

**CARACTERIZACIÓN MUSICAL DEL GÉNERO MERENGUE DOMINICANO A  
PARTIR DE LOS REFERENTES: WILFRIDO VARGAS, HERMANOS  
ROSARIO Y RIKARENA.**

**KEVIN STEVEN DAZA CÁCERES**

**ASESOR: ANDRÉS EDUARDO FLOREZ SCOBAR**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**LIC. EN MÚSICA**

**BOGOTÁ**

## **Agradecimientos**

En primer lugar, quiero agradecer a Dios por haber puesto la música en mi camino, por haberme permitido coincidir con personas que han sido importantes en mi formación musical, por llevarme siempre de la mano y por haberme permitido coincidir con personas que son pilares importantes para la construcción de este documento.

A mis padres, por ser un apoyo incondicional durante mi vida mi estudio y mi carrera profesional, por estar siempre presentes apoyándome y motivándome a crecer en diferentes aspectos de la vida diaria.

A mi familia, tíos, primos y demás que con sus palabras de aliento y apoyo incondicional me han permitido seguir luchando por mis más grandes metas.

A todos los maestros que me han formado musicalmente desde pequeño, al maestro Carlos Triviño, Orlando Coca, Linda Jiménez y Guillermo Barrero quienes han forjado en mí el amor por la música y que de alguna u otra manera fueron fuente de inspiración para aspirar a el título de Lic. En música.

A mi novia por ser un apoyo incondicional, por impulsarme y motivarme a persistir y perseguir mis sueños, sueños que desde muy pequeño he tenido y poco a poco con ayuda de muchas personas he logrado.

A la universidad Pedagógica por abrirme sus puertas y permitirme coincidir con excelentes maestros que con su guía y apoyo me permiten hoy finalizar una etapa muy importante en mi vida.

A los maestros Guillermo Barrero, Fernando Peña, Junior Sánchez, Diego Barrero y Cesar Muñoz que contribuyeron de gran manera a la construcción de este trabajo con su experticia y su tiempo para resolver mis dudas.

A la orquesta “Tropical Sound” y a sus integrantes que poco a poco me han permitido direccionar mi rumbo como músico profesional, a mis compañeros de universidad y todas las personas con las que he podido compartir diferentes etapas de mi vida, brindándome su apoyo y sus consejos, muchas gracias, los llevaré por siempre en mi corazón.

## Introducción

El merengue es un género musical bailable el cual nace durante el siglo XIX en república dominicana. El impacto que ha tenido en el continente americano ha sido muy notorio, de esta manera, es considerado junto a la salsa, como uno de los más grandes géneros bailables del continente, siendo así, inscrito el 30 de noviembre del 2016 en la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad de la UNESCO. Su formato originario (acordeón, tambora y güira) representa la síntesis de las 3 culturas (europea, africana y taína) que conformaron la idiosincrasia de la cultura dominicana. A través del tiempo, su complejidad musical en los distintos aspectos técnicos ha ido transformándose, resultado de la apropiación y divulgación del género, dando origen a dos clases de merengue: el merengue folclórico y el merengue de salón.

Debido a que el merengue dominicano es un género de carácter folclórico propio de República Dominicana, con el transcurrir del tiempo, algunos intérpretes y compositores han experimentado con diversos aspectos musicales tales como lo son, la forma, textura, progresiones armónicas, formato instrumental (...). Artistas como Luis Alberti, quien revolucionó el formato del merengue al incluir la Big Band, Johnny Ventura con la inclusión de las congas o tumbadoras, Wilfrido Vargas con la inclusión de los sintetizadores y Juan Luis guerra con sus influencias significativas del jazz, entre otros, Fueron algunos de ellos. Esta transformación del género musical mediada por diversos compositores e intérpretes permite escuchar el merengue tal como suena hoy día.

Además, al ser el merengue dominicano un género de carácter popular-folclórico como se mencionó anteriormente, su divulgación e interpretación se ha realizado mediante la tradición oral, primando de esta manera, la repetición, el consumo de material audiovisual y el aprendizaje de manera empírica.

Cabe resaltar que la adquisición del lenguaje musical por medio del empirismo no se debe ver como algo negativo en este proceso, pues de allí se desprende su riqueza musical y cultural, ocasionando de esta manera que por muchos años esta práctica haya logrado generar un desarrollo en los distintos géneros musicales de carácter popular-folclórico llevándolos a escenarios locales, nacionales e internacionales como lo es en este caso el género en cuestión. Sin

embargo, en el contexto en el que se desarrolla este documento el acercamiento al género por medio de la práctica en contexto se dificulta debido a la distancia existente con el entorno donde se desarrolla el estudio de esta música. Es así como este documento no pretende desconocer la tradición oral y su importancia, sino más bien, recoger estas tradiciones y formas de interpretación en un documento de consulta con resultados creativos a partir de la investigación generada, amalgamadas con elementos técnicos y académicos de la interpretación musical.

Este documento no pretende en ningún momento academizar este género musical, pues como se mencionó anteriormente, su riqueza musical y cultural se desprende precisamente de ese carácter folclórico, sin embargo, la búsqueda de este trabajo va encaminada a diseñar un material que facilite el acercamiento y estudio de esta música a las personas interesadas en ello.

Debido a esta problemática, poco a poco se ha buscado ampliar la información de este género, sin embargo, en dicho proceso, las investigaciones y publicaciones se han enfocado en la interpretación netamente del instrumento, abarcando de esta manera aspectos técnicos propio para el instrumentista, trabajos relacionados a la interpretación de los mambos de saxofón, patrones del bajo eléctrico, nomenclatura e interpretación para la güira dan fe de esto. Sin embargo, el acercamiento a la adquisición del lenguaje musical a nivel general (estructura, textura, variaciones rítmicas, etc.), visión indispensable para el arreglista, compositor y director, se ha dado por medio de la práctica y mediante encuentros con agrupaciones e intérpretes individuales de este género. Por tal motivo, este trabajo tiene como finalidad la creación de una cartilla que permita a directores, arreglistas y compositores generar un acercamiento al lenguaje musical propio del merengue dominicano y, por supuesto, desarrollar una visión general del género musical trabajado.

## Contenido

I.	Delimitación del tema .....	16
	Planteamiento problema .....	16
	Preguntas de investigación.....	18
	Preguntas orientadoras.....	18
II.	Objetivo general.....	18
III.	Objetivos específicos.....	18
IV.	Justificación.....	19
V.	Antecedentes.....	21
VI.	Marco referencial.....	23
	Historia del merengue.....	23
	Definición de merengue .....	23
	Origen del merengue .....	24
	El dictador Rafael Leónidas Trujillo .....	32
	Rafael Trujillo y el merengue .....	35
	Merengue Típico. (Perico ripíao) .....	38
	Transformación del merengue dominicano. ....	40
	Formato instrumental. ....	45
	Tambora dominicana .....	46
	Güira.....	47
	Conga.....	47
	Piano.....	48
	Bajo eléctrico .....	49
	Trompeta .....	49
	Saxofón.....	50
	Hermanos Rosario.....	51
	Hermanos Rosario importancia e innovación.....	53
	Wilfrido Vargas .....	54
	Wilfrido Vargas Importancia e innovación. ....	56
	Rikarena.....	57
	Rikarena importancia e innovación.....	58
	Escritura y grafía musical para el merengue. ....	58

Grafía utilizada para la Güira: .....	59
Grafía utilizada para la Conga: .....	61
Grafía utilizada para la Tambora Dominicana: .....	65
VII.    Marco Metodológico .....	68
Herramientas para la recolección de datos .....	69
Investigación documental .....	70
Entrevista .....	70
Observación externa .....	72
Análisis musical .....	73
Transcripción musical .....	74
VIII.   Resultados .....	74
Características musicales del merengue en general .....	74
Forma .....	74
Escritura y formula de compás. ....	77
La clave en el merengue. ....	82
Círculos armónicos más comunes en el merengue: .....	96
Tempo .....	97
Joyao, ajuste o afinque .....	97
Cachá .....	99
Ritmos del merengue dominicano .....	100
Merengue tradicional .....	101
Ritmo a caballo - a lo maco .....	101
Majao. ....	101
Pakimpa o pakipa. ....	102
Pambiche .....	102
Merengue Beduino (Wilfrido Vargas). ....	102
Merengue Tacun pila' (Wilfrido Vargas). ....	103
Patrones de la percusión en el merengue: .....	103
Merengue tradicional .....	103
Merengue a caballo - a lo maco .....	108
Merengue Majao .....	111
Merengue Pakimpa .....	112

Merengue Pambiche.....	113
Merengue Beduino .....	115
Merengue Tacun pila' .....	116
El bajo en el merengue:.....	116
Patrón Básico .....	117
Notas de paso .....	118
Uso del primer tetracordio de la escala. ....	119
Pasos cromáticos: .....	120
Uso de doble cuerda: .....	120
Notas largas .....	120
Bajo salseado: .....	121
Pakimpa:.....	122
Beduino (Wilfrido Vargas) .....	122
Tacun Pila' (Wilfrido Vargas) .....	123
El piano en el merengue.....	123
Tumbao a octavas .....	124
Tumbao particionado .....	125
Variaciones .....	127
Merengue Pakimpa .....	130
Cluster .....	131
Relación clave rítmica con el piano. ....	131
Tumbao 3x2 .....	133
Tumbao 2x3 .....	134
El brass en el merengue .....	134
IX.    Cartilla, "El merengue dominicano" .....	137
Sección de conceptualización y teoría .....	137
Sección práctica. ....	138
Trabajo creativo "Te entregué" .....	138
X.    Conclusiones.....	140
XI.    Bibliografía.....	142

## Tabla de ilustraciones

Ilustración 1 Batalla de la Talanquera, 30 de marzo.	25
Ilustración 2 Ramón Emilio Jiménez	27
Ilustración 3 Francisco Espailat	29
Ilustración 4 Acordeón	30
Ilustración 5 Tambora dominicana y güira	31
Ilustración 6 Rafael Leónidas Trujillo	32
Ilustración 7 Copia fotostática del oficio mediante el cual se nombró al coronel Rafael L. Trujillo, General de Brigada, Comandante en Jefe de la Policía Nacional Dominicana.	33
Ilustración 8 Güira elaborada de calabaza	39
Ilustración 9 Conservatorio nacional de Republica dominicana.	41
Ilustración 10 Johnny Ventura y su Combo Show	43
Ilustración 11 Los hermanos Rosario	44
Ilustración 12 Tambora dominicana construida con membranas sintéticas.	46
Ilustración 13 Tambora dominicana construida artesanalmente utilizando cuero de animal	46
Ilustración 14: Güira y trinche.	47
Ilustración 15 Congas	47
Ilustración 16 Piano Digital Korg	48
Ilustración 17 Bajo Eléctrico	49
Ilustración 18 Trompeta en Bb	49
Ilustración 19 Saxofón Tenor	51
Ilustración 20 Saxofón Alto	51
Ilustración 21 Hermanos Rosario	51
Ilustración 22 Wilfrido Vargas	54
Ilustración 23 Rikarena	57
Ilustración 24 Golpe natural hacia abajo	59
Ilustración 25 Golpe natural hacia arriba	60
Ilustración 26 Golpe picado hacia abajo	60
Ilustración 27 Golpe picado hacia arriba	60
Ilustración 28 Golpe sobao, yazeo o jalao hacia abajo:	60

Ilustración 29 Golpe sobao, yazeo o jalao hacia arriba _____	60
Ilustración 30 Golpe sonido natural o abierto _____	62
Ilustración 31 Golpe sonido tapado o slap: _____	63
Ilustración 32 Golpe sonido tapado seco, castigado o slap seco: _____	63
Ilustración 33 Golpe sonido de bajo, palma o manoteo _____	64
Ilustración 34 Golpe sonido fantasma _____	64
Ilustración 35 Paloteo, o palo _____	66
Ilustración 36 Abierto en el macho: _____	66
Ilustración 37 Ahogado en el macho. _____	67
Ilustración 38 Tapa, slap, quemao o galleta: _____	67
Ilustración 39 Abierto en la hembra _____	68
Ilustración 40: Forma de la canción _____	75
Ilustración 41 Ay!, Fragmento escrito a compás partido _____	78
Ilustración 42 Compás 1-8 Fragmento Ay! _____	78
Ilustración 43 Compás 9-16 Fragmento Ay! _____	78
Ilustración 44 Compás 19-22 Fragmento Ay! _____	79
Ilustración 45 Corte y Relación con la clave rítmica _____	79
Ilustración 46 Compás 26-33 Fragmento Ay! _____	79
Ilustración 47 Ay!, Fragmento escrito a compás de 4/4 _____	80
Ilustración 48 Ay!, Fragmento escrito a compás de 4/4, ajustando el cambio con un compás de 2/4 _____	81
Ilustración 49 Chart Percusión Ajena Eddy Herrera _____	82
Ilustración 50 Clave Son, Rumba Y Congo o Caribe en 4/4 _____	83
Ilustración 51 Clave Son, Rumba Y Congo o Caribe en Compás partido _____	83
Ilustración 52 Forma Tema morena ven hermanos Rosario _____	85
Ilustración 53 Intro Trompeta y relación Clave rítmica _____	86
Ilustración 54 Intro Saxofón y relación Clave rítmica _____	86
Ilustración 55 Tumbao Piano 2x3 y relación Clave rítmica _____	87
Ilustración 56 Patrón Conga a lo maco 2x3 y relación clave rítmica _____	87
Ilustración 57 Fragmento "morena ven" en la trompeta _____	88

