



ESCUELA DE MÚSICA



VOCALES MERENQUERAS: ANÁLISIS VOCAL DE LOS TEMAS
“BACHATA ROSA”, “LA BILIRRUBINA” Y “FRÍO FRÍO” DEL DISCO
BACHATA ROSA DE JUAN LUIS GUERRA Y LOS 440, COMO
FUNDAMENTO PARA LA COMPOSICIÓN VOCAL EN DOS ARREGLOS
MUSICALES EJECUTADOS EN UN RECITAL FINAL.



AUTOR

CAMILO ISAAC GRANDA LLIVIGAÑAY

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

VOCALES MERENQUERAS: ANÁLISIS VOCAL DE LOS TEMAS “BACHATA ROSA”, “LA BILIRRUBINA” Y “FRÍO FRÍO” DEL DISCO *BACHATA ROSA* DE JUAN LUIS GUERRA Y LOS 440, COMO FUNDAMENTO PARA LA COMPOSICIÓN VOCAL EN DOS ARREGLOS MUSICALES EJECUTADOS EN UN RECITAL FINAL.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con especialización en *performance*.

PROFESOR GUÍA

Leonardo David Eras Córdova

AUTOR

Camilo Isaac Granda Llivigañay

AÑO

2018

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Vocales merengueras: análisis vocal de los temas "bachata rosa", "la bilirrubina" y "frío frío" del disco *Bachata rosa* de Juan Luis Guerra y los 440, como fundamento para la composición vocal en dos arreglos musicales ejecutados en un recital final, a través de reuniones periódicas con el estudiante Camilo Isaac Granda Llivigañay, en el semestre 2018-2, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Leonardo David Eras Córdova

CI: 1104488281

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Vocales merengueras: análisis vocal de los temas "bachata rosa", "la bilirrubina" y "frío frío" del disco *Bachata rosa* de Juan Luis Guerra y los 440, como fundamento para la composición vocal en dos arreglos musicales ejecutados en un recital final, del estudiante Camilo Isaac Granda Llivigañay, en el semestre 2018-2, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Jacqueline Macarena Hernández Díaz

CI: 1753311933

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

Camilo Isaac Granda Llivigañay

CI: 1105165649

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a mi madre y a mi universidad por el excelente aporte en mi vida artística y académica, ya que sin su apoyo incondicional no habría sido posible alcanzar mis metas hasta el presente.

DEDICATORIA

Dedico mi trabajo de titulación a mi madre Lorena del Cisne quien entregó su esfuerzo y energías a mi persona para alcanzar mis anhelos profesionales y aprender día a día el significado alcanzar la felicidad.

RESUMEN

Dentro de la música latina existen un sinnúmero de alternativas compositivas, algunas más comunes que otras, que gracias al tiempo y a grandes artistas se han desarrollado a tal punto de evolucionar y convertirse en géneros establecidos. Parte de toda esta cultura musical representa a la música tradicional centroamericana. Por ejemplo, República Dominicana, que con su contenido e historia musical, contribuye día a día con el establecimiento de la música latina a nivel internacional. Además, el merengue y la bachata como dos de los principales géneros de este país caribeño corresponden al marco teórico del primer capítulo que se ha desarrollado en el presente trabajo.

Todas aquellas expresiones estético – musicales tienden a responder una tendencia por parte de sus autores y arreglistas, que son el resultado de la tradición cultural de sus pueblos y que abarcan en muchos casos un ensamble de voces dentro de las obras. Esta es la razón por la cual este trabajo analiza estéticamente el disco llamado *Bachata Rosa* del compositor e intérprete Juan Luis Guerra, con el objetivo de descubrir las técnicas empleadas por el mencionado compositor para usar las voces como una sección instrumental en obras populares. Por lo tanto, el presente trabajo tiene como fin la composición vocal dentro de dos arreglos musicales que no hayan sido pensados originalmente con voces como parte del acompañamiento.

ABSTRACT

Latin music has many compositional alternatives, some are common than others. Thanks to the time and great artists have developed and have become in established genres. Part of all this music culture represents traditional Central American music. For example, República Dominicana, which with its content and musical history, contributes day by day with the establishment of Latin music internationally. In addition, *merengue* and *bachata* as two of the main genres in this Caribbean country and correspond to the theoretical framework of the first chapter that has been developed in the present work.

All those aesthetic-musical expressions tend to respond to a tendency on the part of their authors and arrangers who are the result of the cultural tradition of their towns and that in many cases include an assembly of voices within works.

This is the reason why this work aesthetically analyzes the album called *Bachata Rosa* by the composer and performer Juan Luis Guerra, with the aim of discovering the techniques used by the aforementioned composer to use voices as an instrumental section in popular works. Therefore, the present work has as its purpose the vocal composition within two musical arrangements that were not originally thought with voices as part of the accompaniment.

INDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1: El merengue y la bachata	3
1.1 <i>Merengue</i>	3
1.1.1 Instrumentación	5
1.1.2 Artistas y discos representativos	9
1.2 <i>Bachata</i>	11
1.2.1 Instrumentación	13
1.2.2 Artistas y discos representativos	13
1.3 <i>Juan Luis Guerra y los 440</i>	14
1.3.1 Discografía	15
1.4 <i>Disco Bachata Rosa</i>	16
1.5 <i>Arreglos vocales</i>	17
2 Capítulo 2: Análisis estético.....	20
2.1 <i>Bachata Rosa</i>	20
2.1.1 Melódico (melodía ritmo)	21
2.1.2 Armónico	23
2.1.3 Textura	24
2.2 <i>La Bilirrubina</i>	25
2.2.1 Melódico (melodía ritmo)	25
2.2.2 Armónico	27
2.2.3 Textura	28
2.3 <i>Frío frío</i>	29

2.3.1	Melódico (melodía ritmo)	30
2.3.2	Armónico	31
2.3.3	Textura	33
3	Capítulo 3: Composición vocal en dos arreglos musicales	
	36	
3.1	<i>Tema 1: Tú eres mi sol</i>	36
3.2	<i>Tema 2: Solo siénteme</i>	37
4	Referencias	41
	ANEXOS	43

Introducción

El presente trabajo de titulación es realizado bajo el cumplimiento del cronograma de estudio realizado por la Universidad De Las Américas, con el fin de obtener el título de Licenciatura en Música con énfasis en ejecución musical. El mismo que centraliza su análisis e información con base en la banda dominicana Juan Luis Guerra y los 440, tomando como fuente de estudio el álbum *Bachata Rosa* (1990), debido a su importancia histórica y académica. (Martinez, 2007)

Se ejecutarán distintas actividades en función de un objetivo general y tres específicos, que a posterior permitirán cumplir con el fin deseado.

El objetivo general del presente trabajo es analizar estéticamente, esto es la melodía – ritmo, armonía y textura, los elementos musicales en función de los arreglos vocales en tres temas del disco *Bachata Rosa* (1990) de Juan Luis Guerra y los 440, aplicándose a dos composiciones vocales que serán presentadas en un recital final junto a los temas elegidos del disco.

El primer objetivo específico consiste en fundamentar académicamente el merengue y la bachata en el disco *Bachata Rosa* del grupo Juan Luis Guerra y los 440. Se expondrá una investigación contextualizada con respecto al merengue y la bachata como géneros pertenecientes al disco, con el fin de comprender sus características musicales generales.

El segundo objetivo específico consiste en analizar los temas *Bachata Rosa*, *La Bilirrubina* y *Frío Frío* desde el punto de vista vocal-estético (melódico, armónico y textura). El criterio de selección de los temas a analizar es la mayor presencia de uso de voces como sección instrumental. Para esto, será necesario transcribir los temas indicados anteriormente para así determinar la relación entre los arreglos vocales y el resto de la instrumentación.

Cabe recalcar que parte de la terminología que se usará abarca aspectos técnicos de los componentes melódicos. Dentro de estos se encuentran las frases, que mayoritariamente constan de 8 compases, y a su vez se dividen en dos semifrases que ocuparían cuatro compases cada una, y estas dos

semifrasas al mismo tiempo están determinadas por motivos, células o incisos más pequeños. (Mansilla, s.f). Más adelante, en el desarrollo del capítulo dos, se ilustrarán estos términos con las transcripciones de los temas seleccionados.

El tercer y último objetivo específico tiene como meta la composición vocal en dos arreglos musicales, para la ejecución en vivo en un recital final. Esto se realizará en dos temas compuestos por el autor de este escrito, a los cuales se les adaptará una sección vocal a la instrumentación. De esta manera, se evidenciará todo lo comprendido por el análisis previo.

Adicionalmente, merece la pena recalcar la razón por la cual se decidió realizar un análisis de las secciones vocales en los tres temas del disco antes mencionado y a su vez realizar dos composiciones basadas en el análisis previo.

Los estilos musicales de la actualidad necesitan reincorporar recursos que han sido heredados por generaciones de músicos y por tendencias que a lo largo del tiempo han mutado en maneras simplificadas de usarlos. Un ejemplo de esto es el uso de voces humanas como parte del acompañamiento de piezas musicales, las cuales han sido usadas en la música popular y académica durante siglos. (López, 2017)

Habiendo cumplido con todos los arreglos y las transcripciones necesarias, se realizarán los repastos correspondientes con toda la banda para presentarla en un recital final. El formato de músicos estará conformado por una cuerda de *brass* con un trombón, una trompeta, un saxo alto y un saxo tenor. La sección rítmica y sección de percusión constarán de una batería, una güira, una tambora, congas y bongos.

El aporte académico que brindará el presente escrito abarca una base de información estética para los interesados en el uso de voces dentro de un acompañamiento musical. El conjunto de técnicas y estilo desarrollado por Juan Luis Guerra en sus composiciones ofrecen una amplia gama de posibilidades dentro del campo de los arreglos musicales, a tal punto que se han popularizado por todo el mundo.

