTE**

76 F#m B E B/D#

76

1214 14 14 14 14 1212 12 11 911 11 11 11 1112 12 12 12 1216 16 1214

**Gtr. 2**

76

**Gtr. 3**

76 H P S

76

12 PELIGRO

Gtr. 1

79 C#m H H F#m S P B S

1214 12 12 12-1216 16 12 1214 14 14 14 14-1212 12 11 11 11 11

Gtr. 2

Gtr. 3

82 E B/D# H C#m H

1112 12 12 12-1216 16 1214 1214 12 12 12-1216 16 12

Let ring



84 F#m B PELIGRO E B/D# C#m 13

Gtr. 1

84

3 3 3 3 3 3

P

84

12 14 14 14 14 14 12 12 12 11 9 11 11 11 11 11 11 12 12 12 12 12 16 16 12 14 12 14 12 12

S S H H H

Gtr. 2

84

H P S S

Gtr. 3

84

E C#m B A

Gtr. 1

88

6 5 6 6 4 6 5 4 4 4 4 4 5 6 5 6 6 4 6 5 5 4 6 4

4 7 5

Gtr. 2

88

C#m H P B H P A E B/D#

92

H P H P P

92

5 6 4 5 4 6 4 4 6 8 6 4 5 5 5 6 5 4 5 7 5 4 5

4 7 5 7 7

Gtr. 2

92

14 PELIGRO

Gtr. 1

96 C#m H P B H P A

Gtr. 2

96

5 6 4 5 4 6 4 4 6 8 6 4 5 5 5 6 7 5

Gtr. 1

[F] C#m B A

100 p

Gtr. 2

100

4 4 4 4 9 8 9 8 9 8 7 6 5 4 5 4 4

Gtr. 1

103 E B/D# C#m B

Gtr. 2

103

9 8 6 5 4 6 6 6 5 6 5 9 8 9 8 7 6 9 8 9 8

PELIGRO

The musical score for 'PELIGRO' is presented in three systems, each with two guitar parts (Gtr. 1 and Gtr. 2). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes chord diagrams and fret numbers for both parts.

**System 1 (Measures 106-107):**

- Chords:** A, E, B/D#
- Gtr. 1:** Treble clef, melodic line with eighth notes and quarter notes.
- Gtr. 2:** Treble clef, accompaniment with chords and eighth notes.
- Fret Numbers (Gtr. 1):** 7 6 5 4 5 4 4 | 7 9 8

**System 2 (Measures 108-109):**

- Chords:** C#m, P, B
- Gtr. 1:** Treble clef, melodic line with eighth notes and quarter notes, including a double bar line.
- Gtr. 2:** Treble clef, accompaniment with chords and eighth notes.
- Fret Numbers (Gtr. 1):** 9 4 5 4 7 4 5 4 5 4 4 4 7 4 9 4 4 7 4 4 5 4 5 4 4 4 7 4

**System 3 (Measures 110-111):**

- Chords:** A, E, B/D#
- Gtr. 1:** Treble clef, melodic line with eighth notes and quarter notes, including a double bar line.
- Gtr. 2:** Treble clef, accompaniment with chords and eighth notes.
- Fret Numbers (Gtr. 1):** 9 4 5 4 7 4 5 4 5 4 5 8 4 4 5 4 9 4 9 4 7 4 7 4 5 4 5 4 9 4 9 4



**PELIGRO** 17

**B** *Simile*

Gtr. 1

117

B 6 6 6 6

14-14-14-14-14-14-14-14-16-16-16-16-16-14-14-14-14-14-14-12-12-12-12

Gtr. 2

117

Gtr. 1

118

A 6 6 6 6 S

12-17-17-17-17

Gtr. 2

118

E B/D#

Gtr. 1

119

E 6 6 B/D# 6

17-17-17-17-17-17-17-17-17-16-16-16-16-16-17-16-16-16-16

Gtr. 2

119

Score

# Me decidí a dejarte

Album "Me decidí" del año 2015

Joan Soriano

Transcripción Ronald Pinzón

$\text{♩} = 145$

**INTRO**

Guitar 1

Guitar

Guitar 2

Gtr. 1

Gtr.