Ilustración 58 Fragmento “morena ven” en la trompeta _____	88
Ilustración 59 Fragmento “morena ven” en la trompeta _____	88
Ilustración 60 Fragmento “morena ven” en el saxo _____	88
Ilustración 61 Fragmento “morena ven” en el saxo _____	89
Ilustración 62 Fragmento “morena ven” en el piano _____	89
Ilustración 63 Fragmento “morena ven” en el piano _____	89
Ilustración 64 Fragmento “morena ven” en el piano _____	90
Ilustración 65 Ejemplo Trompeta Fragmento de morena ven _____	90
Ilustración 66 Análisis Fraseo trompeta y clave rítmica _____	91
Ilustración 67 Trompeta y clave rítmica _____	91
Ilustración 68 Relación trompeta y conga con claves cruzadas _____	92
Ilustración 69 Trompeta y conga utilizando la misma clave rítmica _____	92
Ilustración 70 Forma del tema "El amor que soñé" _____	94
Ilustración 71 Score El amor que soñé. Ver score y partes en anexos _____	95
Ilustración 72: Relación intro piano y clave rítmica del tema "El amor que soñé" _____	95
Ilustración 73 Relación fraseos del brass y la clave rítmica en “El amor que soñé” _____	96
Ilustración 74 Afinque, ajuste o Joyao en la güira _____	98
Ilustración 75 Afinque utilizado del compás 25 a 32 de "morena ven". _____	98
Ilustración 76 Mambo 2, "Ella es tan bella" Rikarena _____	99
Ilustración 77 Variación Cachá _____	99
Ilustración 78 Cachá _____	99
Ilustración 79 Mambo 1 "Trompeta" El amor que soñé _____	100
Ilustración 80 Variación patrón en primera güira. _____	103
Ilustración 81 Patrón en primera güira _____	103
Ilustración 82 Patrón básico de la güira en el merengue. _____	104
Ilustración 83 Patrón en primera de la Tambora. _____	104
Ilustración 84 Variación tambora, en primera. _____	104
Ilustración 85 Variación en primera tambora _____	104
Ilustración 86: relación clave y patrón de la tambora en segunda _____	105
Ilustración 87 Análisis patrón tambora y clave. _____	105

Ilustración 88 Patrón de la tambora en primera (Clave 2x3)	106
Ilustración 89 Patrón de la tambora en primera (Clave 3x2)	106
Ilustración 90 Patrón de la Güira en segunda	106
Ilustración 91 Patrón de la Tambora en segunda	106
Ilustración 92 Variación Patrón de la Tambora en segunda	107
Ilustración 93 Patrón de la Conga en segunda	107
Ilustración 94 Relación patrón en segunda tambora y clave Rítmica	107
Ilustración 95 Relación patrón en segunda conga y clave Rítmica	108
Ilustración 96 Patrón de la tambora clave (2x3)	108
Ilustración 97 Patrón de la tambora clave (3x2)	108
Ilustración 98 Patrón de la conga clave (2x3)	108
Ilustración 99 Patrón de la conga clave (3x2)	108
Ilustración 100 Güira a lo maco	109
Ilustración 102 Güira maco acentos 2 y 3 golpe	109
Ilustración 101 Güira maco acentos 1 y 3	109
Ilustración 103 Güira a lo maco variación Zafra	109
Ilustración 104 Patrón a lo maco de la tambora	109
Ilustración 105 Variación a lo maco de la tambora, conocido como doble palo o doble caballito.	109
Ilustración 106 Patrón a lo maco en la conga	110
Ilustración 107 Variación de la conga a lo maco.	110
Ilustración 108 Relación patrón a lo maco en la conga y la clave 3x2	111
Ilustración 109 Patrón de la conga clave (2x3)	111
Ilustración 110 Patrón de la conga clave (3x2)	111
Ilustración 111 Patrón en la güira del Majao	111
Ilustración 112 Patrón de la tambora del Majao	111
Ilustración 113 Patrón de la conga del Majao:	112
Ilustración 114 Patrón de Pakimpa en la tambora	112
Ilustración 115 Patrón de la güira en el Pambiche	113
Ilustración 116 Patrón de la tambora en el Pambiche	113

Ilustración 117 Patrón de la conga en el Pambiche	113
Ilustración 118 Relación Clave y patrón de Pambiche en la güira	113
Ilustración 119 Relación Clave y patrón de Pambiche en la tambora	114
Ilustración 120 Relación Clave y patrón de Pambiche en la tambora	114
Ilustración 121 Patrón de la güira clave (2x3)	114
Ilustración 122 Patrón de la güira clave (3x2)	114
Ilustración 123 Patrón de la Tambora clave (2x3)	115
Ilustración 124 Patrón de la Tambora clave (3x2)	115
Ilustración 125 Patrón de la conga clave (2x3)	115
Ilustración 126 Patrón de la conga clave (3x2)	115
Ilustración 127 Patrón de la güira en el Beduino	115
Ilustración 128 Patrón de la Tambora en el Beduino	115
Ilustración 129 Patrón de la conga en el Beduino	116
Ilustración 130 Patrón de Tacun Pila' en la conga	116
Ilustración 131 Slap	117
Ilustración 132 gliss...	117
Ilustración 133 Muy corto	117
Ilustración 134 La nota se tocará larga y con fuerza	117
Ilustración 135 Corto, pero no débil	117
Ilustración 136 Largo y resaltando la(s) nota(s) de las demás	117
Ilustración 137 Patrón básico del bajo en Tónica	117
Ilustración 138 Patrón básico del bajo en Dominante	118
Ilustración 139 Compás 28-29 de "El africano" de Wilfrido Vargas	118
Ilustración 140 Compás 77 de "El amor que soñé" de Rikarena	118
Ilustración 141 Nota de paso superior	119
Ilustración 142 Nota de paso inferior	119
Ilustración 143 Nota de paso inferior.	119
Ilustración 144 Nota de paso superior en tonalidad menor	119
Ilustración 145 Uso del tetracordio para llegar a dominante	119
Ilustración 146 Compás 22 del tema "El comején" de Wilfrido Vargas	120

Ilustración 147 Compás 38 del tema "fin de semana" de los Hermanos Rosario _____	120
Ilustración 148 Compás 45 del tema "morena ven" de los Hermanos Rosario _____	120
Ilustración 149 Compás 24 del tema "Morena Ven " de los Hermanos Rosario _____	121
Ilustración 150 Compás 75-76 del tema "Morena Ven " de los Hermanos Rosario _____	121
Ilustración 151: Compás 65-68 del tema "La dueña del Swing " de los Hermanos Rosario ____	121
Ilustración 152 Compás 134 del tema "morena ven" de los Hermanos Rosario _____	121
Ilustración 153 Compás 25 del tema "El comején" de Wilfrido Vargas _____	122
Ilustración 154: Patrón de Pakimpa en el bajo usado en "El africano" de Wilfrido Vargas ____	122
Ilustración 155 Patrón de Pakimpa en el bajo usado en "El africano" de Wilfrido Vargas ____	122
Ilustración 156 Fragmento del bajo de la canción "Las avispas" de Wilfrido Vargas _____	123
Ilustración 157 Ritmo Beduino variación _____	123
Ilustración 158 Ritmo Tacun pila 'en el bajo _____	123
Ilustración 159 Tumbao a octavas _____	124
Ilustración 160 Fragmento del piano de "El africano" (Ctrl+Clic sobre la imagen para escuchar) _____	124
Ilustración 161 Tumbao a octavas con aplicación de la sincopa _____	124
Ilustración 162 Tumbao a octavas con aplicación de la sincopa notas ajenas a la triada _____	125
Ilustración 163 Piano del mambo 1 de "Comején" Wilfrido Vargas _____	126
Ilustración 164 piano fragmento "El amor que soñé" Rikarena _____	126
Ilustración 165 Fragmento el piano "La dueña del Swing" Hermanos Rosario _____	126
Ilustración 166 Fragmento el piano "Morena Ven" Hermanos Rosario _____	126
Ilustración 167 Patrón básico en el piano _____	127
Ilustración 168 1. Variación, uso de la octava en la mano derecha _____	127
Ilustración 169 Variación rítmica _____	128
Ilustración 170 Recurso variación rítmica mano izquierda _____	128
Ilustración 171 2da. Inversión _____	128
Ilustración 173 Fundamental _____	128
Ilustración 172 1ra. inversión _____	128
Ilustración 174 Variación por inversión _____	129
Ilustración 175 variación melódica _____	129

Ilustración 176 Variación pedal B.	129
Ilustración 177 Variación pedal A.	129
Ilustración 178 Variación notas ajenas a la triada	130
Ilustración 179 Variación notas de paso cromáticas	130
Ilustración 180 Merengue Pakimpa	130
Ilustración 181 Cluster en el piano	131
Ilustración 182 Relación tumbao y clave rítmica	131
Ilustración 183 Tumbao de piano y clave	132
Ilustración 184 Tumbao piano clave 3x2	132
Ilustración 185 Tumbao piano clave 2x3	132
Ilustración 186 Primer tumbao presentado en "el amor que soñé" Rikarena	133
Ilustración 187 Primer tumbao presentado en "El africano" Wilfrido Vargas	133
Ilustración 188 Primer tumbao presentado en "fin de semana" Hermanos Rosario	133
Ilustración 189 Primer tumbao presentado en "La dueña del swing" Hermanos Rosario	133
Ilustración 190 Primer Tumbao presentado en "Ella es tan bella" Rikarena	134
Ilustración 191 Primer tumbao presentado en "Morena ven" Los hermanos Rosario	134
Ilustración 192 Sección del brass en el mambo 1 de "El amor que soñé"	135
Ilustración 193 Sección del brass en el mambo 2 de "Morena ve" Hermanos Rosario	136
Ilustración 194 Fragmento de los saxos tomado de "Morena ven" Hermanos Rosario.	136
Ilustración 195 Fragmento de los saxos tomado de "Ella es tan bella" Rikarena.	136
Ilustración 196 Fragmento de los saxos tomado de "La dueña del swing" Hermanos Rosario	137
Ilustración 197 Fragmento de los saxos tomado de "El amor que soñé" Rikarena.	137
Ilustración 199 Fragmento de los saxos tomado de "La dueña del swing" Hermanos Rosario	137
Ilustración 198 Fragmento de los saxos tomado de "La dueña del swing" Hermanos Rosario	137

### Índice de tablas

Tabla 1 Grafía para la conga	65
Tabla 2 Búsqueda documental	70
Tabla 3 Formato entrevista	71
Tabla 4 Triangulación entrevista	72

Tabla 5 Observación externa	72
Tabla 6 Formato gran dimensión	73
Tabla 7 Formato dimensiones medias	73
Tabla 8 Formato pequeñas dimensiones	73
Tabla 9: Forma general del merengue dominicano	76
Tabla 10 Análisis morena ven	85
Tabla 11 Análisis general El amor que soñé	93
Tabla 12 Ejemplos tempos en el merengue	97
Tabla 13 Análisis general trabajo creativo	139

## **I. Delimitación del tema**

Análisis y caracterización musical del merengue dominicano, a partir de la obra de Wilfrido Vargas, Hermanos Rosario y Rikarena.

### **Planteamiento problema**

Este trabajo ha sido planteado por el interés de investigar, conocer y caracterizar musicalmente el merengue dominicano.

Desde muy pequeño el autor de este trabajo creció en un ambiente donde primaba la música Tropical, un ambiente donde para realizar los quehaceres de la casa se acompañaban al son de un merengue, una salsa, una cumbia, un mambo, un chachachá, etc.; clásicos que han pasado de generación en generación con gran impacto e influencia en la vida de las personas.