Capítulo 1: El merengue y la bachata

1.1 Merengue

El merengue es un género musical que remonta su expansión a finales del siglo XIX. Está considerado junto a la salsa como uno de los géneros más importantes de la cultura latinoamericana. “El desarrollo musical del merengue se inició luego de ser aceptado por la élite social de República Dominicana. Dicha aceptación se dio fundamentalmente con la llegada al poder de un amante del ritmo, el dictador Rafael Leonidas Trujillo (Régimen establecido desde 1930 hasta 1961). Trujillo, de origen humilde y conocedor del género, empleó el merengue como parte de la estrategia de promoción de su gobierno a nivel nacional y lo convirtió en la Música Nacional obligada en los actos sociales y oficiales.” (Perez & Solano, 2003, pp. 101-102).

Como principios socio-culturales del merengue, existen postulados que enfocan esta temática a las épocas coloniales, como es el caso siguiente:

El conocimiento y el respeto a la identidad y la diversidad tanto étnicas como culturales se cuentan, en el presente, entre las preocupaciones más importantes para muchas naciones. En República Dominicana se ha luchado con la identidad desde la época colonial. Son muchos los investigadores nacionales, en distintas ramas, que aseveran cuán difícil es determinar la dominicanidad en todas sus vertientes. Cuando se trata de sus raíces, muchos estudiosos halan la soga para un único lado, como si el otro no existiera. Han sido múltiples los intereses de las clases dominantes (políticas, económicas, religiosas, intelectuales) que, en consecuencia, han establecido sus directrices y negaciones, sus imposiciones. (Perez & Solano, 2003, p. 17).

El merengue tiene su antecesor, que se denomina la tumba, que es la versión criolla de la contradanza europea. Se esparció por las Antillas y gran parte de continente. Recibe el nombre de “contradanza” porque se baila en parejas uno en frente de otro, a diferencia de la danzas giratorias que bailan uno detrás de otro. Este género influyó no solo la aparición de subgéneros en

República Dominicana como los géneros española, francesa, franco española y criolla, sino que también emanaron de ella subgéneros como la cuadrilla, el cortillón y los lanceros en Europa. Tanto en República Dominicana como en todo el sector antillano estuvo presente la contradanza criolla y europea a tal punto de evolucionar hasta establecerse el merengue como la danza principal en la región. Sin olvidar que todo este proceso surge en la época de la esclavitud de aborígenes y africanos, y a la imposición de la cultura española en la región. Es por eso que a la contradanza se le remonta a las raíces del merengue. (Perez & Solano, 2003, p.159)

En referencia al merengue dominicano, este surge en la época del proceso de la independencia que inició en 1844. Previo a esto, con las distintas culturas que ingresaron al país se consolidó lo que hoy conocemos como el merengue. Por ejemplo, los españoles llevaron la mazurka, la polka y el vals; los africanos, con sus distintos ritmos autóctonos acompañados de sus característicos instrumentos de percusión, y por último la raza indígena que fue invadida por los españoles, dejando detrás sus rastros culturales como son el uso de la güira, las maracas y su baile típico llamado el areito (López, 2017, p.4)

Hasta antes de la década de 1930, el merengue se bailaba en los campos, donde las personas de escasos recursos tenían la oportunidad de bailarlo, por otra parte, la gente de la alta sociedad conservaba la tradición de bailar danzas europeas. Esta realidad que vivía el merengue se vio reformada gracias a la dictadura de Rafael Trujillo, el cual adentró el género en todos los eventos sociales del país y también lo hizo reconocer a nivel internacional con su emisora "La voz del Yuna", esto en pro de su dictadura pero a la vez fue un punto de partida para la internacionalización del género. (López, 2017, p. 5)

El merengue, que en un principio era también reconocido como "perico ripiao", cuenta con una métrica tradicional de dos por cuatro, manteniendo la tradición de su antecesora, la contradanza, que se tocaba en compases de dos por cuatro y de seis por ocho. Hoy en día existen arreglos en cuatro por cuatro y lo más común, por facilidad de lectura, es el compás partido, que se traduce en

dos por dos y las notas musicales se leen a la mitad de su duración real. (Pérez & Solano, 2003)

En la década de los setenta, el merengue tuvo su época de oro, con artistas como Johnny Ventura, quién popularizó a nivel internacional su estilo humorístico y orquestero del merengue. De esta manera el género ocupaba un éxito rotundo en las listas de varios países, por lo cual, aparecieron artistas que añadieron elementos nuevos al estilo y de esta manera se internacionalizó mucho más. (Pérez & Solano, 2003)

1.1.1 Instrumentación

Dentro de los formatos de las agrupaciones de merengue se puede tener a un grupo de músicos con instrumento de cuerda, un trío con acordeón, güira y tambora o una *big band* completa.

En los comienzos del género, el merengue era interpretado con instrumentación de cuerda como la guitarra y la bandurria (instrumento de cuerda pulsada, de origen español, que se toca en pares las doce cuerdas con una púa), para después ser sustituidos por el acordeón, la tambora y la güira, instrumentos que conformaron la estructura instrumental del merengue típico. Estos instrumentos reflejan la influencia directa de culturas extranjeras y su aporte al desarrollo cultural de República Dominicana, el acordeón pertenece a la influencia europea, la tambora a toda la intromisión africana y la güira a la cultura taína o aborígen. (Pérez & Solano, 2003, pp. 292-298).

A continuación se presentan los instrumentos tradicionales del merengue:

La tambora: Instrumento de percusión elaborado con madera y piel de chivo que se interpreta con una baqueta, la cual se golpea en el filo de madera del cuero y en el centro del cuero. La otra mano complementa lo que se toca con la baqueta, pero con golpes abiertos y cerrados en el cuero.



Figura 1. La tambora. Tomado de Invernmusic, 2016

Dentro de los ritmos y estilos para tocar este instrumento está el merengue derecho o popularmente conocido como “segunda”, el cual tiene la siguiente célula rítmica que se repite con variaciones de acuerdo al intérprete:



Figura 2. Célula rítmica de merengue derecho.

Una célula rítmica tradicional del merengue es el denominado “merengue a lo maco”, el cual se toca con la siguiente figuración en la tambora, y se la varía de infinitas maneras:

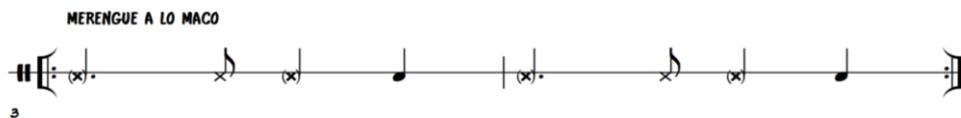


Figura 3. Célula rítmica de merengue a lo maco.

Por último el denominado “pambiche”, el cual tiene una célula rítmica igual de variable pero que originalmente está establecida de la siguiente manera:

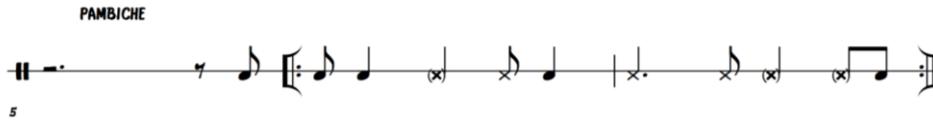


Figura 4. Célula rítmica de pambiche.

El acordeón: Instrumento de mano que se ejecuta mediante la acción del aire en el fuelle, esto se hace con un movimiento de afuera hacia adentro y viceversa, mientras que con los dedos se presionan los botones ubicados a cada lado para generar los sonidos. Su función principal es llevar la armonía en los temas, y a la vez hacer líneas melódicas que adornan a la melodía principal. De esta forma el cantante tiene un constante apoyo armónico para mantenerse en la tonalidad y apoyarse de los adornos que hace el acordeonista. Este instrumento con el tiempo fue reemplazado por el piano.



Figura 5. El acordeón tomado de El heraldo, 2014.

La güira: Es un instrumento de percusión de raíces artesanales en la República Dominicana, cuyo cuerpo es metálico y tiene pequeños agujeros a lo largo de su lámina de metal, la cual es rasgada por una baqueta con filamentos de metal, mientras que con la otra mano se sostiene la güira de su asa.



Figura 6. La güira merenguera. Tomado de Martínez, 2011

Los patrones rítmicos de este instrumento son infinitos, debido a las variaciones que son posibles a partir del siguiente patrón:

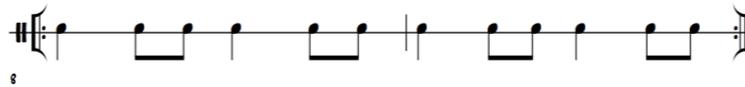


Figura 7. Patrón rítmico de merengue en güira.

La güira siempre está apegada a la tambora y su patrón rítmico, es decir, si la tambora cambia de ritmo en alguna sección de un tema, esta la hará junto a la güira, y de esta manera se empasta mejor la sección rítmica.