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr.

Gtr. 2

2 Me decidí a dejarte

Gtr. 1

Gtr.

Gtr. 2

A

Gtr. 1

Gtr.

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr.

Gtr. 2

Detailed description of the musical score: The score is for electric guitar in D major (one sharp). It consists of three systems. The first system (measures 12-15) includes lyrics 'Me decidí a dejarte'. Gtr. 1 has a melodic line with harmonics (H) and a triplet. Gtr. has a complex fretboard pattern with notes like 14-15, 12-14, and 7-8. Gtr. 2 has a rhythmic accompaniment with slurs (S). The second system (measures 16-17) is marked 'A' and includes dynamics 'p' and 'Simile'. Gtr. 1 has a simple melodic line. Gtr. has a rhythmic pattern with notes 5, 7, 9. Gtr. 2 has a rhythmic accompaniment with slurs (S). The third system (measures 18-21) continues the rhythmic accompaniment with 'D' chord markings above the staff.

Me decidí a dejarte 3

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 22 to 25. The second system covers measures 26 to 27. A section marker 'B' is placed at the beginning of the second system.

**System 1 (Measures 22-25):**

- Chords:** D, A, A, A.
- Techniques:** H (Harmonics), P (Palm Mute).
- Measure 22:** Gtr. 1: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter. Gtr.: 5-7-9-7-7-7. Gtr. 2: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter.
- Measure 23:** Gtr. 1: A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter. Gtr.: 7-6-5-5-8-8-5-6-5. Gtr. 2: A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter.
- Measure 24:** Gtr. 1: A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter. Gtr.: 7-6-5-5-8-8-5-6-5. Gtr. 2: A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter.
- Measure 25:** Gtr. 1: A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter. Gtr.: 7-6-8-5-8-5-6-6-7-6. Gtr. 2: A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter.

**System 2 (Measures 26-27):**

- Chords:** A, D, D7.
- Techniques:** H (Harmonics).
- Measure 26:** Gtr. 1: A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter. Gtr.: 7-7-6-5-8-8-5-6. Gtr. 2: A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter.
- Measure 27:** Gtr. 1: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter. Gtr.: 5-7-7-7-8. Gtr. 2: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter.



4 Me decidí a dejarte

The musical score is written for electric guitar in G major (one sharp). It consists of three systems of staves, each containing three parts: Gtr. 1 (melodic line), Gtr. (fingerings and techniques), and Gtr. 2 (rhythmic accompaniment).  
- **System 1 (Measures 30-33):** Gtr. 1 starts with a triplet of eighth notes on the 3rd string (frets 8, 7, 5) marked 'p'. Chords G, D, D, and A are indicated. Gtr. 2 features a triplet of eighth notes on the 3rd string (frets 8, 7, 5) marked 'p'.  
- **System 2 (Measures 34-37):** Gtr. 1 continues with eighth notes, marked with accents. Chords A, D, D, D7, and G are indicated. Gtr. 2 shows a sequence of fretted notes: 9-8-9-8-9-8, 11-10-11-10-10, 11-10-11-10-11-10, and 12-12-12-10-10.  
- **System 3 (Measures 38-41):** Gtr. 1 features eighth notes with accents and slurs. Chords G, G, D, and D are indicated. Gtr. 2 includes techniques like triplets (marked 'p'), slurs (marked 'H'), and accents (marked 'P'). Fretting includes 12-12-10-12-10-10, 12-12-12-12-12, 11-10-10-12-12-10-10, and 7-7-5-5-7-7-5-5.

Me decidí a dejarte 5

The score is divided into three sections: the main body (measures 42-45), a bridge (measures 46-49), and an intro (measures 50-52). The key signature is two sharps (F# and C#).