La música tropical, también ha tenido una gran incidencia en la vida del autor, tanto así, que ésta fue una de sus principales motivaciones para tomar la decisión de optar por la música como proyecto de vida, llevándolo de esta manera, a contextos determinantes para su formación musical, tales como casas de la cultura, talleres de carácter académico musical, bandas sinfónicas, orquestas tropicales y actualmente a aspirar al título de licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional.

Así mismo, el autor ha podido evidenciar la falta de información y formación musical que concierne a estos géneros musicales. Esto, debido a que en el contexto nacional las Casas de Cultura y en las diversas universidades que ofrecen programas de música, han optado por una formación de carácter Clásico-europea. Al indagar sobre los programas académicos de las universidades de Colombia se puede evidenciar que algunas de estas ofrecen espacios de formación popular. Gran parte de las universidades que ofertan un programa en música, al finalizar su ciclo de fundamentación, inician el de profundización, donde destacan las siguientes líneas: Arreglos, Composición, Dirección, Interpretación y Música popular. Al revisar el programa de las instituciones que en su ciclo de profundización ofertan música popular, se evidencia que la línea está orientada en gran parte al estudio del Jazz.

Al merengue dominicano como lo es en este caso, en muchos de estos espacios se le identifica como un género simple y comercial, desconociendo de esta manera la riqueza rítmica

presente en la interacción de la tambora, las congas y la güira y su riqueza rítmico-armónica en los patrones expuestos en el bajo y en el piano, así como la dificultad técnica mediada por la velocidad, la articulación, el fraseo y el registro utilizados en los Mambos del Brass “saxos, trompetas y trombón si es el caso”.

Por otro lado, al transcurrir de la actividad compositiva y del ejercicio como director e instrumentista de orquesta de música tropical, el autor ha podido evidenciar la falta de información clara orientada a la interpretación y a la composición del género.

En la actualidad, es posible acceder a muchos datos por medio del internet y la información relacionada al merengue no es la excepción, sin embargo, dicha información presente en la web no se encuentra organizada ni pasada por un filtro de verificación que permita revisar que tan fiable es dicha información. Adicional a esto, mucha de la información suministrada por la web se encuentra presente por medio de contenidos audiovisuales, permitiendo así, que las personas que recurren a esta información se aproximen al lenguaje del género por medio de la repetición y la práctica, ocasionado de alguna manera la transmisión del conocimiento de forma oral, sin encontrar de forma efectiva un documento claro con el cual sea posible abarcar diferentes aspectos técnicos e interpretativos del formato en general correspondiente al merengue dominicano.

Para finalizar, cabe recalcar, que el poco material que se ha recopilado gira en torno a la interpretación de un instrumento en específico, abordando ampliamente aspectos técnicos propios de la práctica instrumental. Primando así, la interpretación propia de cada instrumento, dejando de lado de alguna manera la visión que debe adquirir y desarrollar el director, arreglista y compositor del género musical y así mismo, la comprensión sobre la relación entre todos los instrumentos que comprenden el formato.

## **Preguntas de investigación**

¿Cómo generar un acercamiento al lenguaje musical propio del merengue dominicano desde una mirada global del formato a partir de un ejercicio de caracterización musical técnico-interpretativo de los referentes Hermanos Rosario, Wilfrido Vargas y Rikarena?

## **Preguntas orientadoras**

- ¿Qué obras- exponentes musicales podrían aportarme más información para la investigación?
- ¿Qué exponentes musicales de alguna manera han marcado o impactado la historia del merengue dominicano?
- ¿Qué aportes han realizado al género musical?
- ¿Cuáles son las variaciones rítmicas más utilizadas en el merengue dominicano?
- ¿Cuáles son las características del Brass más comunes en el merengue dominicano?
- ¿Cómo abordar el componente interpretativo que en algunas ocasiones es difícil de representar en la partitura?

## **II. Objetivo general.**

Diseñar una cartilla orientada a la interpretación del merengue dominicano dirigida a instrumentistas, arreglistas y directores por medio de un ejercicio de caracterización técnico interpretativo del género en cuestión a partir de los referentes Wilfrido Vargas, Hermanos Rosario Y Rikarena, identificando, aires, formas, texturas, formato instrumental, progresiones armónicas, construcciones melódicas y demás aspectos musicales que vayan tomando relevancia para dicho ejercicio.

## **III. Objetivos específicos**

- Identificar la relación existente en los patrones rítmico-melódicos presentes en el bajo, piano y la percusión en las distintas variaciones del merengue.
- Identificar las características y recursos básicos en el piano en el merengue.
- Identificar las características y recursos básicos en el bajo eléctrico en el merengue.

- Identificar elementos de orquestación de la sección del brass.
- Describir las formas musicales más comunes en el merengue dominicano.
- Estudiar los diferentes tipos de escritura asociados a la práctica musical del merengue. (partituras convencionales, charts o partituras guías).
- Poner en práctica los recursos e información obtenida por medio de una composición propia.

#### **IV. Justificación**

El merengue, es un género musicalailable originario de República Dominicana en el siglo XIX. Sin embargo, su impacto en el continente americano ha permitido marcar considerablemente la música de carácterailable a nivel global. Gracias a dicho impacto, cada día, más agrupaciones, intérpretes y directores se ven en la necesidad de acercarse a dicho género.

Sin embargo, en la búsqueda y el proceso para la adquisición del lenguaje musical que concierne al merengue dominicano se presentan diversas dificultades.

Dado que la literatura musical que se encuentra en la web relacionada al merengue dominicano es escasa y no se encuentra organizada de una manera clara y concisa, muchos de estos intérpretes, directores y/o arreglistas optan por acudir a algún intérprete del género que si bien puede ofrecerles algún tipo de aprestamiento instrumental que lleva consigo la aproximación a la adquisición del lenguaje musical, puede incurrir que por desconocimiento u omisión se cometan errores conceptuales al momento de describir los ritmos del merengue y su interpretación en el instrumento.

Por otro lado, en el ejercicio profesional se evidencia la falta de claridad en las partes que conciernen a la percusión, el bajo y el piano. Estas partes de alguna manera funcionan más en forma de guía musical.

Para la percusión, se encuentra escrito únicamente los cortes, y compases marcados con el nombre del ritmo a interpretar.

Para el bajo y el piano, se encuentra escrita la armonía por medio de cifrado estructural y los cortes. Por tal motivo, el intérprete, deberá tener conocimientos previos acerca de los ritmos y los patrones utilizados para así mismo, optar por la mejor manera de interpretar el estilo.

Si bien es cierto que, para grupos y artistas de nivel profesional, un chart o guía contiene la suficiente información para interpretar cierta obra, para algunos músicos, cuya práctica instrumental haga énfasis en la formación académica, el chart, carece de información, dado que como mencioné anteriormente, éstos a menudo contienen información general de la música (obligados, cortes, acordes) fácil de entender e interpretar cuando ya previamente se ha abordado el género.

Debido a la falta de esquematización e información respecto a la interpretación del género del merengue de dominicano ha creado la necesidad de desarrollar un material que le permita a las personas interesadas generar un acercamiento al lenguaje musical propio del merengue dominicano, cartilla que intentará dilucidar los patrones básicos y algunas variaciones para interpretar cada ritmo del estilo en los respectivos instrumentos.

De esta manera, el director, arreglista y compositor podrá conocer, identificar y escribir los ritmos utilizados en el merengue dominicano y así mismo desarrollar una visión completa del merengue, que abarca desde la interpretación de los ritmos en cada instrumento, estructuras formales de la canción, progresiones armónicas utilizadas en el género y características principales en las construcciones melódicas.

Por otro lado, la cartilla también servirá para que los intérpretes que nunca hayan abordado el género puedan interiorizar las bases fundamentales para generar un primer acercamiento concerniente al género y así mismo comprender e interpretar de una manera eficiente sus partes individuales, elaboradas a manera de guías o charts. Dicho material buscare abarcar la parte técnica y formal que propone la formación académica, sin dejar a un lado el empirismo y la parte práctica fundamental en la comprensión, aprehensión y asimilación del discurso musical del género musical trabajado.

Además, cabe resaltar la importancia de que exista una conexión entre la música netamente académica y la música popular, por su parte, Miniño (1980) en su artículo expone

acerca de la problemática ocasionada entre los músicos populares y los músicos académicos de su país, recalcando de esta manera la apatía existente por parte de la academia musical hacia lo popular, planteándose de esta manera la importancia de la conexión entre estos dos procesos, permitiendo así nutrir estos mismos. A los músicos populares, dándoles herramientas teóricas para que su música no se pierda en el olvido, y a los académicos por su parte ampliándoles la perspectiva y el camino para que incluyan la música popular y tradicional en sus repertorios, de manera que se enseñe, se investigue, se estudie y crezca, para el futuro.

También, recientes investigaciones en Estados Unidos e Inglaterra demuestran que, dentro de las músicas tradicionales o populares de un país, en sus formas de enseñanza (las cuales se dan por lo general de manera oral), hay elementos enriquecedores para la educación musical actual y que es importante darles cabida en las escuelas (Green, 2002).

## **V. Antecedentes**

La información encontrada relacionada al merengue y su interpretación es:

*Propuesta didáctica audiovisual para el desarrollo del fraseo del saxofón en los mambos del merengue dominicano.* Trabajo de grado por Lina Roció Niño Romero (2018). Realizado en la Universidad Pedagógica Nacional. Este proyecto formula una propuesta didáctica presentada de manera audiovisual para la interpretación del saxofón en los mambos del merengue dominicano, creada a partir del análisis musical y estético de la interpretación de los saxofonistas, Crispín Fernández y Papo Cadena.

*Propuesta metodológica de estudio para la interpretación técnica instrumental del merengue dominicano en el saxofón a partir del análisis musical de tres temas de Los Hermanos Rosario.* Trabajo de grado por Daniel Andrés Forero Zabala (2016). Realizado en la Universidad Pedagógica Nacional. Este proyecto pretende ampliar los conocimientos teóricos-prácticos para la interpretación del género del merengue en el saxofón priorizando aspectos como: fraseo, articulación, y acentuaciones agógicas para finalmente exponer una serie de ejercicios técnicos que aportan herramientas para el estudio del saxofón, todo esto, concebido a partir del análisis de 3 piezas de merengue de los hermanos rosario.

*Interpretación del merengue dominicano en el bajo eléctrico caso Isaías Leclerc.* Trabajo de grado por: Óscar Jair Salamanca Alarcón (2012). Realizado en la Universidad Pedagógica Nacional. Este proyecto pretende proponer un método que permita al bajista adquirir las herramientas necesarias para la interpretación del género del merengue, tomando como referencia a Isaac Leclerc por su inmensa discografía que ha realizado en su larga trayectoria como bajista y productor del género.

*Figuración musical para la güira dominicana: patrones rítmicos y repiques de merengue.* Trabajo de grado por: Alex Fernando Contreras Abril (2016). Realizado en la Universidad Pedagógica Nacional. En este proyecto ofrece una propuesta de grafía musical elaborada por el autor donde describe musicalmente la interpretación en la güira de los ritmos más comunes del merengue dominicano. Pretendiendo así, aportar a la enseñanza formal de la güira.

*Propuesta metodológica para transcribir tumbaos para piano de merengue dominicano al estilo “Rikarena”, con base en el análisis de protocolos verbales.* Trabajo de grado por: Diego Mauricio Barrero Acosta (2007). Realizado en la Universidad Pedagógica Nacional. Dado que es imposible enseñar a interpretar correctamente los patrones rítmicos, melódicos y armónicos del merengue dominicano en el piano, sin contar con partituras, técnica y métodos pedagógicos que sustenten este género, surgió la necesidad de analizar y transcribir el tumbao para piano, característico de la agrupación dominicana “Rikarena”. De este modo, se busca encontrar metodologías aptas para la enseñanza de la transcripción y la interpretación de las músicas populares -tropicales- en este caso específico; el género del merengue dominicano.

*El saxofón en el merengue dominicano, análisis melódico, rítmico y armónico de tres jaleos en diferentes estilos de merengue. propuesta para la interpretación de los jaleos.* Trabajo de grado por: Karem Andrea Raquejo Domínguez (2018). Realizado en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Este proyecto plantea una propuesta para la interpretación en el saxofón de tres jaleos de distintos periodos de tiempo y estilos de merengue para su uso, difusión y aplicación; teniendo en cuenta antecedentes históricos, musicales y culturales para poder tener una visión amplia de los fundamentos técnicos a describir.

*Guía de ejercicios para la interpretación del merengue dominicano por parte de saxofonistas formados en la tradición centroeuropea.* Trabajo de grado por: Ana María

Navarrete Sánchez (2017). Realizado en la Universidad de Cundinamarca. El trabajo ofrece una serie de ejercicios para que los saxofonistas que desarrollaron su técnica por medio de escuelas enfocadas en la formación de tradición centroeuropea puedan interpretar el merengue dentro del estilo y la sonoridad deseada.