En la actualidad el merengue criollo o merengue tradicional tiene en su formato de instrumentación a los elementos antes mencionados. Sin embargo, la sección más moderna del merengue incluye una amplia sección de vientos donde el saxofón ocupa un papel muy importante. Los mambos y las moñas se han convertido en un símbolo del género donde la sección de vientos y sección rítmica se explotan al máximo. Cabe recalcar que el merengue tomó su toque moderno y fusionado a finales de los años noventa, los hijos de los inmigrantes latinos en New York promulgaron el merengue urbano con letra en inglés y con el uso del rap. Dentro de esta tendencia se hizo uso de sintetizadores y *samplers*. (López, 2017)

Países de la región del caribe como Haití, Puerto Rico, Venezuela y Colombia desarrollaron sus propias proyecciones autóctonas en el género con personalidades y características diferentes en cada sector. (Pérez & Solano, 2003)

1.1.2 Artistas y discos representativos

En su paso del campo a la ciudad, el merengue proliferó en la época de la dictadura de Trujillo, en la cual se emitía un programa llamado La voz dominicana. Ahí se podían promocionar las creaciones de artistas de la talla de Pedro Reynoso; acordeonista, cantante y compositor. Pedro Reynoso cristalizó una amplia discografía junto a su grupo Trío Reynoso, donde destaca el disco *Trío Reynoso Cibao Adentro, El Chucu Chucu, entre otros*. Pedro Reynoso formó también a una amplia gama de cantantes hasta ahora recordados que pertenecían a entorno familiar. (Pérez & Solano, 2003, p.344)



Figura 8. Trujillo baila con su esposa María Martínez. Tomado de El nacional, 2015.

En la población de Montellano en República Dominicana, florecieron artistas con grandes letras y enriquecidas composiciones, tales como Toño Abreu y Níco Lora. Ellos se encargaron de modificar el merengue criollo, y surgieron el jaleo y merengue güinchao. (Pérez & Solano, 2003)

Para mediados del siglo XX, Luis Alberti junto a grandes compositores y arreglistas extranjeros como Julio Gutiérrez y Yoyo Casteleiro de Cuba; Antonio Escobar de México, entre otros más, desarrollaron una tendencia de orquestación dentro del merengue, incorporaron formatos de *big band* a sus agrupaciones y elaboraron discos de gran éxito como *Luna Sobre La Guaragua*, *Cita Con El Pasado*, entre otras. Así mismo, el compositor Héctor de León con su arreglo instrumental haciendo uso de bases de *Jazz* y de la tambora y güira

como base rítmica, llevó el género al interés norteamericano, particularmente hablando, al director de orquesta Count Basie, quien invitó a León a interpretar su obra en los escenarios de Nueva York. (Pérez & Solano, 2003, p. 347)

En este género musical contamos con una serie de artistas representativos, sean estos compositores o intérpretes, han dejado una amplia gama de repertorio para los amantes del género tropical. Desde aquellos antecedentes, como los músicos criollos de tumba, hasta R. Trujillo que con su dictadura impulsó el éxito internacional del merengue como tendencia musical, han existido grandes aportadores al merengue. Algunos de ellos son; Alex Bueno, cantante dominicano con una amplia trayectoria; Chichi Peralta, productor y cantante dominicano; Eddy Herrera, conocido como “El galán del merengue”; Johnny Ventura, como “El caballero mayor” muy popular durante las décadas 60, 70 y 80.

Juan Luis Guerra, cantautor dominicano cuya trayectoria será detallada más adelante; Luis Alberti, compositor de grandes *hits* del merengue como *Compadre Pedro Juan*, *Luna sobre la jaragua*, *Sodelincas*, entre otros; Proyecto Uno, banda neoyorkina, la cual fusionó el merengue con ritmos electrónicos como *hip hop* y *house*; Wilfrido Vargas, trompetista, cantante y director de orquesta, de nacionalidad dominicana y trayectoria muy relevante en la música latinoamericana; Olga Tañón, cantante puertorriqueña ganadora del *Grammy Latino*; Tavito Vásquez, compositor y saxofonista conocido como el Charlie Parker de la música dominicana, fue quien introdujo el jazz dentro del merengue.

1.2 Bachata

La bachata es un género musical desarrollado en la República Dominicana, pertenece al folclore urbano de la región y tiene sus orígenes remontados al merengue y al bolero.

El vocablo bachata, según Ramos (2007), se originó en Cuba para luego trasladarse a Puerto Rico por medio de inmigrantes y de esta misma manera se introdujo en República Dominicana a finales del siglo XIX. Para cuando llegó este

término al país, existía uno en Santo Domingo que representaba este concepto musical, y se denominaba fandango.

Según Ramos (2007) este género fue inventado por músicos populares en las marchas de barrio, y por mucho tiempo se lo consideró al género con el nombre de guaracha dominicana, aunque también se la denominó como género musical de amargue. Sus raíces más lejanas se encuentran en Cuba y Puerto Rico, específicamente en los géneros denominados bolero, danza y guaracha.

En cuanto al fomento del género y las influencias externas, tenemos a la ciudad de Puerto Plata. Ramos en su conferencia La cultura del Caribe hispano en la bachata dominicana señala:

En nuestra bella y querida región norteña, antes que nos invadiera el hilarante y vulgar *fox trot*, se improvisaban y componían cantares de más gusto y entusiasmo, que los que ahora oímos, especialmente canciones, y sobre todo, boleros, cuyo origen no intentaremos ni es nuestro propósito en este tomo, averiguarlo; pero podemos decir, que los cubanos inmigrados por los años 70 y 96, fueron los que aquí lo trajeron. (Ramos, 2007)

Otro predecesor de la bachata fue el fandango que consistió en una fiesta general campesina que luego dio paso a la bachata y tenía la misma temática de pasadía, fiesta, diversión; donde cantaban, bailaban y tomaban bebidas alcohólicas al ritmo de la música en auge de la época. Todo esto con la diferencia de que en el fandango celebraban los campesinos pobres, y en la bachata todo el sector de marginalidad urbana. (Arzeno, 1927, p.2)

Finalmente, Ramos (2007) señala que “La Bachata ha sido considerada por varios de los investigadores de la cultural dominicana, como un género musical marginal que tiene su base instrumental en las guitarras españolas y en los instrumentos originados en África”. Además, “están asociados a la diversión de los barrios y campos dominicanos, pero muy pocos han visto este fenómeno cultural como parte del proceso de integración de los pueblos que se constituyeron en el Caribe insular y en especial en el Caribe hispano parlante”.

1.2.1 Instrumentación

La instrumentación tradicional en la bachata corresponde a un formato tradicional de banda, con una guitarra predominante en sus líneas de requinto y una sección rítmica muy sutil con presencia de la güira, maracas y bongos como percusión menor. El bajo eléctrico también está presente en este género. En ciertos casos se hace uso de saxofón, timbales y conga.

Existen compositores contemporáneos de la bachata como Víctor Víctor y Juan Luis Guerra, los cuales usan las maracas con predominancia, esto produce un sonido característico de su estilo que está dentro de la denominada “vertiente rosa”, la cual inició en los noventa junto al tecno amargue. La primera siendo una hibridación con la balada romántica se hizo popular, con sonoridades suaves y con letras muy poéticas y románticas. Mientras que, en la época actual de la bachata se hace uso de instrumentos digitales, timbales, congas y saxofones; las cuales contextualizan las nuevas temáticas de doble sentido erótico – sexual que ha tomado la bachata (Martinez, 2007, p.2).

La percusión menor tiene como característica predominante la célula rítmica en corcheas, la cual la marcan las maracas, la güira y los bongos.

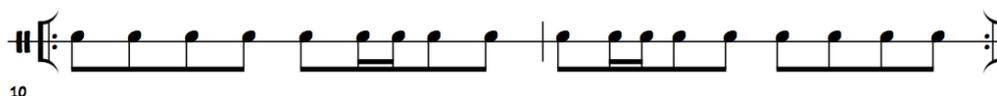


Figura 9. Patrón rítmico de percusión en la bachata.

1.2.2 Artistas y discos representativos

Entre muchos ejemplares dentro de este género musical tenemos a José Manuel Calderón, cuyos temas de bachata fueron los primeros en grabarse a comienzos de los años sesenta, *Borracho de amor* y *Condena*, como guitarrista y compositor aportó enormemente a la difusión de la música de su país; Luis Segura, con su primer sencillo llamado *Cariñito de mi vida*, considerado “El Papá de la Bachata” y es que con su voz llena de carácter melancólico que convirtió a la bachata en

un género fenómeno de masas; Leonardo Paniagua, tuvo gran éxito en la adaptación de *hits* musicales de otros géneros al género bachata; Juan Luis Guerra, logró sacar la bachata de su país de origen y la convirtió en un género ganador de *Grammys*; Anthony Santos, con su estilo de bachata eléctrica que apareció en los noventa, se instituyó como el rey del género y tiene una amplia discografía con temáticas puramente románticas.

1.3 Juan Luis Guerra y los 440

Juan Luis Guerra, 7 de junio de 1957. Santodomingüeno de nacimiento (República Dominicana). Antes de dedicarse completamente a la música, Guerra estudió filosofía y literatura para luego ingresar al Conservatorio Nacional de Santo Domingo y estudiar teoría musical y guitarra como instrumento principal. Después de todo esto decidió viajar a los Estados Unidos para iniciar sus estudios en música en *Berklee College of Music*, para posteriormente graduarse de *major* en *jazz composition*. Después de regresar a República Dominicana formó su agrupación Juan Luis Guerra y los 4.40, con la cual grabó su primer disco *Soplando* en el año 1984, donde aplicó todo lo aprendido en su carrera académica en *Berklee*. Años más tarde grabó su álbum junto a la agrupación, el cual se tituló *El Original 4.40*, que evidenció la nueva inclinación por parte de Guerra hacia el merengue, enfocando sus composiciones hacia este género. (Felipe, 2017, p.1)

En el año de 1990 graba su álbum *Bachata Rosa*, el cual contiene temas en el género de bachata y merengue. Con este álbum el artista marcó su tendencia compositiva que direccionaría el resto de su carrera. Posteriormente en el año 1992 graba su segundo disco *Areíto*, el cual tiene dentro de su lista de canciones el tema “Frío frío”, que se convirtió en un éxito comercial junto a otros temas del álbum. En el año de 1998 regresa a su actividad musical con el álbum *No es lo mismo ni es igual*, cuyos temas tienen un carácter particular de mensaje, desde temáticas sociales hasta humorísticas. Posteriormente realiza un recopilatorio de sus canciones románticas más populares, con el álbum *Colección romántica*. En el año 2004 ya sin el acompañamiento de su banda

original, los 4-40, lanza su álbum *Para ti*, dedicado completamente a la alabanza de Dios, recordando que años atrás se había convertido al cristianismo. En el año 2007 con su disco *La llave de mi corazón*, se convirtió en el gran ganador de los premios *Grammy* latinos de ese año. (Felipe, 2017)

Dentro de sus características más comunes en sus composiciones tenemos el uso frecuente de armonía no tonal convencional, como es el ejemplo de *Frío frío*, *La sobremesa*, *Carta de amor*, *Señales de humo*, entre otras.