**Main Body (Measures 42-45):** Chords: A, H, P, A, D, D. Techniques: H (Harmonics), P (Palm Mute).

**PUENTE (Measures 46-49):** Chords: A, Bm, G, A, D.

**INTRO (Measures 50-52):** Chords: D, G, A. Techniques: p (piano), Smile, let ring.

6 Me decidí a dejarte

53 D let ring H D D7 G let ring A

Gtr. 1

Gtr. 2

53 10-10-10-10-10-12-10 5-5-7-7-7-5 7-7-8-7 9-9-10-9-10-9

57 D let ring H <sup>8va</sup> D7 G let ring A 1.

Gtr. 1

Gtr. 2

57 10-10-10-10-12-10 14-14-15-14-15-14-15-15-15-15 12-12-14-14-14-14

61 <sup>8va</sup> D A D P P

Gtr. 1

Gtr. 2

61 14-14-15-14-14-15-14 12-12-14-14-14-14-15-17-15 10-5-7-5-7-5-7-5



8 Me decidí a dejarte

Gtr. 1

70 A x3 D i m

Gtr.

70 x3 i m

Gtr. 2

70 S

72 A mi i mi mi i m *Smile* A

Gtr. 1

72 i mi i mi mi i m *Smile*

Gtr.

72 6 5-8 6-6-6 5-8 7-7 7 7 7-7-7 7 5 6-6 6 5-8 6-6-6 5-8 7-7

Gtr. 2

72 S S S S S S

75 D A D

Gtr. 1

75

Gtr.

75 7 7 5 7-7-7 7 5 6-6 6 5-8 6-6-6 5-8 7-7 7 7 5 7-7-7 7 5 6-6

Gtr. 2

75 S S S S S S

Me decidí a dejarte 9

**78**

Gtr. 1

A D S D

Gtr.

6 5 8 6 6 6 5 5 8 7

Gtr. 2

S S S S

**81**

Gtr. 1

D D *Smile* D

*p*

Gtr.

*Smile*

5 7 9 7 7 7 5 7 9 7 7 7 5 7 9 7 7 7

Gtr. 2

*p*

**84**

Gtr. 1

D D

Gtr.

5 7 9 7 7 7 5 7 9 7 7 7

Gtr. 2

Detailed description of the musical score: The score is for the song 'Me decidí a dejarte' and is divided into three systems. The first system (measures 78-80) features Gtr. 1 with a melodic line in treble clef, Gtr. with a bass line in treble clef using numbers 6, 5, 8, 6, 6, 6, 5, 5, 8, 7, and Gtr. 2 with a rhythmic accompaniment in treble clef. Chords A, D, S, and D are indicated above the first system. The second system (measures 81-83) features Gtr. 1 with a melodic line, Gtr. with a bass line using numbers 5, 7, 9, 7, 7, 7, and Gtr. 2 with a rhythmic accompaniment. Chords D, D *Smile*, and D are indicated above the second system. The third system (measures 84-85) features Gtr. 1 with a melodic line, Gtr. with a bass line using numbers 5, 7, 9, 7, 7, 7, and Gtr. 2 with a rhythmic accompaniment. Chords D and D are indicated above the third system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

10 Me decidí a dejarte

The score consists of three systems of guitar parts, each with three staves: Gtr. 1 (melody), Gtr. (fingerings), and Gtr. 2 (rhythm). The key signature is D major (two sharps).  
System 1 (Measures 86-89):  
- Gtr. 1: Melody line with notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.  
- Gtr.: Fingerings: 5-9, 5-6, 7-6-8-7, 7-6-8-5, 7-6-8-8-7.  
- Gtr. 2: Rhythm accompaniment with chords D and A.  
System 2 (Measures 90-91):  
- Gtr. 1: Melody line with notes A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.  
- Gtr.: Fingerings: 7-6-8-5, 5-7-7-9-7-7-7.  
- Gtr. 2: Rhythm accompaniment with chords A and D.  
System 3 (Measures 92-93):  
- Gtr. 1: Melody line with notes G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.  
- Gtr.: Fingerings: 5-7-8-9-7-8-7-8, 5-7-8-9-7-8-7-8.  
- Gtr. 2: Rhythm accompaniment with chords G and G.  
A box labeled 'B' is placed to the left of measure 92.