*Análisis de la interpretación del bajo eléctrico en el merengue dominicano de Juan Luis Guerra, tomando como referencia el aporte musical de los bajistas: Joe Nicolás y Héctor Santana.* Trabajo de grado por Flavio Antonio Cuta Cristancho (2013). Realizado en la Universidad Pedagógica Nacional. El trabajo plantea una investigación profunda del merengue dominicano desde el estilo propio de Juan Luis Guerra a partir del bajo eléctrico, toma como referentes a los bajistas Héctor Santana y Joe Nicolás.

*Merengue dominicano surgimiento, evolución y pioneros del género. Análisis comparativo de “guavaberry”, “bomba” y “suavemente”.* Trabajo realizado por Harrison Danilo Quintero Osorio (2020). Realizado en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En este documento se tratan, de manera general, los aspectos que han marcado la evolución del merengue desde su origen a mediados del siglo XIX hasta la actualidad. Inicialmente, se consideran algunas hipótesis que se tejen alrededor del nacimiento del género y se comparan con distintas posiciones de historiadores, músicos y folkloristas sobre el origen de este.

Los trabajos mencionados anteriormente, son de suma importancia para el presente proyecto, dado que son punto de partida para el análisis e investigación del género visto desde las diferentes secciones presentadas en el formato actual del merengue dominicano.

## **VI. Marco referencial**

### **Historia del merengue**

#### **Definición de merengue**

La Definición que nos brinda el diccionario RAE es la siguiente: “Baile originario de la República Dominicana, extendida a otros países del Caribe y convertido en baile popular”.

Por su parte la página web definición ABC menciona que este género musical de origen dominicano está orientado al baile, de esta manera se puede afirmar lo siguiente:

El merengue es un baile y género musical folclórico representativo de República Dominicana que se ha logrado difundir a nivel internacional y que muchos consideran como el baile nacional dominicano.

### **Origen del merengue**

Es difícil precisar una fecha concreta para el surgimiento del merengue dominicano, del mismo modo es complicado mencionar el cómo se fue transformando a través del tiempo, sin embargo, en este apartado se darán a conocer las diferentes hipótesis que han construido diversos historiadores y folcloristas que han buscado resolver el origen de este género. Así mismo, se dilucidarán algunos factores sociales, políticos y culturales que han tenido trasfondo en el desarrollo del merengue dominicano.

Es importante precisar que, en el año 2016, el merengue dominicano fue inscrito como parte del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en la UNESCO.

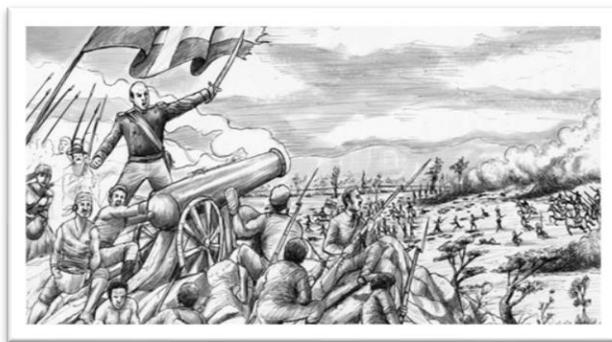
El merengue se considera parte integrante de la identidad nacional de la comunidad dominicana y, además, desempeña un papel activo en numerosos ámbitos de la vida diaria de la población: la educación, las reuniones sociales y amistosas, los acontecimientos festivos e incluso las campañas políticas electorales (UNESCO, 2016).

Como se mencionó anteriormente, existen diversas hipótesis acerca del origen de este género.

Según Paul Austerlitz (1997), se aduce que las primeras notas merengueras se dan en 1844, tocadas durante la batalla en Talanquera, en las luchas independentistas libradas contra la ocupación haitiana.

La anécdota que confirma la relación entre merengue y nación sostiene que el primer merengue nace como una sátira a la cobardía del soldado Tomás Torres que, por miedo a sus opositores, huyó y no fue partícipe del triunfo de las tropas dominicanas en la Guerra de Independencia (Austerlitz, 1997, pág. 3). (Traducción hecha por el autor).

La hipótesis anterior ha sido refutada por algunos investigadores, sin embargo, ha sido de las hipótesis más citadas puesto que ha contribuido al afianzamiento de la identidad nacional de República Dominicana.



1

*Ilustración 1 Batalla de la Talanquera, 30 de marzo.*

La anterior hipótesis es respaldada por la letra del merengue Toma' juyó con la bandera:

Toma' juyó con la bandera

Tomás huyó con la bandera,

Toma' juyó de la Talanquera:

Tomás huyó de Talanquera;

Si juera yo, yo no juyera,

Si hubiera sido yo, no hubiera huido:

Toma' juyó con la bandera

Thomas huyó con la bandera.

(Austerlitz, 1997, pág. 13) (Traducción hecha por el autor).

Al respecto, Silke Jansen (2017) asegura que la letra anterior además de crear un fuerte vínculo entre música y nación incluye abundantes rasgos fonéticos del español dominicano popular, convirtiéndose también en una representación de la dominicanidad.

También, se evidencia como con el transcurrir del tiempo, el componente textual del merengue siempre ha buscado abordar eventos de importancia local o nacional, situaciones diarias cantándole de esta manera al amor, al desamor, al pueblo, a la política.

---

<sup>1</sup> Tomada de <https://i0.wp.com/todoporelarterd.com/wp-content/uploads/2019/03/Batalla.png?resize=735%2C400&ssl=1>

Por otro lado, Luis Manuel Brito (1987) en su libro *El merengue y la realidad existencial de los dominicanos* cita a la folclorista e historiadora Flérida de Nolasco, quien afirma que el merengue:

No es otra cosa que una danza de estructura pobre y de invención popular; modalidad de danza que no es estrictamente autóctona, pues, existe con varias variantes en otros países de América y aparece en España en época antigua, aunque indeterminada (Ureña, 1987, pág. 16).

Además, Según Flérida de Nolasco se le dio el nombre por el carácter ligero y frívolo del baile, como derivado del dulce de azúcar y clara de huevo conocido con el mismo nombre, o por sus ritmos cortos y precisos que sugieren el batir de claras de huevos.

Sin embargo, algunos otros historiadores y folcloristas como lo es Fradique Lizardo sostiene que este nombre “Merengue” no se le puede atribuir al dulce, pues en República Dominicana se le conoce con el nombre de “suspiro”.

Por otra parte, Paul Austerlitz citado por Álvarez López (2014) en su libro *Merengue Dominicano, música e identidad dominicana* da una definición similar a la de Nolasco, pero un poco menos coloquial, Austerlitz dice:

El merengue es una transformación afroamericana de la contradanza europea, cuando los campesinos la transformaron de su propia manera utilizando estéticas e instrumentos musicales propios de sus culturas regionales (Álvarez, 2014, pág. 300).



2

*Ilustración 2 Ramón Emilio Jiménez*

Otra definición, de carácter más político debido al contexto que se presentaba, la propuso Ramón Emilio Jiménez, escritor de nacionalidad dominicano de principios de siglo XIX (mencionado en el libro de Ureña, 1987), para quien el merengue es una danza de aires callejeros o rurales, que sabe a democracia barata, a cantina y a galleras. Este comentario lo hizo Jiménez recalcando la manipulación política que se hizo del género durante las elecciones presidenciales de 1931 en República Dominicana, cuando Rafael Leónidas Trujillo lo utilizaba como medio de acercamiento para ganarse las clases populares y bajas que representaban la mayoría de la población del país. Trujillo ganó esas elecciones y se convirtió en un dictador que estuvo en el poder durante 30 años; en este período se determinó que el merengue sería la música nacional dominicana.

Las diferentes teorías e hipótesis mencionadas anteriormente relacionadas al origen del merengue han sido punto de discusión durante muchos años, sin embargo, la hipótesis o mito más mencionada y citada es la de la batalla de Talanquera debido a que superpone música e identidad nacional forjando un vínculo sólido, vínculo que a su vez ha perdurado al transcurrir del tiempo y de la historia de República Dominicana y a su vez del merengue.

La verdad absoluta relacionada al origen de esta música nunca se sabrá con certeza, Pero sean cuales sean sus diferencias, las teorías sobre el origen del merengue expresan sentimientos

---

<sup>2</sup> Tomada de: [https://www.ecured.cu/images/0/0d/Ram%C3%B3n\\_Emilio\\_Jim%C3%A9nez.jpg](https://www.ecured.cu/images/0/0d/Ram%C3%B3n_Emilio_Jim%C3%A9nez.jpg)

muy arraigados sobre la identidad dominicana. Aunque difieren en muchos aspectos importantes, la República Dominicana y Haití comparten muchas características culturales.

De acuerdo con Álvarez López (2014), aunque antes de ser asociado el merengue como símbolo nacional y cultural de República Dominicana su divulgación tuvo tanto éxito que ya estaba sonando en otros países del Caribe y de Latinoamérica. Es allí en República Dominicana donde se le asocia su origen a la génesis de la nación.

Por otro lado, Harrison Quintero (2020) en su texto “Merengue dominicano, Surgimiento, evolución y pioneros del género.” Asegura que el merengue es un rompecabezas el cual se construyó en un inicio por el mestizaje de 3 culturas: los indígenas, negros o africanos y blancos. Afirmando que estas 3 culturas son los pilares fundamentales del merengue.

La pianista y musicóloga dominicana Catana Pérez del Cuello (2003) en su libro, el merengue música y baile de la República Dominicana:

Nuestra herencia cultural es más amplia y se remonta mucho más atrás. Porque además del importante legado negro africano – siempre presente en nuestra realidad existencial – y del blanco hispano – que jamás puede ser obviado–, hay que reconocer que el gusto que aquí se experimenta por la diversión, por el canto y por el baile como medio de socialización y de expresión ritual podría remontarse a un pasado mucho más lejano: a los taínos, los antiguos pobladores de esta isla (Cuello, 2003, pág. 16).

Además, Pérez cita los estudios del científico dominicano, Dr. José de Jesús Álvarez quien estableció, mediante una comprobación estadística, que existe en el dominicano el componente indio de una proporción del 17%, con 43% del componente negroide y 40% del componente blanco.

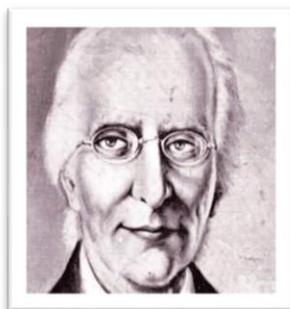
Sin embargo, Austerlitz en su escrito *Merengue: Dominican Music and Identity*, asegura que los dominicanos a menudo no están dispuestos a admitir los africanos (negros) e influencias haitianas (indígenas) en su cultura, respaldando su afirmación con la etnomusicóloga Martha Davis y Luis Alberti (figura de innovación en el género).

Martha Davis (1975) señala.

“Muchos estudiosos dominicanos han ignorado, al menos, la influencia africana en Santo Domingo. En el peor de los casos, se han esforzado al máximo para convencerse a sí mismos y a sus lectores de los cien por ciento contenido hispano de su cultura. esto no es una reacción latinoamericana poco común al complejo de inferioridad producido por siglos de dominación colonial española” (Austerlitz, 1997, pág. 9)

Por su parte, Luis Alberti (1975) escribe que el merengue "no tiene nada que ver con ritmos negros o africanos".

Más adelante, el merengue fue repudiado por la elite intelectual de Republica dominicana. esto, se puede reflejar en las primeras menciones hacia el Género musical en los poemas y letras dominicanas. Poemas como el de Manuel de Jesús Galván, “quejas de la tumba en contra del merengue” donde incluye versos como “torpe merengue aborrecible”, “hijo digno del diablo”, “Tú villano, que insultas el poder” (Pag.173-175).



3

*Ilustración 3 Francisco Espaillat*

Así mismo, el político Ulises Francisco Espaillat inicia una protesta en contra del merengue en el periódico el *orden*, de Santiago. “En opinión de muchos”, escribe, “debería desterrarse el merengue de la buena sociedad; pero yo, que deseo el bien para todas las clases, propondría que lo expulsáramos por completo del país” (1875).