1.3.1 Discografía

El primer disco que Juan Luis Guerra lanzó junto a su grupo los 440, el álbum *Soplando* (1984), no tuvo mayor éxito en el mercado, pero marcó el rumbo artístico que más tarde emprendería Juan Luis Guerra en su faceta de compositor. En el año 1990 marca un paso muy importante en su carrera, con su álbum *Bachata rosa*, que tuvo un éxito rotundo durante toda la última década del siglo XX y se profundizará más adelante. En el año 2007 lanzó el disco *La llave de mi corazón*, donde Guerra se consolidó como un ícono latinoamericano. Junto al sello EMI lograron que el álbum se posicionara en primer lugar en las listas de *Billboard top latin grammys* y *Billboard* álbumes tropicales. El último álbum que ha lanzado Guerra junto a los 440 es *Todo tiene su hora*, el cual con su sencillo "Tus besos" tuvo gran éxito mediático, además de la acogida de su video promocional con el video "Muchachita linda". Fueron nominados al *Grammy* a mejor álbum de música tropical. (Nova, 2014)

1.4 Disco *Bachata Rosa*

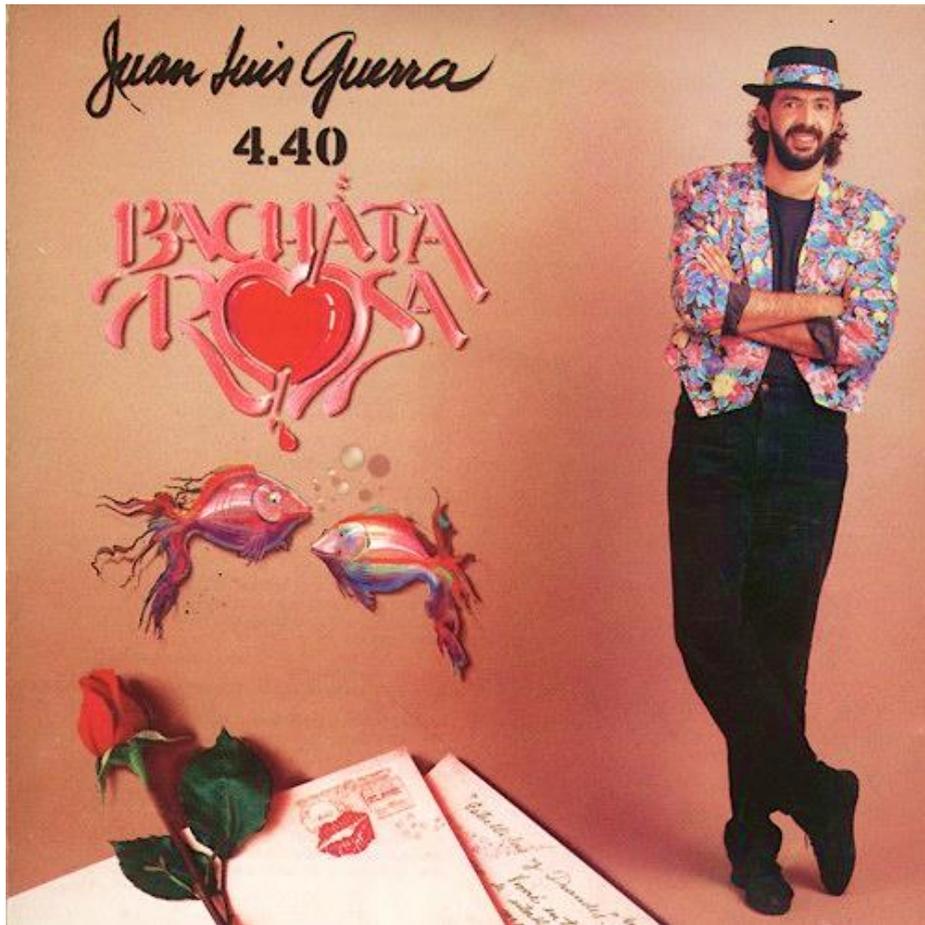


Figura 10. Portada álbum *Bachata rosa*. Tomado de Discogs. 2018.

Bachata rosa es un álbum publicado el 11 de diciembre de 1990 bajo el sello discográfico Karen Records. Los géneros musicales que abarca este álbum son la bachata, el merengue y la salsa. Se publicó en formato CD y obtuvo un premio *Grammy* al mejor Álbum Latino Tropical Tradicional. Nova (2014, p.1), afirma que para el año 1990 la industria musical latinoamericana daba la bienvenida con honores al estreno de *Bachata Rosa*, un disco que según algunos especialistas del arte y críticos reconocidos, fue aquel álbum que redimensionó al conocido ritmo de amargue. Esta exitosa producción musical le dio el primer *Grammy* al artista y es considerado el disco más importante de su carrera. Alcanzó los estándares más altos en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Gracias a este álbum, Juan Luis Guerra logró que la bachata se posicione como género en

todas las clases sociales y en los escenarios más importantes del mundo, donde él ha llevado su música.

Los temas comprendidos en el álbum son:

- *Rosalía*
- *Como abeja al panal*
- *Carta de amor*
- *Estrellitas y duendes*
- *A pedir su mano*
- *La bilirrubina*
- *Burbujas de amor*
- *Bachata rosa*
- *Reforéstame*
- *Acompáñame civil*
- *Frío frío (1992) "Areito"*

1.5 Arreglos vocales

Para abordar el tema de los arreglos vocales dentro de la música popular, es necesario definir primero el término "arreglo". Como una modificación de los componentes técnicos en una pieza musical. El arreglo conlleva cambios y propuestas importantes a la obra original, y varía su estructura en los diferentes aspectos musicales (armonía, ritmo, melodía), también un cambio de formato, en donde entran factores como la adaptación, la reducción, la recreación, o también adaptar un tema de vocal a instrumental, por mencionar algunos. Dentro de su proceso existen una serie de estrategias, técnicas, recursos y métodos de composición que alteran el producto original. (Mansilla, s.f, p.4)

Mansilla (s.f) en su artículo señala que el arreglo coral lleva consigo una gama muy amplia de posibilidades expresivas, emocionales y sensibles. Los arreglistas corales tienen la limitación de rango, dinámica y color al componer,

para lo cual a continuación se presenta las posibilidades técnicas y expresivas dentro de estos parámetros de la voz:

- **Rango.-** Comprende a la tesitura y al registro. La primera hace referencia a la extensión óptima de canto, con la cual se selecciona una tonalidad adecuada para que sea cómoda la ejecución del cantante. El registro comprende el alcance máximo tanto en agudos como en graves que el cantante puede ejecutar, aplicando técnicas que le permitan interpretar tales notas sobre exigidas. (Mansilla, s.f)
- **Dinámica.-** Respecto al conjunto orquestal, un coro es mucho más limitado en este aspecto, pero a su vez es muy enriquecido en un espectro entre el *pianissimo* y el *fortissimo*. Se puede conseguir sonidos por debajo de los 10 db- gracias al susurro, y con un grito o alarido se puede llegar a los 140 db-. Además, la voz permite un movimiento muy dúctil de *crescendi* y *diminuendi*. (Mansilla, s.f)
- **Color.-** Ya de por sí el sonido inicial producido por la laringe es muy complejo y *“es al atravesar el pabellón faringo-bucal desde la glotis hasta los labios que el sonido inicial modifica su timbre adquiriendo el color vocálico que posee al salir de la boca”* (Husson 1965. p, 34). Con la variabilidad muscular de cambios de los órganos fonatorios se logran infinidad de sonoridades inherentes a cada individuo y con la capacidad de imitar y generar ilimitado tipo de efectos acústicos. (Mansilla, s.f)
Gracias a estas capacidades que tiene el vocalista como intérpretes, es posible para el arreglista elaborar un sinnúmero de colores dentro de un grupo coral. Con el uso correcto de recursos técnicos y una experiencia adecuada en el medio de la composición musical, se puede profundizar en los siguientes aspectos:
 - **Estructural.-** Hace referencia al tipo de coro que se está conformando, ya sea este un coro mixto, de voces iguales, sinfónico coral, polifónico, agrupamiento de voces, entre otras.
 - **Rítmico.-** Métrica y ritmo. Aquí también corresponde la acentuación, polimetrías y polirritmias.