Me decidí a dejarte

11

The musical score is divided into three systems, each containing three staves: Gtr. 1 (melodic line), Gtr. (fingerings), and Gtr. 2 (rhythmic accompaniment). The key signature is two sharps (F# and C#).

**System 1 (Measures 94-97):**  
Chords: G, D, D, A.  
Gtr. 1: Melodic line with a triplet of eighth notes in measure 95.  
Gtr.: Fingerings for G, D, D, and A chords.  
Gtr. 2: Rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes in measure 95.

**System 2 (Measures 98-101):**  
Chords: A, D, D, D7, G.  
Gtr. 1: Melodic line with a half note in measure 98.  
Gtr.: Fingerings for A, D, D, D7, and G chords.  
Gtr. 2: Rhythmic accompaniment with a half note in measure 98.

**System 3 (Measures 102-105):**  
Chords: G, G, D, D.  
Gtr. 1: Melodic line with a triplet of eighth notes in measure 103.  
Gtr.: Fingerings for G, G, D, and D chords.  
Gtr. 2: Rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes in measure 103.



12 Me decidí a dejarte

Gtr. 1

105 A P A D D

Gtr.

106 P

Gtr. 2

106 S

**PUENTE**

Gtr. 1

110 Bm G A D

Gtr.

110

Gtr. 2

110

Gtr. 1

114 A Bm G D

Gtr.

114

Gtr. 2

114

Detailed description of the musical score: The score is for electric guitar in the key of D major (one sharp). It consists of two systems. The first system, starting at measure 12, is for the main melody 'Me decidí a dejarte'. It features three staves: Gtr. 1 (melody), Gtr. (fingerings), and Gtr. 2 (rhythm). Chords A, P, A, D, and D are indicated above the Gtr. 1 staff. Measure numbers 105, 106, and 106 are shown. The second system, starting at measure 110, is for the 'PUENTE' section. It also features three staves: Gtr. 1 (melody), Gtr. (fingerings), and Gtr. 2 (rhythm). Chords Bm, G, A, and D are indicated above the Gtr. 1 staff. Measure numbers 110, 110, and 114 are shown. The score includes various guitar techniques such as bends, slurs, and a slide (S) in the second system.

Me decidí a dejarte 13

A                      Bm                      G                      A                      D

118 i m

Gtr. 1

118 i m

Gtr.

118

Gtr. 2

122 A m i i m i m i Simile D

Gtr. 1

122 i m i i m i m i Simile

Gtr.

122 S S

Gtr. 2

124 A                      D                      A

Gtr. 1

124

Gtr.

124 S S S S S

Gtr. 2

Detailed description: The image shows a musical score for an electric guitar piece. It is divided into three systems. The first system (measures 118-121) features a melody on Gtr. 1 and a bass line on Gtr. 2. Chords A, Bm, G, A, and D are indicated above the staff. Fret numbers are provided for the bass line. The second system (measures 122-123) includes a vocal line 'A m i i m i m i' and a 'Simile' instruction. The guitar parts continue with fret numbers and a 'S' (slide) instruction. The third system (measures 124-126) features a melody on Gtr. 1 and a bass line on Gtr. 2 with chords A, D, and A. Fret numbers and 'S' instructions are present.

14 Me decidí a dejarte

Gtr. 1

Gtr.

Gtr. 2



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

**Ronald Ferney Pinzón Martínez**  
**Código: 891212219**



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

**Director: Oscar Alejandro Beltrán Sánchez**  
**Especialista en Docencia Universitaria**

Universidad de Cundinamarca

 Facultad de Ciencias sociales Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá, 2017

## RONALD FERNEY PINZON MARTINEZ:

Músico guitarrista, inicia sus primeros pasos en la música en el año 1996 a la edad de 8 años con el Maestro Juan Carlos Beltrán, participando en festivales locales de música colombiana y en estudiantinas juveniles, y continúa tomando clases particulares con varios maestros. A la edad de 15 años incursiona en la guitarra eléctrica y en el rock, conformando bandas juveniles de la zona. Inicia estudios formales en el año 2006 en la Escuela de Música y Audio Fernando Sor culminando en el año 2009 y adquiriendo el título de Técnico laboral en Música con énfasis en jazz y música moderna. En el año 2010 forma parte de la planta de docentes del Gimnasio Académico Infantil Santo Domingo Sabio y del Colegio Infantil Santo Tomás.