<sup>4</sup>Estas campañas en contra del merengue tenían como finalidad “erradicar” los elementos “primitivos” de la cultural rural para así mismo inculcarles “mejores valores” morales y

---

<sup>3</sup> Tomada de: <https://adocco.org.do/wp-content/uploads/2018/02/7AF45998-5C21-4404-AEF6-C74841672554.jpeg>

<sup>4</sup> Tomada de: <https://tropicalmusiccolombia.com.co/wp-content/uploads/2020/09/VA1042-1.jpg>

espirituales a la población rural y urbana. El merengue a su vez representaba todo lo opuesto a lo que significaba esta campaña en República Dominicana, tanto por su contenido textual como por su instrumentación.



*Ilustración 4 Acordeón*

Por su parte, Espaillat le atribuye al Merengue y en especial al acordeón un efecto nocivo en la conducta de los campesinos dominicanos.

Espaillat (1909) en su texto *Santo Domingo: La Cuna de América* señala: “el chillón acordeón es el que tiene la culpa de que los pleitos, en los campos, se hayan hecho muchísimo más frecuentes”, ya que “irrita demasiado los nervios”. (Espaillat, 1909, pág. 62).

Además, instrumentos de cuerda al igual que el acordeón propio de la tradición española, la güira, propia de la tradición Taína y la percusión proveniente de la tradición afrodescendiente, marcaban la diversidad inherente al género musical, idea que no encajaba en el proyecto ideológico y moral de la joven nación. Otra razón más por la cual se forjó dicha campaña en contra del merengue.



5

*Ilustración 5 Tambora dominicana y güira*

La literatura en este entonces fue la principal herramienta utilizada por la élite en busca de la omisión y erradicación del merengue. La estrategia utilizada en este momento fue la divulgación de las costumbres ligadas a la tradición europea y el derribamiento de las costumbres rurales cuyas características desprendían de rasgos africanos e indígenas.

Sin embargo, a pesar de su fuerte esfuerzo por acabar con el merengue, debido a la alta población rural que habitaba República Dominicana, “Frank Moya Pons estima que en el periodo inmediato a la independencia en 1844 la población dominicana era predominantemente rural, aproximadamente en un 97%”. (Austerlitz, 1997, pág. 13). Además, en la ruralidad se veía el merengue como un medio propicio para la expresión de la identidad nacional, dado que además de ser acogido por gran parte de la población, acompañaba siempre los diferentes eventos y sucesos políticos que dieron cita a finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX contando acontecimientos históricos de la nación.

---

<sup>5</sup> Tomada de: <https://image.shutterstock.com/image-photo/tambora-guira-merengue-dominican-republic-260nw-2108803154.jpg>

## El dictador Rafael Leónidas Trujillo



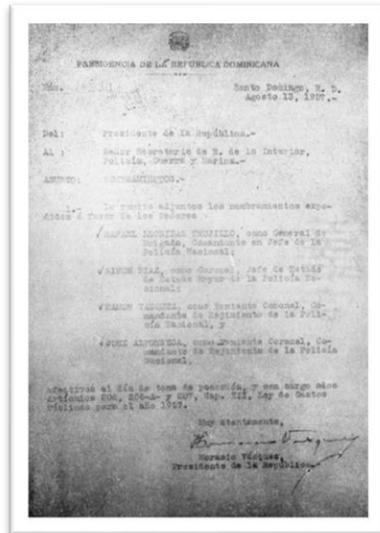
6

*Ilustración 6 Rafael Leónidas Trujillo*

Militar y presidente de República Dominicana nacido el 24 de octubre de 1891 en San Cristóbal. El tercero de los once hijos que tuvieron sus padres José Trujillo Valdez y Altagracia Julia Molina Chevalier. Ernesto Vega (1957) en su libro “Biografía militar del generalísimo doctor Rafael Leónidas Trujillo Molina” asegura que Rafael Trujillo siendo todavía muy joven, inicia a trabajar como telegrafista de la mano de su tío Plinio Pina Chevalier. Por su parte, Gonzalo Goicoechea en su libro “Otro Generalísimo, Rafael Leónidas Trujillo” asegura que el primer paso decisivo que dio Trujillo para iniciar su carrera militar fue hasta el 11 de enero de 1919 al presentar juramento como segundo teniente provisional de la guardia nacional creada por el gobierno militar norteamericano que en aquella época ocupaba República Dominicana, desde allí, sus ascensos fueron cada vez más rápidos, pues para 1925 es nombrado por el presidente de República Dominicana en este entonces “Horacio Vásquez”, como coronel comandante de la policía, puesto que lo llevaría a adquirir el rango de General de Brigada cargo atribuido en 1927 cuando una ley transforma la policía en el ejército Nacional.

---

<sup>6</sup> Tomada de: [https://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/fotos/trujillo\\_rafael\\_leonidas.jpg](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/fotos/trujillo_rafael_leonidas.jpg)



7

*Ilustración 7 Copia fotostática del oficio mediante el cual se nombró al coronel Rafael L. Trujillo, General de Brigada, Comandante en Jefe de la Policía Nacional Dominicana.*

En 1930, su nombre era muy sonado a nivel político, pues ya muchos candidatos le temían. La noche del 22 de febrero inicia un movimiento militar en Santiago, comandada desde las penumbras por Rafael Trujillo, logrando que los políticos dominicanos se reuniesen en la legislación de estados unidos llegando a un acuerdo: El presidente Horacio Vásquez presenta su renuncia y Estrella Ureña presuntamente uno de los líderes del movimiento militar es nombrado Presidente provisional; para el 16 de mayo nuevamente se convocan elecciones, para este momento, Trujillo sigue como comandante en jefe del ejército, por lo que su candidatura no era posible.

Trujillo, con ayuda del ejército durante el periodo provisional se dedica a sembrar terror entre la ciudadanía, pues en definitiva aspiraba a ser el candidato vencedor en las elecciones, utilizando diversas herramientas junto al ejército intimidaron y presionaron a sus opositores políticos, del tan forma que el 7 de mayo los diversos partidos opositores deciden retirarse, dejándole el camino libre a Trujillo, para que así el 16 de agosto tomara posesión como presidente de República Dominicana.

---

<sup>7</sup> **Tomada de:** Ernesto Vega (1957) “*Biografía militar del generalísimo doctor Rafael Leónidas Trujillo Molina*”

En 1934 y en 1935, se producen las primeras conspiraciones hacia el gobierno de Trujillo, sin embargo, fracasan. Para 1936 la ciudad de Santo Domingo se comienza a llamar ciudad Trujillo, al igual que se otorga el nombre del pico Trujillo a la punta más alta de la isla.

Gonzalo Goicoechea en su libro *“Otro Generalísimo, Rafael Leónidas Trujillo”* menciona:

Trujillo estaba en la frontera haitiana y, en un discurso, arremetió violentamente contra el cruce legal de campesinos haitianos que iban a la R.O. a buscar pan y trabajo; calificó el hecho como violación de la integridad territorial dominicana. A las pocas horas Trujillo se enteraba que los agentes que había enviado a Haití para organizar un golpe de estado habían sido descubiertos. Y ordenó la matanza: Solamente en Santiago, el Ejército capturó entre mil y dos mil haitianos, los encerró al igual que un rebaño dentro de un patio contorneado por dependencias del Gobierno, y se entregó a la tarea de decapitados sistemáticamente con machetes, siendo utilizada esta arma todas las veces que fue posible con preferencia a las de fuego, con el fin de simular un ataque espontáneo del enfurecido campesinado dominicano. En Monte Cristi, otro numeroso grupo de haitianos fue obligado a marchar a punta de bayoneta, con los brazos atados, hasta la extremidad del muelle, donde fueron ahogados mediante el sencillo expediente de empujarles a las profundas aguas. En Dajabón, sobre la orilla del Masacre, miles de haitianos fueron derribados a machetazos y a tiros de rifle (Goicoechea, pág. 68).

Más adelante se descubriría este suceso de manera internacional, por lo que se conforma una comisión integrada por argentina, Guatemala y Perú, sin embargo, la astucia de Trujillo lo hace librarse, pues se compromete a pagar 750.000 dólares a cambio de los 17000 haitianos asesinados. Y posterior a esto detuvo a dieciséis individuos haciéndolos responsables de este acto.

Más adelante poco a poco, todas las industrias básicas del país fueron a parar a sus manos: la sal, la leche, los seguros, la carne, el tabaco, la lotería, los periódicos, las industrias tradicionales, las licencias de exportación e importación, el azúcar, etcétera. En la Republica Dominicana como decía el lema miles de veces impreso, sólo había Dios y Trujillo (en los años finales hubo un cambio: Trujillo y Dios). Tal era su obsesión por estar en todo lugar que en cada

casa de Republica dominicana debía existir una foto del dictador con la leyenda “en esta casa Trujillo es el jefe”.

Sin embargo, para 1956 Trujillo comienza a ser un personaje molesto. Los problemas poco a poco se agudizan y Trujillo recurre al terror de manera indiscriminada. Trujillo en sus últimos años de poder comienza a sufrir de delirios de conspiración en su contra, algunas reales y otras simplemente recreadas en su imaginación. El primer hecho que une las opiniones internacionales en contra de Trujillo fue el llamado “caso Galíndez”

Jesús Galíndez era un vasco que se exilió en República Dominicana durante un buen tiempo después de la guerra española, finalmente se trasladó a Estados Unidos donde era profesor en la universidad de Columbia, al mismo tiempo que preparaba su tesis doctoral donde relataba la brutal tiranía de Rafael Leónidas Trujillo. Trujillo al enterarse de esto, ordena su secuestro y el 12 de marzo de 1956 desaparece forzosamente.

Este suceso no pasó desapercibido en Nueva York por lo que la FBI organizó una investigación, pero por fortuna para Trujillo no concluyó nada dicha investigación. Trujillo con sus típicos actos para cubrir este suceso mandó asesinar a los testigos que habían estado involucrados en el secuestro. En diciembre de 1956 aparece muerto Gerald Murphy, joven que piloteaba el avión con el que trasladaron el secuestro de Galíndez desde Estados Unidos a Republica Dominicana, dicho crimen salió a luz disfrazándolo como un accidente, a lo que Estados Unidos contrarresta con una investigación que da como resultado la culpabilidad de Gustavo de la Manza, amigo del hijo de Trujillo, por lo que es detenido y acusado de la muerte del piloto norteamericano. El 7 de marzo de la Manza aparece muerto, muerte que hicieron ver como un suicidio. Por lo que Antonio de la Manza, su hermano, decide vengarse del dictador.

Finalmente, el 30 de mayo de 1961 un grupo de acción logra emboscar un carro en que viajaba Trujillo para abatirlo y darle fin a la época de terror de Trujillo, precisamente en este grupo se encontraba Antonio de la Meza, vengando así la muerte de su hermano.

### **Rafael Trujillo y el merengue**

Como se mencionó anteriormente, el control que ejercía Trujillo durante su dictadura no se trasladaba únicamente a asuntos políticos, pues este control trascendía en temas sociales y culturales, tal como relata Gonzalo Goicoechea “En cada hogar es obligatoria la foto del Dictador con un texto que dice: En esta casa Trujillo es el jefe. En las fuentes un cartel asegura: Trujillo te

da el agua y en los hospitales se repiten los letreros: Trujillo te cura”. (Goicoechea, pág. 70). El merengue Ciabeño <sup>8</sup>o típico no fue la excepción, proveniente de la región de dónde venía Trujillo, pues el merengue fue una de las principales herramientas que adoptó Trujillo para acercarse al pueblo de Republica Dominicana, así mismo lo menciona Quintero Harrison (2020).

Rafael Leónidas Trujillo lo utilizaba para ganarse las clases populares y bajas que representaban la mayoría de la población del país, Trujillo ganó esas elecciones y se convirtió en un dictador que estuvo en el poder durante 30 años, en este período se determinó que el merengue sería la música nacional dominicana (Osorio, 2020, pág. 12).

Posteriormente, el merengue se convirtió en un símbolo nacional donde Trujillo incentivaba la producción de canciones que alababan la labor del dictador. (Austerlitz, 1933).

El género quedaría así ligado al nombre de Trujillo, cuya figura sería ensalzada en aproximadamente 500 composiciones que se le dedicaron en los treinta y un años que estuvo en el poder (Serrata, 2012, pág. 12).

Además, Trujillo desde su candidatura utilizaba agrupaciones de perico Ripiao ([ver página 30](#)) labor que benefició al merengue permitiéndole mostrarse en otro tipo de escenario al que se acostumbra a verlo dándole así, una nueva oportunidad para que el pueblo que lo rechazó lo adoptara como baile folclórico.

Por otro lado, Trujillo utiliza el merengue de alguna manera como venganza clasista, pues mientras los campesinos bailaban al son del perico ripiao la alta clase lo repudiaba. Trujillo, al ser el dueño de la mayoría de los medios de comunicación utiliza este poder para poner a escuchar merengue todo el tiempo en cada lugar de Republica Dominicana, sin dar paso a quejas o reproches por la alta sociedad, dado que esto sería considerado en contra del régimen dando condena de cárcel.