- **Melódico.-** En este punto intervienen los movimientos direccionales que son el cambio, retorno, reiteración, recurrencia. Además, tiene relación directa con la construcción, el rango y saltos de intervalo que lleva la voz.
- **Armónico.-** Trata del lenguaje usado, este puede ser por ejemplo tonal, modal, atonal o no funcional. Así mismo las escalas que forman los acordes dentro de la distribución de voces, y el tipo de enlace que estos realizan.
- **Contrapuntístico.-** Aquí entran todos los elementos del contrapunto como herramientas de composición. Por mencionar unos pocos, las imitaciones, fugado, captura de recursos, planes tonales, grupos cadenciales, amplificación, simplificación, aumentación y disminución.
- **Textural.-** Corresponde al tipo de acompañamiento que hagan las voces como sección y la especie de acorde que estas formen (mayor, menor o disminuido). Ya sea esta una monofonía, polifonía u homofonía.
- **Temporal.-** Corresponde a los tiempos, aceleraciones, retornos de tiempo y silencios dentro de una sección.

Todos estos recursos responden a una necesidad de crear colores, texturas y armonías para así elaborar un muro de sonido que aporte una base musical dentro de cualquier composición; o a su vez destacar el aspecto vocal en el caso de un tema coral.

2 Capítulo 2: Análisis estético

En el presente trabajo se realiza un análisis melódico, que corresponde a la construcción de las voces en cuanto a sus saltos de intervalos y movimiento horizontal en su ritmo; armónico, refiriéndose a la construcción vertical de las voces y sus enlaces que se producen entre un acorde y otro; y de textura, para así determinar el tipo de acorde que forman las voces y su especie, con el fin de determinar el color que genera dentro de la composición completa. Todo esto sobre los temas de Juan Luis Guerra, profundizando la parte coral en función de la melodía principal y la sección rítmica.

2.1 *Bachata Rosa*

Artista: Juan Luis Guerra y los 440

Compositor: Juan Luis Guerra

Tonalidad: Sol mayor

Género: Bachata

Instrumentación:

- Voz
- Coros (soprano, alto y tenor)
- Sintetizador - piano
- Guitarra
- Bajo
- Tres
- Bongos
- Maracas

Bachata rosa es un tema del género musical bachata que fue escrito 1990 por Juan Luis Guerra. La letra es poesía en verso, el tema dentro de su estructura principal posee dos secciones instrumentales, que son la sección rítmica (piano,

guitarra y bajo) y vocal (principal y coros). Su estructura general en forma posee seis secciones: introducción, verso I y II, coros, un puente y una parte final.

2.1.1 Melódico (melodía ritmo)

En el tema *Bachata rosa*, la línea melódica en general sigue un patrón rítmico acorde a la célula rítmica de la bachata (como se muestra en la figura 9 en el capítulo I). Se mueve por intervalos de segunda y de tercera como máximo entre movimiento de voces, parecido a la línea vocal de un coral, el cual lleva dentro de su estructura notas del acorde en un análisis popular. Como se puede apreciar en la figura 11, el motivo rítmico – melódico realizado por el coro se repite durante toda la frase en la introducción, en bloque y acoplándose a los cambios armónicos.

The musical score for the interlude of *Bachata rosa* features three vocal parts: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The music is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The tempo and mood are marked 'SWEETLY' and 'P' (piano). The lyrics are 'TOO DU RU RU RU RU' and 'DWE RU'. The harmonic structure is indicated by chords: G/D, D, C/D, D, A MIN, G, D/F#, G/D, D, C/D, D, A MIN 7, F# MIN 7(95), D.

Figura 11. Voces del interludio de *Bachata rosa*.

Esta frase de interludio se divide en dos semifrases, y estas a su vez se divide en dos incisos. Estos incisos corresponden a la pregunta y respuesta de cada semifrase, como se muestra a continuación:

Semifrase 1				Semifrase 2			
1er inciso		2do inciso		3er inciso		4to inciso	
G/D D		C/D D		Amin G		D/F#	
G/D D		C/D D		Amin ⁷ F#min ⁷⁽⁶⁵⁾ D			

Figura 12. Semifrases e incisos en el interludio de *Bachata rosa*. Transcrito por el autor

Cada inciso cuenta con una pregunta y respuesta dentro de cada semifrase, analizada la voz soprano de la siguiente manera:

Pregunta	Respuesta
<p>G/D D</p>	

Figura 13. Inciso 1.

Como se puede apreciar, en la primera vez que se presenta el motivo, este responde con una segunda mayor ascendente (re, mi).

<p>Amin G</p>	
---------------	--

Figura 14. Inciso 2.

En este caso la respuesta del motivo es descendente con un intervalo de segunda menor (sol, fa sostenido).

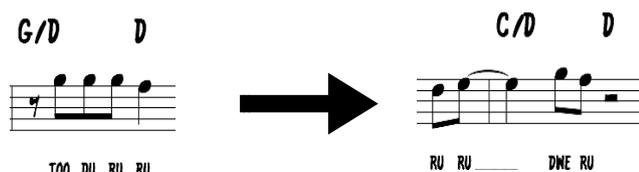


Figura 15. Inciso 3.

En la última repetición del motivo se puede observar que se unen las dos respuestas anteriores, de esta manera la sonoridad es interiorizada por el oyente y se convierte en una melodía simbólica del tema.

2.1.2 Armónico

En la sección de la introducción, la armonía se encuentra en inversiones, las voces del coro interpretan triadas para compensar el efecto armónico al invertir los acordes, como se observa en la figura 12. Cada pregunta y respuesta se encuentra diatónicamente establecida en forma de triada, y la última corchea de la respuesta a cada motivo anticipa el acorde siguiente, como se muestra a continuación:

Figura 16. Explicación de distribución de voces.

Sucede la misma manera con los siguientes acordes de la sección:

The musical score shows three vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) with lyrics. Above the staves, the following chords are indicated with arrows showing voice resolutions: G/D, D, C/D, D, A minor, G, D/F#, G/D, D, C/D, D. The lyrics are: SWEETLY TOO DU RU RU RU RU, DNE RU. The score is in 4/4 time and G major.

Figura 17. Resolución de voces en acordes de reposo.

Se puede observar que la disposición de acordes es cerrada y empieza en primera inversión. Cuando cambia al acorde de la menor, cambia el estado de acorde a tercera inversión, colocando la séptima en el bajo del acorde. Luego se repiten las frases cortadas de las dos anteriores y esto se puede escuchar en la introducción, después del primer coro y al final del tema.

2.1.3 Textura

El tema tiene una distribución de tres voces en los coros. Entran por primera vez en la introducción, luego después del coro y al final del tema. Estas secciones son exactamente las mismas y son representativas de la canción

En la textura de los arreglos vocales en este tema, se puede apreciar que Juan Luis Guerra busca generar un colchón armónico que cumpla la función de un *pad* o sintetizador. En la grabación se puede apreciar un color dado por el bajo. Este se encuentra invirtiendo los acordes de tal manera que generan un color para la sección completa.

Dentro de todos los detalles que ocurren detrás, la sección vocal encaja de manera rítmica, melódica y armónica. De la misma forma, la distribución de voces está pensada en función de los detalles armónicos y melódicos que está ejecutando el resto de la banda. Sin embargo, no está desarrollada en función de la melodía principal, debido a que no intervienen las voces cuando esta inicia.

2.2 La Bilirrubina

Artista: Juan Luis Guerra y los 440

Compositor: Juan Luis Guerra

Tonalidad: Re bemol mayor

Género: Merengue

Instrumentación:

- Voz
- Coros
- Sintetizador – piano
- Guitarra
- Bajo
- Congas
- Bongos
- Tambora
- Güira
- *Brass*

La bilirrubina es un tema del género merengue, escrito por Juan Luis Guerra y los 440 y publicado en el año de 1990. Se encuentra en la tonalidad de re bemol mayor, su letra es poética de carácter romántico y el uso de voces es de una soprano, una alto y un tenor en cuanto a la sección vocal. Tiene también la sección rítmica completa y la sección de metales. Su estructura consta de seis partes: intro, verso I, verso II, coro, mambo y final.

2.2.1 Melódico (melodía ritmo)

En el tema *La bilirrubina* existe una particular participación de los coros dentro del desarrollo general del tema. En el aspecto melódico existe una tendencia al movimiento simplificado de las voces, como se analiza en la figura 18:

Figure 18 consists of six musical staves arranged in two columns and three rows. The left column contains three staves, each with the lyrics 'EH - HEY' written below. The right column contains three staves, each with the lyrics 'HMM - MM' written below. Each staff shows a melodic line with a glissando-like movement, starting with a dotted quarter note followed by a half note, and then a rest.

Figura 18. Sección vocal en la intro de *La bilirrubina*.

La siguiente intervención de las voces en este tema es al final del verso dos. Corresponden a las respuestas de las dos semifrases de esta sección. El movimiento es de una segunda diatónica ascendente en ambos casos y se ejecuta con un *glissando* para generar reposo a modo de respuesta. De igual forma sucede en la segunda casilla antes del coro, las voces se mueven en bloque paralelamente, con figuración de redonda y con un adorno de *glissando*. Observar figura 16.

Figure 19 shows a musical score for the end of the second verse, featuring Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T) parts. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The Soprano part starts with a first ending bracket over the first two measures, followed by a second ending bracket over the last two measures. The lyrics are 'AH - AH - AH - AV!' for all parts. The score includes a '111' marking at the beginning of the Soprano part and a '2' marking above the second ending bracket.

Figura 19. Final del verso dos en *La bilirrubina*.

En el coro del tema las voces hacen una respuesta a la melodía principal, en la primera respuesta la línea melódica asciende y en la segunda respuesta esta desciende, a continuación la figura 17 lo demuestra:

The image shows a musical score for three voices: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The score is in 2/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are in Spanish and include the following lines:

115
 S: Ay! No! ME SU - BE LA BI - LI - RRU-BINA
 A: Ay! No! ME SU - BE LA BI - LI - RRU-BINA
 T: Ay! No! ME SU - BE LA BI - LI - RRU-BINA

28
 8va abajo
 S: 1, 2, 3. 4.
 119
 S: Ay! CUAN-DO TE MI - RO'Y NO ME MIRAS ME SU-BE LA BI - LI - RRU-BINA
 A: Ay! CUAN-DO TE MI - RO'Y NO ME MIRAS ME SU-BE LA BI - LI - RRU-BINA
 T: Ay! CUAN-DO TE MI - RO'Y NO ME MIRAS ME SU-BE LA BI - LI - RRU-BINA

Figura 20. Sección vocal en el coro de *La bilirrubina*.