A mediados del año 2012 inicia estudios profesionales en la Universidad de Cundinamarca y forma parte de grupos reconocidos como La Quinta Boleros ( fusión bolero-jazz-rock) donde ha participado con grandes éxitos en diversos eventos de Cundinamarca, como el festival de la canción en Fusagasugá (2014), festival de jazz de Zipaquirá (2015), el 2º aniversario de Los Informales Zipaquirá (2015) Noche de boleros Casa de la Cultura Arturo Wagner ( 2013, 2014), Marcha por la vida Zipaquirá (2015), Concierto Nacional de Música para la convivencia (2014), y en diversos conciertos realizados en las ciudades de Facatativá, Ubaté, Girardot, La Vega. Además es guitarrista de bandas musicales de rock como Druida (reconocida por ser una de las ganadoras del Cueca Rock Festival de Sopó (2015) compartiendo escenario con bandas famosas a nivel nacional e internacional como Dr Krapula); y también World Music (grupo fusión que se caracteriza por su incursión en diversos géneros desde música colombiana, rock, funk, gypsy jazz ) realizando conciertos en ciudades como Zipaquirá, Ubaté, Girardot, Fusagasugá, Facatativá siendo reconocido como uno de los grupos representativos de la Universidad de Cundinamarca.

Sus influencias musicales son bastante amplias desde grupos de música latina (Carlos Santana, Buena Vista Social Club, Celia Cruz, Gloria Stefan, Los Panchos, Rubén Blades, Héctor Lavoe, Ismael Miranda, entre otros), rock en español ( Soda Stereo, Gustavo Cerati, Maná, Andrés Calamaro, Enanitos Verdes, Aterciopelados), blues ( Steve Ray

Vaughan, BB King, Robert Johnson), jazz ( Joe Pass, Lee Ritenour, Wes Montgomery, Django Reinhardt, Pat Metheny ), rock ( Jimmi Hendrix, The Doors, Led Zepellin, Slash, Andy Timmons, Eric Johnson, Steve Lukater, Nirvana, Red Hot Chilli Peppers, John Mayer, Coldplay, Muse, entre otros), funk ( The Brecker Brothers, Jamiroquai, Tower Of Power, Adam Rafferty). Dichas influencias le han permitido obtener un gran conocimiento y versatilidad en diversos géneros de música moderna y desarrollar gran destreza en la guitarra eléctrica y acústica.

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

Los siguientes ejercicios técnicos están diseñados en base a los estilos analizados. Tienen como finalidad desarrollar la destreza del dedo pulgar realizando el ataque de las cuerdas hacia abajo haciendo uso de púa para dedo pulgar. Adquirir lenguaje del fraseo de la bachata, mediante ejercicios de diversos motivos arpegiados y también en escalas.

Los primeros ocho ejercicios sugeridos se plantean como un calentamiento para el dedo pulgar de la mano derecha. Es indispensable hacer uso de la púa para el dedo pulgar siempre.

El primer ejercicio se realiza haciendo repetición de nota en cuerda adyacente; tiene como objetivo la adaptación de la ejecución con dedo pulgar y el desarrollo de la memoria muscular.

1.

Capo:5 p *Simile*

Capo:5 p *Simile*

T  
A  
B

El segundo ejercicio se plantea también repitiendo nota, pero realizando salto de cuerda. Su objetivo es contribuir al desarrollo de la precisión en el ataque de las cuerdas.

2.