Con la imposición del merengue en la élite dominicana Trujillo ratificó su poder dentro de un estrato social en el que tanto él como el merengue eran marginados por sus orígenes humildes. La divulgación del género musical popular pasó de los espacios rurales —

---

<sup>8</sup> Merengue que se tocaba en la región de Cibao de República Dominicana.

fiestas familiares, fiestas patronales, bares, prostíbulos o galleras— a los salones de baile de la alta sociedad, adquiriendo reconocimiento nacional (Pozo, 2014, pág. 20).

Debido a estos hechos surgen compositores que determinarían grandes cambios en el merengue, uno de ellos es Luis Alberti, quien sería llamado por el propio Rafael Trujillo para dirigir una orquesta que llevaba por nombre (Generalísimo Trujillo), transformando así en definitiva el formato típico del perico ripiao para llevarlo al formato de orquesta. Es importante también, precisar la importancia que tuvo la invasión de los americanos a República Dominicana, pues trajo consigo al mismo tiempo el intercambio de culturas permitiendo así, la influencia de nueva música como lo fue el jazz tocado por las Big Band estadounidenses. Este intercambio de saberes culturales y musicales permitió a grandes compositores como Luis Alberti fusionar las características típicas del Jazz con las del perico Ripiao, además de incluir nuevos instrumentos como lo fueron el piano y el bajo eléctrico permitiendo a su vez, una mayor aceptación por la clase media y alta de República Dominicana.

La creación de la Big Band del merengue permitió a su vez ganar espacios que en un comienzo estaban cerrados para este género, espacios tales como escenarios y salones de baile, generándole a éste poco a poco un estatus. Sin embargo, hay quienes opinan que la formación de esta Big Band del merengue fue una forma adoptada por el dictador para blanquear un género tocado por negros.

Esta nueva versión del merengue fue diferente: los líderes de las orquestas de salón lo tomaron, hicieron desaparecer el acordeón y redujeron al mínimo el papel de la tambora y la güira. Fue una estrategia de (blanqueamiento) que correspondía al racismo extremo del dictador (Hutchinson, 2010. pág. 185).

Al adoptar un cambio de formato tan radical, generaría una división en el merengue, lo que se conocería más adelante como “merengue de salón”, interpretado por orquestas con un gran formato y en salones de baile y, el “merengue típico”, interpretada por el formato original (Güira, Tambora y Acordeón o Guitarra) en espacios menos clasistas.

De lo anterior, podemos dilucidar la importancia que tuvo el papel de Trujillo sobre la divulgación y producción del género, además se marca de manera importante para el merengue un después y un antes de la era de Trujillo,

Marrero Aristy, en su libro “Otra vez el Folklore: El valor de lo propio y el retorno a sí mismo” menciona: “el merengue estaba proscrito de los salones, y la humilde gente que lo tocaba y lo bailaba era perseguida en los barrios porque molestaba con los ruidos de tambora y Balsié a las personas distinguidas”. (Aristy, 1944, pág. 5).

Sin embargo, para este momento el papel del merengue que estaba tomando fuerza en República Dominicana no era divulgado fuera del país hasta la finalización de la dictadura de Trujillo en 1961, con su asesinato, pues a pesar de que el merengue había sido promovido de una manera ostentosa por el dictador, la producción se quedaba en alabanzas y temas ajenos a él, por lo que tras su muerte, inicia la internacionalización del merengue y con esta, comienzan a emplearse una serie de cambios a nivel rítmico, visual y narrativo, sacando a flote su sentir de denuncia social relacionada a la represión vivida en su periodo de dictadura por medio de la canción. (Austerlitz, 1997)

### **Merengue Típico. (Perico ripíao)**

El merengue típico es el primer estilo de merengue de República Dominicana desarrollado en la región de Cibao; en este ritmo interactuaron instrumentos que conllevaban diferentes ideologías, por un lado, la güira, elaborada en un comienzo con la calabaza o el higüero, y que posteriormente evolucionaría con la utilización de un metal blando de forma cilíndrica con agujeros en su cuerpo, denotando de esta manera, la presencia indígena en el género; la tambora dominicana, que tiene sus raíces en las tamboras africanas de doble parche construidas de madera y parche de (chivo o cabra) por un lado macho y por el otro hembra, y por último estaban los instrumentos de cuerda (el tres, la guitarra, el tiple o el cuatro) instrumentos de origen español, instrumento que posteriormente sería remplazado por el acordeón con la llegada de los alemanes a la isla a finales del siglo XX. (Niño, 2018)



9

*Ilustración 8 Güira elaborada de calabaza*

Los alemanes comercializaban sus instrumentos a cambio de tabaco, es donde empieza el acordeón a reemplazar rápidamente a los instrumentos de cuerda existentes, para así convertirse en el instrumento principal del merengue acompañado a su vez de dos importantes instrumentos de percusión como la güira y la tambora (Tierra, 2019).

Hay quienes aseguran, además, que esta (triada étnica) no solo representa la unión de diversas idiosincrasias sino también, diversos estereotipos europeos.

Siempre identificaban a los indígenas con la naturaleza, a los europeos con la melodía (cerebro) a los africanos con el ritmo (cuerpo), ignorando tanto la intelectualidad de la polirritmia africana como la corporalidad de la músicaailable europea, así como la presencia de ritmos europeos y melodías africanas (Moreno, pág. 186).

En el siglo XIX, se desarrolló fuertemente la música dominicana y con ella el perico ripiao fue vetado por su baile y letra de carácter sensual. Para esta época, nace un movimiento moralista con el objetivo de aniquilar este ritmo, lamentando así mismo, la sustitución de la timba considerado en este entonces un baile con más estatus social y decente para la época.

---

<sup>9</sup> Tomada de: <https://beautifulinstrument.com/wp-content/uploads/2020/07/Guiros-de-Calabaza-Color-Natural-Chicos-20cm-Medianos-23-y-Grandes-de-25.jpg>

Después de esta campaña moralista, el merengue desapareció de los registros escritos, pero, al parecer, no fue porque dejara de ser tocado, sino porque el nombre de «danza» era preferido al de «merengue» (Moreno, pág. 184)

El perico Ripiao para esta época, además de ser evadido por su letra y baile es repudiado por las clases altas por su presunto origen, se dice, que este baile penetra los estratos más populares de República Dominicana, en un prostíbulo llamado perico Ripiao ubicado en un barrio llamado la joya. Miniño (1980) asegura lo anterior de esta manera:

Cuando en 1932 aproximadamente, el merengue con su acompañamiento original penetra en la ciudad de Santiago de los Caballeros, lo hace a través de los estratos sociales más populares, en el barrio llamado La Joya, en un prostíbulo, sitio en la calle independencia, frente al matadero de esa época. Este lugar se llamaba el Perico Ripiao, término que equivalía en el lenguaje popular a ripiar a un perico, entiéndase cohabitar con prostitutas, aquellas prostitutas se referían al acto sexual con el cliente de turno y la jerga ripiar a un perico se hizo popular; de esta manera el conjunto típico conformado por güira, tambora y acordeón que siempre tocaba en este lugar adoptó el nombre de perico Ripiao, término coloquial, el cual los músicos por darle un significado más respetuoso y mayor estatus lo llamaron merengue típico (Miniño, 1980, pág. 39).

Sin embargo, todo este movimiento empleado en contra del merengue no es suficiente para desaparecerlo por completo, pues con la llegada de Rafael Trujillo al poder, este baile poco a poco fue ganando un espacio en los diversos eventos realizados por la alta sociedad de la época.

### **Transformación del merengue dominicano.**

Como se mencionó anteriormente, el merengue ubica sus inicios en la región de Cibao en medio de una lucha por la independencia de Santo Domingo, dado su origen, su letra y danza de carácter sensual, provocó una oleada de malos comentarios y movimientos sociales por parte de la elite de República Dominicana que promovían la expulsión del merengue.

Miniño (2017) lo afirma con esta cita:

Cuando en 1932 aproximadamente, el merengue con su acompañamiento original penetra en la ciudad de Santiago de los Caballeros, lo hace a través de los estratos sociales más

populares, en el barrio llamado La Joya, en un prostíbulo, sitio en la calle independencia, frente al matadero de esa época. Este lugar se llamaba el Perico Ripiao, término que equivalía en el lenguaje popular a ripiar a un perico, entiéndase cohabitar con prostitutas, aquellas prostitutas se referían al acto sexual con el cliente de turno y la jerga ripiar a un perico se hizo popular; de esta manera el conjunto típico conformado por güira, tambora y acordeón que siempre tocaba en este lugar adoptó el nombre de perico ripiao, término coloquial, el cual los músicos por darle un significado más respetuoso y mayor estatus lo llamaron merengue típico (Miniño, 1980, pág. 39).

Sin embargo, gracias a que a inicios del siglo XX la música dominicana toma un carácter clásico, Jesús Ravelo, decide fundar el Liceo musical, que se conocería más adelante como el conservatorio nacional, institución que optó por enseñar bases de solfeo, armonía, instrumentación etc., a músicos populares, aportando a que la creación e interpretación del merengue se desarrollara de una mejor manera, logrando así mismo, gestar un nuevo tipo de merengue, imitando al folclórico pero con nuevas técnicas y adaptaciones. (Barrero D. , 2007, pág. 23)



*Ilustración 9 Conservatorio nacional de Republica dominicana.*

El maestro Julio Alberto Hernández fue un fruto de esta escuela, que con gran formación musical se inclinó por la música folclórica de su país rescatando las piezas antiguas que el pueblo tenía. A él se le debe el rescate del merengue primitivo. También es de gran importancia su intervención política y cultural con los norteamericanos, de la cual trae una nueva forma de instrumentar, con el uso de las trompetas, los saxofones, el piano, el

---

<sup>10</sup> Tomada de: [https://www.ecured.cu/Conservatorio\\_Nacional\\_de\\_Música\\_\(República\\_Dominicana\)](https://www.ecured.cu/Conservatorio_Nacional_de_Música_(República_Dominicana))

contrabajo y con los instrumentos de la región, la tambora y la güira. Es aquí entonces, donde alcanza su auge la creación de la gran orquesta. (Deiby, 1999, pág. 44)

Posteriormente, Con la llegada de Trujillo al poder, el merengue poco a poco fue ganando espacio en esta elite que tanto lo detestaba. Trujillo aprovechándose de su control sobre las emisoras y medios de comunicación de Republica dominicana puso a sonar este género en cada parte del país. Con la ayuda de Luis Alberti, el merengue nuevamente tomaría fuerza, proponiendo de esta manera, una instrumentación muy al estilo estadounidense, creando así mismo. la gran orquesta “Generalísimo Trujillo”, gracias a su nueva instrumentación, donde incluían trompetas, saxofones bajo y piano la elite comienza a aceptar este ritmo.

El maestro Luis Alberti, a quien se le atribuye la implementación del merengue en versión Big Band con cambios notables en su cuerda instrumental: el acordeón fue reemplazado por sección de trompetas y saxofones y se incorporaron el piano y el bajo, realzando el merengue a un nivel muy alto comparado con grandes agrupaciones de Jazz estadounidenses (Domínguez, 2018, pág. 16).

De esta manera, se da el nacimiento a lo que se conoce como merengue de salón, donde Luis Alberti, será su precursor, componiendo así mismo una canción que sería considerada la más importante en la historia del merengue y dando inicio a una nueva etapa del merengue debido a su tempo, instrumentación e incursión en nuevos estilos: Compadre Pedro Juan (1936).

Para inicios de los 60's, debido a la muerte de Trujillo, el apoyo para los grandes formatos de merengue decayó, sin embargo, esto no fue impedimento para que el merengue siguiera sonando. Con el surgimiento de los artistas Johnny ventura y el saxofonista Félix del Rosario, inicia una nueva era para el merengue, donde su formato era menor al acostumbrado en las Big Band estadounidenses, dejando así uno o dos instrumentos de cada sección del brass (trombones, trompetas y saxofones). Además, Johnny ventura con su innovador grupo “Combo-Show” causa furor en el mundo del espectáculo americano, pues su propuesta incluía una innovadora puesta de escena, pues los músicos dejarían de actuar sentados para así tocar de pie mientras que los cantantes bailaban al mismo tiempo que cantaban, una idea traída y adoptada desde Estados unidos.



11

*Ilustración 10 Johnny Ventura y su Combo Show*

Además de la innovación del combo- Show, Ventura decide ser más arriesgado implementando fusiones de instrumentos eléctricos e introduciendo las tumbadoras a su formato, creando de esta manera “el merengue para el bailarín”. (Castillo & Pou, 1989, pág. 51).