2.2.2 Armónico

En cuanto a los coros del verso dos se puede observar que hacen una resolución al acorde de re bemol mayor en forma de triada en estado fundamental. Observar la figura 16.

En el caso de la segunda casilla, las voces generan una especie de colchón armónico que resalta la cadencia antes del coro. Primero forma el acorde dominante de la bemol mayor, luego cambia estado a primera inversión, y

después el dos cinco de re bemol mayor que en el casi del mi bemol menor se agrega la séptima en la triada, y esta a su vez pasa a ser la quinta del acorde de la bemol mayor para así resolver a la tónica en el coro. Estos cambios armónicos son totalmente diatónicos y su finalidad es crear el muro de sonido de una manera sólida y con el agregado de un *glissando* como adorno de la sección.

En el caso del coro del tema, la disposición de las voces es cerrada y cantan las triadas de la cadencia. Las dos semifrases del coro son respondidas por esta sección coral, de tal manera que resaltan muy bien la armonía del tema. Esta sección marca muy bien la armonía del tema, de tal manera que cada voz está ubicada diatónicamente y en función de movimiento de las demás voces, es por eso que se Juan Luis Guerra las tiende a ubicar en estado fundamental, para así asegurar un movimiento corto de cada voz y se asegura que el efecto de colchón armónico se mantenga.

2.2.3 Textura

Como antes se mencionó, las voces en este tema están elaboradas para generar un colchón armónico que a su vez refuerce lo establecido por la sección rítmica. Todas las voces se encuentran en estado fundamental a excepción del coro donde el movimiento de voces inicia en la segunda inversión del acorde de mi bemol menor séptima. Esto hace que el registro de todas las voces suba, y es necesario debido a que es el coro del tema, donde brilla tanto la voz principal como los coros. Por lo tanto, se puede definir que la textura en este tema está asignada por la altura de las voces, teniendo en cuenta que altura es la afinación de cada voz. En el caso de los versos se puede observar que la altura de las voces es más baja, manteniendo la disposición cerrada del acorde, y de esta manera es más sutil la intervención de las voces.

2.3 *Frío frío*

Artista: Juan Luis Guerra y los 440

Compositor: Juan Luis Guerra

Tonalidad: Si mayor

Género: Bachata

Instrumentación:

- Voz
- Coros (soprano, alto y tenor)
- Sintetizador - piano
- Guitarra
- Bajo
- Tres
- Bongos
- Maracas

Frio frio es un bachata que fue escrito 1934 por Juan Luis Gerra, donde habla de dios y su amigo, el tema dentro de su estructura principal posee dos secciones musicales rítmica (piano guitarra bajo) y vocal (principal y coros). Su estructura general en forma posee seis secciones: introducción, verso I y II, coros, un puente y una parte final.

Los coros en este tema se encuentran estructurados en formato de tres voces de tesitura diferente (soprano, alto y tenor). Se los escucha por primera vez en la introducción del tema. A continuación, se los escucha en el segundo verso adornando a la voz principal. Luego están presentes en el coro. La estructura se repite hasta llegar al puente del tema, en donde hacen una respuesta a la melodía principal. La pieza concluye con el coro repetido hasta finalizar con un *fade out*.

2.3.1 Melódico (melodía ritmo)

En el análisis melódico – rítmico se analiza la melodía principal debido a que los arreglos vocales están sujetos a ella. Dentro de la voz principal se puede apreciar el uso de registro medio, que puede ir desde un do central, hasta un sol cuatro, registro cómodo y adecuado para un cantante tenor preparado. Los saltos de intervalos van desde una segunda menor hasta una cuarta justa, como podemos apreciar en la línea melódica de verso a continuación, siguiendo los pasos básicos para elaborar una melodía.

8 TU AMOR ES - TA COM - PLE - TA - MEN - TE TIER - NO FOR - JA - DO DE RE - CUER -
ME PAR - TE'EN DOS EL OCCI - DEN - TE ME CLA - VA DE RE - PE -

12 DOS Y SIN SA - BER - ES CIE - LO EN LA VEN - TA - NA QUE ME'A - BRE LA
NTE Y ME CON - VIER - TE EN MA - SA QUE SE'A - MOL - DA A U - NA'ILU - SION

15 MA - ÑA - - - - NA TU'A - MOR

Figura 21. Melodía de la voz principal. *Frío Frío*.

Dentro del aspecto coral, la rítmica tiene como máxima subdivisión a la semicorchea, y predominan la síncopa y contratiempos. La sección coral que marca de forma más clara la célula rítmica de la bachata es en el segundo verso de la forma, como se observa a continuación:

The musical score consists of three staves labeled S (Soprano), A (Alto), and T (Tenor). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The rhythm is consistent across all parts, featuring eighth notes for the first three measures and a half note for the final measure. The lyrics are: 'TUN GA RA GA TA TUN GA TUN GA TUN GA RA GA TA TUN GA TUN GA TUN GA RA GA TA TUN GA TUN EH AY!'. Chords B, F#/A#, A, and G# are indicated above the staff.

Figura 22. Sección vocal en segundo verso. *Frío frío*.

Como se puede observar, las voces siguen un mismo patrón rítmico exactamente igual al de las maracas hasta reposar en una negra. Todas las voces se mueven paralelamente en forma descendente.

2.3.2 Armónico

La melodía en función de la armonía está desarrollada en base a *chord tones*; de tal manera se puede afirmar que son melodías diatónicas, a excepción del estribillo, donde se aprecia una variación. A continuación un extracto del coro del tema con la distribución de voces:

B **F#/A#** **G#MIN7** **D#MIN7** **C#MIN7** **B** **F#**

FRI-O CO-MO'EL A-GUA DEL RI-O O CA-LIEN-TE CO-MO'A-GUA DE LA FUEN-TE TI-BIO

S FRI-O FRI-O AH AH AH

A FRI-O FRI-O AH AH AH

T FRI-O FRI-O AH AH AH

B **F#/A#** **G#MIN7** **D#MIN7** **C#MIN7** **B** **F#** **B** **D.C. AL FINE**

TI-BIO CO-MO'UN BE-SO QUE CA-LLA Y SE-EN-CIEN-DE SI'ES QUE'A-CA-SO LE QUIE-RES

S TI-BIO MUY TI-BIO AH AH AH AH

A TI-BIO MUY TI-BIO AH AH AH AH

T TI-BIO MUY TI-BIO AH AH AH AH

Figura 23. Sección vocal del coro del tema *Frío frío*.

En el ejemplo anterior se puede apreciar que la primera nota de la melodía principal es la novena del acorde que resuelve en la raíz, lo cual genera un efecto de tensión que resuelve de manera inmediata. Lo mismo sucede dos compases después con el do sostenido menor, la melodía se suspende en la novena para resolver a la raíz del acorde.

En cuanto a los arreglos vocales, como se puede observar, son *chord tones* utilizados de manera que respondan a la voz principal. El primer acorde

que forman es un acorde en estado fundamental de si mayor. En el cambio a sol sostenido menor, las voces se mantienen. Sin embargo, cambia el estado del acorde a primera inversión, donde la voz del tenor canta a tercera. El fa sostenido que viene cantando la voz soprano se convierte en la séptima del acorde. Seguidamente, las voces se mueven paralelamente en blancas y en segunda inversión de los acordes do sostenido menor y mi mayor con bajo en si, para reposar la frase en una triada de fa sostenido mayor en primera inversión.

En la repetición del coro sucede lo mismo, con el agregado de detalles melódicos. El final de frase cambia porque la armonía también lo hace con un dos – cinco de si mayor, donde las voces cantan las triadas de estos acordes en figura de blanca.

2.3.3 Textura

El uso y distribución de voces dentro de este arreglo es de una voz soprano, una alto y un tenor. En el caso de la introducción solo la ejecutan las voces del coro de la siguiente manera:

The musical score for the vocal introduction of 'Frío frío' is presented in three staves: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The key signature is G major (one sharp). The score is divided into measures with chord changes: A/B, E/B, B, A/B, E/B, F#, E, D#MIN, C#MIN. The vocal lines feature 'AH' and 'OOH OOH OOH' sounds. The Soprano and Alto parts have a melodic line starting in the second measure, while the Tenor part has a lower melodic line.

Figura 24. Sección vocal en la introducción del tema *Frío frío*.

Como se observa en la figura 21, en la introducción del tema las voces de coro se encuentran en la primera inversión del acorde, mientras que el bajo está tocando si natural (novena del acorde), como se puede apreciar marcado en el cifrado. Además, al final de esta corta intervención de las voces, se conectan en unísono, interpretando do sostenido y mi.

En el coro las voces hacen una respuesta a la melodía haciendo movimientos paralelos y empastando bastante bien con la voz principal. Este uso de triadas en las voces generan un color acorde a la temática de la canción. Esto es importante, debido a que, si las voces ejecutan acordes de tensión o de disonancia, estos cambiarían el efecto rotundamente, es por eso que Juan Luis Guerra aprovecha la rítmica para resaltar sus coros, y a su vez, salto de intervalos en forma paralela, para así generar el efecto de movimiento en bloque. La voz soprano está sobre la voz principal en tesitura, pero con una dinámica menor que le da un color determinado, como se observa en la figura 20.