Capo:5 p *Simile*

Capo:5 p *Simile*





En el quinto ejercicio se plantea el ritmo corchea-dos semicorcheas, en el cual la nota pedal se toca una vez alternado con dos pulsaciones de las otras cuerdas.

5.

Capo:7

p

Simile

Capo:7

p

Simile

El ejercicio número 6 consiste en una variación del número 5 en el que la cuerda con nota pedal se toca dos veces, alternando las otras cuerdas una vez.

6.

Capo:7

p

Simile

Capo:7

p

Simile

Para el ejercicio número 7 el ritmo se reduce completamente a figuras de semicorchea, alternando la nota pedal dos veces con dos pulsaciones de las otras cuerdas.

7.

Capo:7 p *Simile*

Capo:7 p *Simile*

El ejercicio numero 8 hace más rápido el cambio de cuerda de la nota pedal con las demás cuerdas de forma uno contra uno con el objetivo de desarrollar la agilidad del dedo pulgar.

8.

Capo:7 p *Simile*

Capo:7 p *Simile*

Los siguientes diez ejercicios están planteados sobre la escala mayor en diversas tonalidades, haciendo uso del capodastro para asemejar la posición abierta y habituarse al uso de cuerdas al aire desde distintos trastes de la guitarra. Están orientados al desarrollo de la destreza de la ejecución de partes que corresponden a intro, interludios y finales de temas musicales.

Para estos ejercicios se recomienda cambiar las tonalidades propuestas y realizarlos en otras posiciones de la guitarra.

El ejercicio número 9 está planteado con la dinámica de repetición d notas, manteniendo una nota pedal.

9.

Capo: 2 *Simile*

Capo: 2 *Simile*

.					
.	2 2 2 2	4 4 4 4	5 5 5 5	2 2 2 2	4 4 4 4
5 5 5 5	5 5 5 5	5 5 5 5	5 5 5 5	5 5 5 5	5 5 5 5

3 3 3 3	5 5 5 5	2 2 2 2	3 3 3 3	2 2 2 2	5 5 5 5
5 5 5 5	5 5 5 5	5 5 5 5	5 5 5 5	5 5 5 5	5 5 5 5

3 3 3 3	2 2 2 2	4 4 4 4	2 2 2 2	5 5 5 5	4 4 4 4
5 5 5 5	5 5 5 5	5 5 5 5	5 5 5 5	5 5 5 5	5 5 5 5



El numero 12 realiza dos notas contra una en ritmo de dos semicorcheas-corchea.

12

Capo: 2 *Simile*

Capo: 2 *Simile*

El ejercicio 13 es una variación del número 12 realizando una nota contra dos.

13.

Capo: 2 *Simile*

Capo: 2 *Simile*



Los tres ejercicios siguientes están planteados con base en los habituales ejercicios por intervalos.

El ejercicio 16 toma el intervalo de cuartas ya que este intervalo se realiza ejecutando una nota por cuerda, con el fin de acercarse un poco más al estilo bachata.

16.

Capo: 2

*Simile*

Capo: 2

*Simile*

p

5 5 2 2 4 4 5 6 2 2 4 4 6 6 2 3 4 5 2 3 4 5 5

5 4 3 2 2 5 4 3 2 2 6 4 4 2 2 6 5 4 4 2 2 5 5 4

El ejercicio 17 utiliza los intervalos de sextas, que son muy habituales en la música popular y que también funcionan para realizar frases sobre arpeggios de los acordes.

17.

Capo: 2

*Simile*

Capo: 2

*Simile*

p

5 4 6 2 4 2 3 5 2 4 2 5 4 2 5 3 2 4 2 2 6 4 2 4 2 6 4 2 4 2 5 4







21.

Los ejercicios presentados a partir del número 22 están diseñados sobre motivos en arpeggio derivados de las transcripciones y los análisis del estilo de Joan Soriano y Lenny Santos. Su finalidad es desarrollar el fraseo para la interpretación de la guitarra líder como acompañante de la voz. Los primeros 12 ejercicios están planteados con base en un solo motivo a lo largo de una progresión armónica habitual; luego se exponen dos estudios de 16 compases basados en progresiones armónicas de canciones de bachata, donde se combinan y se proponen diversos motivos. Se sugiere transportar los ejercicios a otras tonalidades y otras progresiones armónicas.