Félix Rosario por su parte, fue pionero en fusionar el merengue con ritmos como la samba y el Latín Jazz.

Para 1970 el acordeonista Rafael Solano entra a ser parte de los tres combos más populares de la época junto a Johnny Ventura, Félix Rosario. Además, aporta la integración del bombo al formato merengüero, donde el güirero con un pedal toca el bombo apoyando al bajo y brindándole así más fuerza a algunas secciones del merengue.

Durante esta misma etapa de evolución e innovación del merengue, se le atribuye al músico Rafael Solano la integración del bombo al formato merengüero, su función era marcar el tiempo fuerte y era tocado por el güirero con un pedal marcando mientras éste seguía tocando repiques y obligados con la güira (Forero, 2016, pág. 20).

Para 1980, llega la conocida época de oro del merengue y en ella entran en este ámbito musical, artistas como Wilfrido Vargas, Sergio Vargas, Jossie Esteban y la patrulla 15 y los hermanos Rosario, brindando nuevos aportes al merengue como lo fue la utilización del registro agudo en los metales, efectos vocales, arreglos corales y jaleos en los saxofones y las trompetas. (Niño, 2018).

---

<sup>11</sup> Tomada de: <https://www.youtube.com/watch?v=imEPpejGefI>

Para esta misma de cada, los hermanos rosario revolucionan el merengue con la creación de “a lo maco”, donde el ostinato utilizado en la tambora es un poco más sencillo y creando así mismo el merengue “Bomba”.

Por su parte, Diego Barrero, (2007) menciona: “El merengue bomba es un poco más lento, con una instrumentación más recargada sobre todo en las trompetas. También el piano cambia el tumbao en este último, haciendo patrones rítmicos a octavas”. (pág. 27).



12

*Ilustración 11 Los hermanos Rosario*

Por otro lado, Alex Contreras, menciona:

El ritmo al que le llamamos Maco no era más que una partecita que todo el mundo hacía durante dos o tres compases, durante el mambo o jaleo de los saxofones y antes de las trompetas y a veces, mientras el cantante improvisaba. Eso se hizo toda la vida y todos los tamboreros lo hacíamos, pero sólo por unos dos o tres compases. Tiempo después, alguien hizo un merengue con ese ritmo, y por eso se dice que se inventó el ritmo maco. (Figuera, 2015 citado en Abril, 2016).

En esta época nace también “el merengue percutido” o merengue del coco band, el cual nace a partir de una variación del a lo maco.

El “merengue percutido” o merengue de las Coco Bands, varían el patrón rítmico “a lo maco” de la percusión, cambian el acompañamiento presente en el bajo y los jaleos de saxofón, por ritmos más rápidos, obligando a los saxofonistas y trompetistas a desarrollar

---

<sup>12</sup> Tomada de: <https://www.youtube.com/watch?v=OY6gqPdbUKc>

el doble estacato, como lo interpretaban: La Coco Band y la Roka Banda, pues las velocidades de sus tiempos eran mayores y necesitaban resaltar los jaleos, con figuras más cortas y rápidas, que permitían interactuar muchas más con la percusión (Forero, 2016, pág. 23).

El Merengue House surge a inicios de esta década también, con base a la música dance y disco de la época, combinándola con el rap. Es una música hecha por computador, donde se buscan sonidos novedosos con efectos, manipulando los tonos y las frecuencias, llegando a sonidos no naturales. “Proyecto Uno”, de República Dominicana fue pionero de este movimiento, con él, surge también Merengue Hip Hop, que es una variante del merengue house, combinándolo con el breaking y el rap. El gran exponente es el grupo Fulanito. (Deiby, 1999, pág. 59).

Para esta misma década surgen diversas agrupaciones con estilos muy similares como lo son: Kinito Méndez, Rikarena, Chichi Peralta, Eddy Herrera, Los Toros Band, Roberto Antonio y Elvis Crespo. Por Colombia y en este género se destacan: Bananas, Los 8 de Colombia, Los Alfa 8 y Los Tupamaros.

### **Formato instrumental.**

El merengue de la actualidad está conformado por una sección rítmica, una armónica y una de Brass conocida también como sección de vientos además de la voz. En la sección rítmica se encuentra: la tambora dominicana, la güira, las congas y el bombo tocado en muchas ocasiones por el güirero por medio de un pedal. En la sección armónica se encuentra: el piano, el cual es el encargado de los Tumbaos, pues gracias a sus ventajas tonales y técnicas en comparación del acordeón permite establecer de una mejor manera relaciones armónicas junto al bajo eléctrico que se encarga a menudo de marcar el pulso por medio de notas acordales a la armonía, por último, se encuentra la sección del brass que serán los encargados de brindar un contexto melódico en la agrupación, permitiendo así por medio de los conocidos jaleos o mambos demostrar sus virtudes técnicas.

## Tambora dominicana



13

*Ilustración 13 Tambora dominicana construida artesanalmente utilizando cuero de animal*



14

*Ilustración 12 Tambora dominicana construida con membranas sintéticas.*

La tambora dominicana es un instrumento de percusión que pertenece a la familia de los membranófonos (instrumentos cuyo sonido es provocado por medio de la vibración que se produce al golpear una membrana hecha a partir de la piel de algún animal o de material sintético).

La tambora dominicana está construida a partir de un cuerpo de madera cilíndrico y hueco, en cada extremo se encuentran unas membranas fabricadas por medio de la piel de chivo o de materiales sintéticos que se fijan al cuerpo de la tambora por medio de unos aros de madera, dichas membranas se tensionan por medio unas ligas o cuerdas que se encargan de apretar un aro contra el otro, existen también tensores modernos de material metálico similar al de las tumbadoras. (Wood, 2015).

<sup>13</sup> Tomada de: <https://ar.pinterest.com/pin/827747606488863044/>

<sup>14</sup> Tomada de: <https://ar.pinterest.com/pin/827747606488863044/>

## Güira



15

*Ilustración 14: Güira y trinche.*

La güira es un instrumento de percusión que pertenece a la familia de los idiófonos (instrumentos cuyo sonido es provocado por medio de la vibración de su propio cuerpo).

La güira es un instrumento de percusión, de la categoría de idiófonos de raspado, pues mientras se sostiene con una mano por su asa, también conocida como puño, se toca con la otra, mediante un trinche, también llamado gancho, peine o lena [...] fabricado de madera, caucho, o acrílico en forma de peine, que contiene una serie de alambres, que al hacer contacto con la superficie granulada de la güira hacen posible la emisión de sonido (G de la Rosa, 2015 Citado en Abril, 2016, Pág. 19).

## Conga



16

*Ilustración 15 Congas*

---

<sup>15</sup> Tomada de: <https://www.youtube.com/watch?v=GkRcctMRKUc>

<sup>16</sup> Tomada de: <https://tecnotas.wordpress.com/2016/05/02/las-congas/>

La conga o tumbadora es un instrumento membranófono de percusión de raíces africanas, que fue desarrollado en Cuba. Además de su importancia dentro de la percusión en la música afrocubana, la conga se convirtió en un instrumento fundamental en la interpretación de otros ritmos (latinos) como la salsa, el merengue y la timba cubana.

Las congas se construyen de distintos tipos de materiales. El más utilizado es la madera, pero las hay fabricadas en fibra de vidrio y metal. El «conguero» puede tocar sentado o de pie y es habitual que las congas se coloquen por pares montadas sobre un trípode, como ocurre con los timbales [...] Las congas se tocan con golpes directos de las manos, aunque en casos muy particulares, se tocan con baquetas. Como en la mayoría de los membranófonos latinoamericanos que han perdurado, el parche originalmente estaba hecho de cuero natural, aunque actualmente también se fabrican sintéticos ya que resultan ser más resistentes y los sonidos son más fáciles de obtener, alterando mucho menos su afinación por los efectos del tiempo y cambios de temperatura (Rodríguez, 2018, pág. 12).

## Piano



17

*Ilustración 16 Piano Digital Korg*

Es un instrumento musical armónico clasificado como instrumento de cuerda percutida, está compuesto por una caja de resonancia a la que se ha agregado un teclado mediante el cual se percuten las cuerdas de acero con martillos forrados de fieltro, produciendo el sonido, Las vibraciones se transmiten a través de los puentes a la tabla armónica, que las

---

<sup>17</sup> Tomada de: <https://www.pianosbogota.com/product/piano-digital-korg-lp-180/>

amplifica (Gómez, 2019). En la actualidad, por temas de versatilidad en el desplazamiento y los sonidos se utilizan los pianos electrónicos.

### **Bajo eléctrico**



18

*Ilustración 17 Bajo Eléctrico*

El bajo eléctrico (también llamado sencillamente bajo) es un instrumento musical similar en apariencia y construcción a la guitarra eléctrica, pero con un cuerpo de mayores dimensiones, un mástil de mayor longitud y escala y, normalmente, cuatro cuerdas afinadas según la afinación estándar del contrabajo (Unisabana, s.f.).

### **Trompeta**



19

*Ilustración 18 Trompeta en Bb*

La trompeta es uno de los instrumentos más conocidos y antiguos junto a la flauta y la corneta, su elaboración se da por medio de una aleación de metal, este instrumento,

---

<sup>18</sup> Tomada de: <https://www.aliagaluthier.com/bajo-electrico/>

<sup>19</sup> Tomado de: <https://musicasencilla.com/wp-content/uploads/tr1.png>

produce su sonido por medio de la vibración de los labios del ejecutante en la boquilla al inyectarle aire. La trompeta pasó de ser utilizada en los rituales del hombre primitivo, a ser parte de fiestas solemnes en la Edad Media y a extender su empleo en orquestas en el barroco. Más tarde empieza la innovación con los pistones o bien mecanismos semejantes. Ya para el siglo veinte se transforma en elemento inevitable en conciertos sinfónicos, de cámara y en prácticamente cualquier estilo de música, desde el jazz, al que identifica en gran medida; el blues, pop y el rock, hasta ska, funk, mambo, salsa, merengue y cumbia.

### **Saxofón**

El saxofón es un instrumento con un tono que se sitúa en algún lugar entre un instrumento de metal y un instrumento de viento de madera. El saxo es imprescindible en todos los tipos de música, desde jazz, hasta la música clásica, incluso en el pop, principalmente cuando se necesita un sonido suave y brillante. Es un instrumento musical que puede deleitarnos con espectaculares y delicadas notas musicales obteniendo una respuesta positiva por parte del oyente. Existen diversos tipos de saxofones, los más comunes son (Soprano, alto, tenor y barítono), sin embargo, en este apartado se hablará de los saxofones que comúnmente se utilizan en el merengue.

#### **Saxo alto**

Afinados en Mi bemol. Son los más populares y adecuados para los principiantes. Tienen un registro alto y la distancia entre sus llaves facilita la digitación.

#### **Saxo Tenor**

Está afinado una octava abajo del soprano en Si bemol. Es bastante pesado y el tudel es más delicado. Su registro es más grave y necesita una buena técnica respiratoria para su ejecución. (Briceño, 2018).



20

*Ilustración 19 Saxofón Tenor*



21

*Ilustración 20 Saxofón Alto*

## **Hermanos Rosario**



22

*Ilustración 21 Hermanos Rosario*

La orquesta Los Hermanos Rosario se formó el 1ro. de mayo del año 1978. En esa ocasión 7 hermanos debutaron ante las autoridades municipales de la Villa Salva León

---

<sup>20</sup> Tomado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n\\_tenor](https://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n_tenor)

<sup>21</sup> Tomado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n\\_alto](https://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n_alto)

<sup>22</sup> Tomada de: <https://m.cifraclub.com/los-hermanos-rosario/>

de Higüey, ciudad situada en el extremo de la zona este de República Dominicana, en un acto en donde se celebraba el Día del Trabajo.

A partir de este momento, los Rosario inician un proceso en busca del éxito artístico, para el año 1980, ya habían grabado su primer sencillo titulado “María Guayando”, el cual causo gran impacto en el público, es allí, cuando los Hermano Rosario deciden trasladarse a la capital para lanzar su primera producción discográfica, entre la que destacan “Las Locas”, “María Guayando”, “vengo acabando” y “Bonifacio”, entre otros. No obstante, este proceso de crecimiento musical y consolidación como grupo merengüero se detiene en 1983, debido a un confuso accidente donde fallece el director musical y pianista del grupo, Pepe Rosario.

Más adelante, en 1986, lanzan la producción musical “acabando”, la cual han logrado persistir a través del tiempo, temas como “Borrón y cuenta nueva”, “Luna Coqueta”, entre otros.