En el puente del tema existe una respuesta de frase que hacen los coros a la melodía principal. Esto al unísono para luego separarse las voces soprano y alto en el acorde de mi mayor séptima. Este tipo de unísonos funcionan muy bien creando un colchón a la armonía, y con la intención correcta al ser interpretado generan un contraste con la voz principal que está proyectando su voz por encima de toda la banda. El uso de una rítmica adecuada y un movimiento intencionado de las voces hacen que se complemente de manera inmediata con el acompañamiento. Se puede observar también que se añade una voz de bajo al arreglo, esto es justamente con el objetivo de darle cuerpo y soporte a la respuesta que están dando las voces a la melodía principal. A continuación la transcripción de esta sección:

E^{MAJ7} D^{MIN} G^{MIN} E^{MAJ7} D^{MIN} G^{MIN}

PU-DIE-RA SER UN FA-RO - LI-TO'Y EN-CEN-DER TU LUZ

S A AH OH OH HAS-TA'EN-CEN-DER TU LUZ

A A AH OH OH HAS-TA'EN-CEN-DER TU LUZ

T A AH OH OH HAS-TA'EN-CEN-DER TU LUZ

B A AH OH OH HAS-TA'EN-CEN-DER TU LUZ

E^{MAJ7} D^{MIN} G^{MIN} C^{SUS} C[#] F[#]

S A AH OH OH

A A AH OH OH

T A AH OH OH

B A AH OH OH

Figura 25. Sección vocal del puente del tema *Frío frío*.

3 Capítulo 3: Composición vocal en dos arreglos musicales

3.1 Tema 1: *Tú eres mi sol*

El primer tema elegido para la composición vocal es el tema inédito *Tú eres mi sol*, que corresponde a primer sencillo del cantante Camilo Granda en el género de salsa. El mismo que tiene como secciones la sección rítmica, vocal y la de vientos. La sección vocal interviene en la introducción, los pregones y en el final. Las voces usadas para el mismo son una voz soprano, una voz alto, un tenor y un barítono. Las herramientas de composición vocal usadas en este tema son el uso de acordes con disposición cerrada. A continuación en la figura 23 se puede observar la especie del acorde y su distribución en las voces:

The image shows a musical score for the vocal introduction of the song 'Tú eres mi sol'. It consists of four staves, labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Baritone) from top to bottom. The key signature is one flat (Bb major / Dm minor) and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures, each with a chord symbol above it: Gmin7, Eb, Bb, and F. The vocal lines for Soprano, Alto, and Tenor are marked with a forte (f) dynamic. The lyrics 'MOO OH OH' are written below the notes in each measure. The Baritone line follows a similar melodic pattern but with a different pitch range. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

Figura 26. Sección vocal de la introducción. *Tú eres mi sol*.

Como se puede apreciar, el primer acorde de sol menor cuenta con una especie cerrada del acorde y la nota sol (compás dos) se repite tres veces, esto es intencional debido al color que se busca en esa sección, por lo tanto es prácticamente un coro unísono a excepción de el tenor que es la voz que sigue una línea melódica diferente. Otra posibilidad habría sido que la voz alto cante la línea que lleva el tenor, y al tenor asignarle una voz más grave, pero esto genera otro efecto con carácter coral, en lugar de simular una cuerda de voces humanas cantando el gancho melódico de la canción, es por eso que esta sección se la interpreta al inicio y al final del tema, porque es una sección característica de la

canción. Al final de esta sección ocurre lo mismo con la repetición de las voces, donde la quinta (do) se repite tres veces entre la voz soprano, alto y bajo.

En la sección de pregones, las voces se encuentran en disposición cerrada, los saltos de intervalos son de máximo un tercera y hay un factor muy importante, la rítmica de las voces están en clave, es decir, la figuración rítmica está acorde a lo que se encuentra haciendo la sección rítmica, que en este caso es clave de son 3-2. Como se observó en el tema *Frío frío* las voces siempre se apegaban a la figuración de las maracas y la subdivisión rítmica en general del acompañamiento. A continuación en la figura 24 se puede observar esta sección:

The image shows a musical score for a four-part vocal chorus. The staves are labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The music is in E-flat major and 3/4 time. The lyrics are: "O - YE - MU - JER TAN BE - LLA TU PIEL MO - RE - NA ME QUE - MA". The score includes "PLAY 4 TIMES" markings and chord changes to E^b and G^m7.

Figura 27. Coros de pregones del tema *Tú eres mi sol*.

3.2 Tema 2: Solo siénteme

Solo siénteme es un tema original de Camilo Granda compuesto y arreglado bajo los aspectos estudiados durante el presente trabajo de titulación. Su género es bachata en la primera parte y merengue en la segunda, por lo tanto refleja los cambios rítmicos que esto produce. Su letra es romántica con una tendencia a lo sensual. Cuenta con una distribución de cuatro voces, una soprano, alto, tenor y bajo. Las secciones que conforman este tema son tres: sección vocal, sección de vientos y sección rítmica. La forma consta de introducción, verso uno, verso dos, precoro, coro, mambo y final.

A continuación se muestra la sección de la introducción, donde las voces cantan notas repetitivas y con ritmo identico en todas las voces, creando un muro de sonido dentro de la banda.

The musical score for the vocal introduction of 'Solo siénteme' is presented in a four-part setting: Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. The key signature is B minor (two flats) and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures, each with a specific chord: Bmin7, Gmaj9, Bmin7, and A9. The vocal lines consist of repetitive rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with lyrics 'DA DA DU YA' and 'DA BA DA BA DOO YA' repeated across the measures. The Baritone part includes the final lyrics 'AH OH OH' at the end of the sequence.

Figura 28. Sección vocal. Introducción *Solo siénteme*.

Como se puede observar en la figura 28, las voces se encuentran en estado fundamental y armónicamente no interpretan algo fuera de lo convencional, el recurso más importante en esta sección es el uso de las voces en bloque como se lo analizó en el capítulo anterior en la canción *Bachata rosa* (véase figura 11), donde las voces se mueven paralelamente y se responden entre semifrases e incisos. En este caso sucede lo mismo, las frases y semifrases tienen sus preguntas y respuestas, como se ilustra a continuación:

This musical score is identical to Figure 28 but includes annotations above the vocal staves. Two boxes labeled 'Semifrase 1' and 'Semifrase 2' are positioned above the first and second measures, respectively. Below the staves, four vertical lines mark the boundaries of '1er inciso', '2do inciso', '3er inciso', and '4to inciso', which correspond to the four measures of the introduction.

Figura 29. Semifrases e incisos de la introducción de *Solo siénteme*.

En el primer y segundo inciso se puede observar que se repiten los mismos motivos, pero continúa siendo un inciso porque está implícito en la semifrase. Las variaciones ocurren en el tercer y cuarto inciso, donde las voces se mueven y cambian su figuración para generar reposo.

La siguiente sección es del precoro de cuatro compases, en esta sección se produce un acorde en secuencia, como en el caso del puente en el tema *Frío frío* (observar figura 25), a continuación la sección de este tema:

Figura 30. Sección vocal del precoro de *Solo siénteme*.

Como se puede observar, esta sección ocurre sobre el acorde intercambio modal de sol menor, y las voces forman en secuencia un acorde de sol menor séptima con novena. El efecto produce un color cálido gracias a la dinámica usada y por la superposición de notas.

En el coro la sección vocal cumple el papel de pregunta, y la voz principal responde. Se repite el motivo por tres ocasiones con una variación armónica en la segunda con el acorde modal do novena. Las voces se mueven paralelamente, en el acorde de re mayor novena resuelve en estado fundamental, en el acorde de do, el bajo canta la novena y en el acorde de si menor séptima el acorde pasa a estar en primera inversión con el bajo cantando la tercera.

Figura 31. Sección vocal del coro de *Solo siénteme*.

Para el cambio de compás se modifican todas las rítmicas, esto incluye el fraseo en la voz principal y la figuración en los coros, a continuación se muestran las secciones analizadas anteriormente con la figuración modificada:

Figura 32. Sección de precoro 2 *Solo siénteme*.

Figura 33. Sección de coro 2 *Solo siénteme*.

4 Referencias

- Cisneros, U. (16 de 09 de 2013). *Armonía*. Obtenido de Urielarmonía:
<http://urielarmonia2d2.blogspot.com/2013/09/motivo-semifrase-frase-inciso-periodo.html>
- F. A. (09 de 10 de 2017). *Historia-biografía*. Obtenido de Historia-biografía:
<https://historia-biografia.com/juan-luis-guerra/>
- Invernmusic. (12 de 06 de 2016). *Casa del músico*. Obtenido de
<https://lacolonial.com.co/tambora-madera-lp-lp271wd.html>
- López, A. (2017). Güira, tambora y acordeón: La historia del merengue dominicano. *Casabe*, 4-5.
- M. D. (26 de 10 de 2007). La bachata ya no es música de guardia. *Hoy*.
- Mansilla, R. (s.f). *Material de estudio. El arreglo*.
- Martínez, E. (22 de 07 de 2011). *Ritmo y mambo*. Obtenido de
<http://ritmoymambo.com/site/la-guira-instrumento-multifuncional/>
- Mesa, J. (02 de Noviembre de 2016). *About español*. Obtenido de About español:
<https://www.aboutespanol.com/merengue-2448667>
- N. J. (26 de 05 de 2014). *Archive today*. Obtenido de Archieve:
<https://archive.is/20141106164109/http://www.elcaribe.com.do/2014/05/26/tecnoamargue-bachata-rosa-dieron-nuevo-rumbo-genero>
- Pérez, C., & Solano, R. (2003). *El merengue, música y baile de la República Dominicana*. Santo Domingo: Codetel.
- Ramos, A. (13 de Octubre de 2007). *Historia dominicana*. Obtenido de Género musical de la cultura urbana dominicana:
<http://historiadominicana.blogspot.com/2007/10/bachata-gnero-musical-de-la-cultura.html>

Sosa, J. (08 de 11 de 2015). *El nacional*. Obtenido de <http://elnacional.com.do/trujillo-pagaba-us15-mil-por-merengues-le-adulaban/>

ANEXOS

SCORE BACHATA #120

BACHATA ROSA

JUAN LUIS GUERRA
ARR: CAMILO GRANDA

INTRO

The score is written for a 4/4 time signature. It includes an instrumental introduction for the Acoustic Guitar, followed by vocal lines for Soprano, Alto, and Tenor. The instrumental parts include Piano, Bass Guitar, Drum Set, and Maracas. The Acoustic Guitar part features a melodic line with chords G, Gdim, A^bMAJ⁷, FMAJ⁷(9), G, Gdim, A^bMAJ⁷, and FMAJ⁷(9). The vocal lines consist of syllables like 'UH' and 'AH' with various rhythmic patterns. The Piano part provides harmonic support with chords G, Gdim, A^bMAJ⁷, and FMAJ⁷(9). The Bass Guitar, Drum Set, and Maracas parts provide the rhythmic foundation.