El ejercicio 22 presenta uno de los motivos más utilizados por Joan Soriano, imitado sobre la progresión I-IV-V.

22.

El ejercicio 23 toma un motivo variación del ejercicio anterior adicionando una conducción de las inversiones en acordes triada sobre la progresión I-IV-V.

23.

C F *Simile* G C F  
 G C F G C  
 The score consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a guitar staff with fingerings. The second system continues the melodic line and guitar staff. Chord symbols C, F, G, and C are placed above the first system, and G, C, F, G, and C are placed above the second system. The word "Simile" is written above the second measure of both systems.

El ejercicio 24 toma otro motivo arpegiado habitual de Joan Soriano y realizando conducción de las inversiones de acordes triada.

24.

C F *Simile* G C F  
 G7 C F G7 C  
 The score consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a guitar staff with fingerings. The second system continues the melodic line and guitar staff. Chord symbols C, F, G, C, and F are placed above the first system, and G7, C, F, G7, and C are placed above the second system. The word "Simile" is written above the second measure of both systems.

El ejercicio 25 expone otro motivo del estilo Joan Soriano, sobre inversiones de acordes.

25.

Musical score for exercise 25, featuring guitar notation with chords and fingerings. The score is in G minor (one flat) and consists of two systems of music.

**System 1:**

- Chords: Dm, Gm, A7, Dm, Gm.
- Chords are indicated above the staff.
- Chords Gm and A7 are marked with *Simile*.
- Fingerings: 0 2 3 2 3 1, 5 3 3 3 3, 5 6 5 6 5 5, 7 7 7 7 6 5, 8 7 8 7 8 6.

**System 2:**

- Chords: A7, Dm, Gm, A7, Dm.
- Chords are indicated above the staff.
- Fingerings: 7 9 8 11 9 8 5, 12 10 10 10 10, 12 12 11 12 11 10, 14 12 14 12 14 12, 12 14 15 14 15 13.

El ejercicio 26 plantea un nuevo motivo de Joan Soriano y Lenny Santos.

26.

Musical score for exercise 26, featuring guitar notation with chords and fingerings. The score is in G minor (one flat) and includes a capo at the 5th fret.

**System 1:**

- Chords: F, Bb, C, F.
- Chords are indicated above the staff.
- Chords Bb and C are marked with *Simile*.
- Techniques: p, H, P.

**System 2:**

- Chords: F, Bb, C, F.
- Chords are indicated above the staff.
- Techniques: p, H, P.
- Fingerings: 5 6 5 8 6 5, 7 6 6 8 8 6 6, 9 8 8 10 10 8 8, 10 10 8 10 10 8 5.

El ejercicio 27 propone un motivo diferente realizando la progresión una octava abajo y luego una octava arriba.

27.

Capo:5 F B<sup>b</sup> C7 F

*p* *Simile*

Capo:5 *p* *Simile*

F B<sup>b</sup> C7 F

El ejercicio 28 plantea una progresión basada en uno de los motivos característicos realizados por Lenny Santos en la canción de Peligro.

28.

Capo:5 F B<sup>b</sup> C7 F

*p* *Simile*

Capo:5 *p* *Simile*

F B<sup>b</sup> C7 F



31.

El ejercicio 32 es un motivo característico de la canción de Peligro, que combina figuras de corchea y semicorchea, y tensiones disponibles funcionando como bordaduras superiores de notas del acorde.

32.

El ejercicio 33 presenta gran movimiento rítmico haciendo combinación de silencios, semicorcheas y corcheas; es derivado del Guitarrista Lenny Santos







Estudio 2:

Capo:3 C Am *Simile* F G

Capo:3 *Simile*

F G P C P P

Am F P P G P P

C G/B Am F

G C C

Capo:3