BACHATA ROSA

2

G/D D C/D D AMIN G D/F# G/D D C/D D AMIN⁷ F#MIN⁷⁽⁰⁵⁾ D

S

SMETTIV
p^o TOO DU RU RU
TOO DU RU RU DME RU
TOO DU RU RU RU RU DME RU

A

SMETTIV
p^o TOO DU RU RU
TOO DU RU RU DME RU
TOO DU RU RU RU RU DME RU

T

SMETTIV
p^o TOO DU RU RU
TOO DU RU RU DME RU
TOO DU RU RU RU RU DME RU

B

SMETTIV
p^o TOO DU RU RU
TOO DU RU RU DME RU
TOO DU RU RU RU RU DME RU

Ac.Gtr.

G/D D C/D D AMIN G D/F# G/D D C/D D AMIN⁷ F#MIN⁷⁽⁰⁵⁾ D

PNO.

G/D D C/D D AMIN G D/F# G/D D C/D D AMIN⁷ F#MIN⁷⁽⁰⁵⁾ D

BASS

G/D D C/D D AMIN G D/F# G/D D C/D D AMIN⁷ F#MIN⁷⁽⁰⁵⁾ D

D.S.

FILL

MARCS.

BACHATA ROSA

A

S

A

T

B

Ac.Gtr.

Pho.

Bass

D.S.

MROS.

16

3

SMILE

1

3

The musical score is arranged in a system with five staves. From top to bottom, they are: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Acoustic Guitar (Ac.Gtr.). A Piano (Pho.) part is indicated by a bracket above the Ac.Gtr. staff. Below the Ac.Gtr. staff are the Bass and Drums (D.S.) parts. The Bass part includes chord diagrams for G, D/F#, E MIN7, B MIN7, C, G/B, A sus, A, and D7. The Drums part includes a 'SMILE' instruction. The Acoustic Guitar part includes chord diagrams for G, D/F#, E MIN7, B MIN7, C, G/B, A sus, and A. The vocal parts (S, A, T, B) have lyrics '1' and '3' written below them. The score starts at measure 16.

BACHATA ROSA

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.S.).

- Soprano (S):** Features a melodic line with a slur over the first two measures and a '2' below it, indicating a second ending.
- Alto (A):** Features a melodic line with a key signature of one sharp (F#).
- Tenor (T):** Features a melodic line with a key signature of one sharp (F#).
- Bass (B):** Features a melodic line with a key signature of one sharp (F#).
- Acoustic Guitar (Ac.Gtr.):** Provides a harmonic accompaniment with chords: A, D7, C, Bmin7, Emin7, C, Bmin7, Emin7.
- Piano (Pno.):** Features a rhythmic accompaniment with a consistent pattern of eighth notes.
- Bass:** Features a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and chords: A, D7, C, Bmin7, Emin7, C, Bmin7, Emin7.
- Double Bass (D.S.):** Features a rhythmic accompaniment with a consistent pattern of eighth notes.
- Maracas (Mrcs.):** Features a rhythmic accompaniment with a consistent pattern of eighth notes.

At the bottom left of the page, the measure number 24 is indicated.

BACHATA ROSA

To Coda 5

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- S (Soprano):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The line contains rests.
- A (Alto):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The line contains rests.
- T (Tenor):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The line contains rests.
- B (Bass):** Bass clef, key signature of one sharp (F#). The line contains rests.
- Ac.Gtr. (Acoustic Guitar):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Chords are indicated below the staff: C, B MIN⁷, E MIN⁷, A SUS, A, A MIN⁷, D⁷.
- Pno. (Piano):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains rhythmic slashes indicating accompaniment.
- Bass:** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Chords are indicated below the staff: C, B MIN⁷, E MIN⁷, A SUS, A, A MIN⁷, D⁷. The line contains notes and rhythmic slashes.
- D. S. (Drum Set):** The staff contains rhythmic slashes.
- Mrcs. (Mixer):** The staff contains rhythmic slashes.

The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of each staff.

BACHATA ROSA

B

7

The musical score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), and Piano (Pno.).

- Soprano (S):** Features a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It includes a fermata over the first measure and triplet markings over the final three measures.
- Alto (A):** Mirrors the vocal line with a similar melodic contour and triplet markings.
- Tenor (T):** Provides a harmonic accompaniment to the vocal lines, including triplet markings.
- Bass (B):** Provides a rhythmic accompaniment, primarily using eighth notes and quarter notes.
- Acoustic Guitar (Ac.Gtr.):** Shows a simple chord progression: C, Bm7, Em7, C, Bm7, Em7.
- Piano (Pno.):** Shows a similar chord progression: C, Bm7, Em7, C, Bm7, Em7.
- Drums (D.S. and Mics.):** The snare drum (D.S.) and microphone (Mics.) parts are represented by slash marks, indicating a standard rhythmic pattern.

BACHATA ROSA

8

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Piano (PNO.), and Drums (D.S. and Mrcs.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal parts (S, A, T) and the bass part (B) contain melodic lines. The acoustic guitar part (Ac.Gtr.) consists of a single line with a key signature of one sharp. The piano part (PNO.) includes a melodic line and a chord chart. The drums (D.S. and Mrcs.) are represented by slash marks indicating rhythmic patterns.

Measure	Chord
1	C
2	B MIN ⁷
3	E MIN ⁷
4	A SUS
5	A
6	A MIN ⁷
7	D ⁷

BACHATA ROSA

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), B (Bass), Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), PNO. (Piano), and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal lines (S, A, T, B) contain rests. The Acoustic Guitar part has a chord diagram for C and a sequence of chords: C, Bmin7, Emin7, C, Bmin7, Emin7. The Piano part has a chord diagram for C and a sequence of chords: C, Bmin7, Emin7, C, Bmin7, Emin7. The Bass part has a chord diagram for C and a sequence of chords: C, Bmin7, Emin7, C, Bmin7, Emin7. The Double Bass (D. S.) and Maracas (Mrcs.) parts are marked with a double bar line and a slash, indicating they are not to be played in this section. The measure number '49' is located at the bottom left of the page.

BACHATA ROSA

10

The musical score for 'Bachata Rosa' is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- S (Soprano):** Melodic line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- A (Alto):** Melodic line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- T (Tenor):** Melodic line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- B (Bass):** Melodic line with a bass clef and a key signature of one sharp (F#).
- Ac.Gtr. (Acoustic Guitar):** Chordal accompaniment with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Chords are indicated by letters: C, B MIN⁷, E MIN⁷, A sus, A, A MIN⁷, D⁷.
- Pno. (Piano):** Chordal accompaniment with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Chords are indicated by letters: C, B MIN⁷, E MIN⁷, A sus, A, A MIN⁷, D⁷.
- Bass:** Melodic line with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Chords are indicated by letters: C, B MIN⁷, E MIN⁷, A sus, A, A MIN⁷, D⁷.
- D.S. (Double Bass):** Rhythmic accompaniment with a bass clef, consisting of a series of slanted lines representing a steady beat.
- Mrcs. (Maracas):** Rhythmic accompaniment with a bass clef, consisting of a series of slanted lines representing a steady beat.

The score is divided into measures by vertical bar lines. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but is implied to be 4/4 based on the notation.

BACHATA ROSA

G G/D D C/D D AMIN G D/F# G/D D C/D D AMIN⁷ F#MIN⁷⁽⁵⁾ D 11

S SWEETLY *p* TOO DU RU RU RU RU
TOO DU RU RU DME RU
TOO DU RU RU RU RU DME RU

A SWEETLY *p* TOO DU RU RU RU RU
TOO DU RU RU DME RU
TOO DU RU RU RU RU DME RU

T SWEETLY *p* TOO DU RU RU RU RU
TOO DU RU RU DME RU
TOO DU RU RU RU RU DME RU

B SWEETLY *p* TOO DU RU RU RU RU
TOO DU RU RU DME RU
TOO DU RU RU RU RU DME RU

Ac.Gtr. G/D D C/D D AMIN G D/F# G/D D C/D D AMIN⁷ F#MIN⁷⁽⁵⁾ D

PNO. G/D D C/D D AMIN G D/F# G/D D C/D D AMIN⁷ F#MIN⁷⁽⁵⁾ D

BASS G/D D C/D D AMIN G D/F# G/D D C/D D AMIN⁷ F#MIN⁷⁽⁵⁾ D

D. S. Fill

Mics.