Tras el lanzamiento de su disco “Amor, Amor” y la inclusión del tema “Morena Ven”, los Rosario logran convertirse en la primera agrupación dentro del género de merengue, que se sitúa en los 10 primeros lugares de la revista Billboard, tema que más adelante se convertiría en un himno para el mundo hispano, consolidado de esta manera a los Rosario como la orquesta dominicana más cotizada y popular en el exterior.

Para 1995, lanzan al mercado la que sería la producción más exitosa de toda su carrera hasta la fecha “Los Dueños del Swing”, este disco, con el tema “La Dueña Del Swing”, como tema central se colocó en los primeros lugares de todos los hits latinos. Este disco fue premiado por la prestigiosa revista Billboard como Álbum de Música Tropical del año, y La Dueña del Swing, se convirtió en uno de los merengues más difundidos en toda la historia de este ritmo, siendo referente obligado en todas las discotecas de música latina del mundo.

Discos de oro, de platino y doble platino de sus producciones otra vez, confirman el posicionamiento de los Rosario, como uno de los grupos de merengue de más altos niveles de ventas. Es por ello por lo que la *Recording Industry Association of America* (asociación de industrias de la grabación de los estados unidos) les extendió un reconocimiento por las ventas certificadas de sus producciones. Durante su carrera los Rosario han llevado su música por toda Latinoamérica y Europa. En Colombia han sido premiados en múltiples

ocasiones con los famosos Congos de Oro de los Carnavales de Barranquilla, llegando a ganar en una ocasión El Super Congo de Oro. (Rosario, 2022).

### **Hermanos Rosario importancia e innovación**

En Puerto Rico se generó una verdadera fiebre con su música, siendo motivo de inspiración para muchos intérpretes de merengues de la vecina Isla, que encontraron en Los Rosario, el norte a seguir para desarrollar sus carreras siguiendo la línea del famoso Merengue Bomba.

Las agrupaciones tomaron como referencia la forma de tocar de la agrupación Los Hermanos Rosario, quienes a principio de los noventa se convertirían en los pioneros del merengue a lo maco y, por ende, del merengue de mayor comercio en la actualidad. Los Rosario le llamaron a su estilo merengue bomba y fue tal su éxito que las agrupaciones puertorriqueñas adoptaron este estilo y, con el paso del tiempo, lo hicieron propio (Pérez de Cuello, 2003).

Además, Barrero, D. (2007) afirma que los Hermanos Rosario además de ser los precursores del merengue “Bomba” traen consigo también la creación del merengue “a lo maco” donde una de sus principales características es que el ostinato rítmico presente en la tambora es un poco más sencillo.

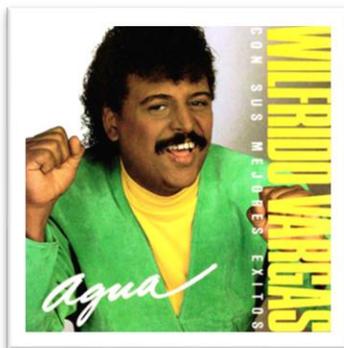
Es un merengue más cerrado y percutido en el acompañamiento del bajo, como asimilando la sonoridad seca del bombo. El merengue bomba se dio a conocer por medio de la agrupación Los Hermanos Rosario a inicio de los años noventa, en ese momento el bajo se comenzó a interpretar de una forma más seca a comparación de cómo eran interpretados en décadas anteriores el merengue tradicional y el merengue derecho donde era más melódico el acompañamiento (Osorio, 2020, pág. 78.).

En la entrevista que realiza abril, A. (2016) a William Peguero, Güirero y percusionista de los hermanos Rosario, recalca lo siguiente:

Son considerados como una de las agrupaciones más representativas del merengue de orquesta, trascendiendo en el tiempo con sus éxitos musicales y dejando un nuevo estilo, conocido como “merengue bomba”, el cual se caracteriza por “... ser una mezcla de swing, constancia, métrica e intensidad” Este estilo bomba reposa en gran medida sobre

el güirero, quien casi no tiene pausas (dibujos o cortes) en las piezas musicales, las cuales en su mayoría se interpretan a una velocidad que exigen de toda su resistencia y su capacidad para mantener un tiempo constante (Peguro F. citado en Abril, 2016, pág. 94).

### <sup>23</sup>Wilfrido Vargas



*Ilustración 22 Wilfrido Vargas*

Wilfrido Radhamés Vargas Martínez, conocido ante el mundo como “Wilfrido Vargas”, trompetista, cantante y compositor dominicano, nacido el 24 de abril de 1949 en Altamira, Puerto Plata, personaje que implantaría y marcaría de manera importante el merengue dominicano.

Vargas, es el mayor de sus 12 hermanos, nació en una casa donde la música siempre estaba presente, su madre Bienvenida Martínez cantaba mientras su padre Ramón Vargas la acompañaba con la guitarra. Jiménez Anny (2015), menciona que Wilfrido Vargas desde muy pequeño demuestra empatía por la música, pues a la edad de 3 años y sin conocimiento alguno pretendía hacer creer que estaba solfeando, “Yo le decía: mi sol fa..., pero era fraudulento porque a cada sonido le toca una nota y lo que estaba diciendo no se correspondía al sonido que emitía”.

Inició sus estudios musicales en la escuela musical de Altamira, donde con el pasar del tiempo tendría su primer acercamiento con la trompeta, a la edad de 10 años, su maestro Joaquín Jerez le entrega una trompeta muy oxidada, Vargas, en el documento de Guzmán menciona:

Desenganchó de un clavo oxidado una trompeta más oxidada que el clavo” y se la entregó. “En Altamira, para tener opción a un instrumento musical se tenía que cursar 58

---

<sup>23</sup> Tomado de: <https://open.spotify.com/album/37cohMeuBi6JF8jQefxcgl>

lecciones de un método de solfeo español llamado Hilarión Eslava. Pero el maestro de música me dio la trompeta en la lección 22 (Jiménez, 2015, pág. 9).

A la edad de 10 años obtuvo sus primeros empleos, la Banda musical de Altamira lo integró a la orquesta municipal de manera simultánea que trabajaba como repartidor de cartas en su pueblo, sin embargo, con la llegada al poder del dictador Trujillo fue despedido “me dejaron sin trompeta y sin cartas” menciona Vargas.

Para 1967, nuevamente hace parte de diversos grupos musicales que se contrataban para amenizar algunas fiestas, más adelante, Polanco Fausto, en el libro merengueros menciona que para 1970 el restaurante árabe llamado Casbah, estaba en busca de un grupo musical para ambientar dicho espacio, es allí, donde Chery Jiménez, decide formar la agrupación, los Beduinos, grupo del cual Wilfrido Vargas haría parte como trompetista y más adelante como director.

Para 1972, Vargas graba su primera producción “Samba Alegre”, un álbum en donde incluía composiciones para guitarra y trompeta con estilo brasileño, contento con su producción llama a su padre quien sin dudar le menciona:

Mi hijo, yo sé que tú tienes talento para la música. Yo sé que tú tocas más guitarra que yo. Esto está muy bien, pero lo que estás es perdido el tiempo, porque ¿a quién tú vas a sugestionar con esto? Tú vives en Santo Domingo. Si tú eres dominicano y te vas a dedicar a la música, con esa vaina lo que te vas es a morir de hambre, porque allá lo que se hace es merengue. Si tú quieres yo te escribo algunos temas, algunas letras y tú las conviertes en merengue. Y me la presentas a ver qué pasa (Jiménez, 2015, pág. 13).

Sin pensarlo dos veces, Wilfrido Vargas en 1974 y 1975 graba con “los Beduinos” sus primeros éxitos, “las avispas” y “Charo” respectivamente. Dicha agrupación para este entonces ya era de propiedad de Wilfrido, quienes más adelante se conocerían como Wilfrido Vargas y sus Beduinos.

Lozano Rafael y Pérez Catana en su libro “Merengue: música y baile de la Republica Dominicana” mencionan que una de las grandes innovaciones de Wilfrido fue la forma de tocar la conga, en lugar de tocarlas con las dos manos hacia uso de un palo macizo “golpeador” para golpear esta misma en un lateral. “Entonces le llamaban el tacunpila, porque el sonido que hacía

el palito al golpear la conga era: Tá cun pila- que- tá cun pila... Entonces la gente le llamaba el 'tacunpila' de Wilfrido Vargas" (Jiménez, 2015, pág. 14)

### **Wilfrido Vargas Importancia e innovación.**

Wilfrido Vargas fue uno de los pioneros en acoger composiciones de diferentes géneros e idiomas para adaptarlos al merengue, tal como fue el caso de "El jardinero" y "El africano", grandes éxitos de Vargas.

Aquí eso se usó mucho, sobre todo en los años ochenta. No es que todos los merengues se hicieran así, pero era algo habitual. No lo apruebo ni lo desapruero, pero a veces el fusilamiento era tan bueno que les daba oportunidad a composiciones, que quizás de otra manera no se hubieran conocido. Sin embargo, fue muy criticado en esa época (Perez del Cuello, Citado en Jiménez, 2015, Pág. 23).

Con el tiempo Wilfrido Vargas implementa instrumentos electrónicos, como la guitarra eléctrica y los sintetizadores, desplazando a los acústicos como el piano y el bajo. (Garzón, 2006).

Por su parte, Quintero Harrison en su trabajo *Merengue Dominicano surgimiento, evolución y pioneros del género. Análisis comparativo de "guavaberry", "bomba" y "suavemente"*, Menciona a Wilfrido como uno de los pioneros en incluir mambos más virtuosos para los saxofones con relación a fraseo, velocidad y articulación que poco a poco impartirían un sello en sus producciones discográficas, Solano menciona la genialidad de Wilfrido al experimentar con el merengue, dejando que sus músicos expusieran ideas, básicamente Vargas supo recopilar esas ideas y ensamblar canciones que siguen teniendo un éxito rotundo. (Solano, 2003).

Wilfrido Vargas, por su parte contribuye a la creación de las Chicas del Can, agrupación dirigida por Belkis Concepción en 1981 que desde su primera aparición comienza a lanzar éxitos como "las pequeñas cosas" y "Juana la cubana", sin duda, Wilfrido Vargas fue una gran escuela para muchos artistas que hoy en día potenciaron su carrera artística como solistas, tal es el caso de Eddy Herrera, Rubby Perez. Y Mickey Taveras.

Quintero Harrison (2020), además menciona a Wilfrido Vargas como pionero en incluir diferentes idiomas en su música, tal fue el caso del “El jardinero” en 1980, donde Eddy Herrera hizo un rap en este idioma, queriendo introducir herramientas de un género musical norte americano que iba en auge, el hip hop.

## Rikarena

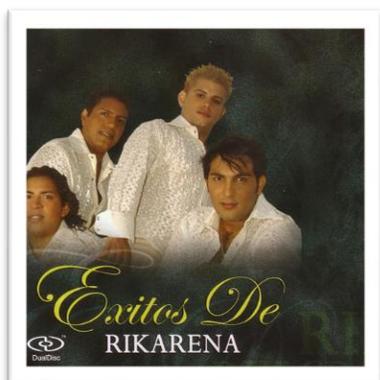


Ilustración 23 Rikarena

Agrupación merenguera que se popularizó en los años 90, fundada a mediados de 1993-1994 por el también merengero Kinito Méndez mediado por la experiencia adquirida en agrupaciones como la Cocoband y la Rockabanda, en respuesta a la búsqueda de un merengue que incluyera letras románticas con dosis de amor, pero al mismo tiempo bailables.

Rikarena debutó de inmediato siendo un éxito con su primera producción “sacúdelo que tiene arena”, grandes hits como “merengue riko” “Ay” “Te deje de querer”, entre otros.

Su segunda producción también obtuvo el resultado esperado permitiendo de esta manera proyectar a la agrupación a países como Colombia, Puerto Rico, Perú y Centro América. En esta producción destacan temas como “Te voy a hacer falta” y “Cutibili Pacha”.

Barrero Diego (2007), en su documento hace referencia a la creación de un nuevo estilo como es el del “merengue refranero” el cual está permeado por letras que reflejan los pensamientos y emociones de la gente.

<sup>24</sup> Tomado de: <https://open.spotify.com/track/4Vh0ewWd4IZn30aveaS9AN>

También, Quintero Harrison (2020) recalca el nuevo estilo que impartía la agrupación Rikarena en su manera de hacer merengue, “comenzaron a mostrar un estilo diferente del que se veía haciendo en la década pasada, cuando se dejó de tocar el merengue tradicional o redondo y le dieron paso al merengue a lo maco”.

Kiskoo (2000) por su parte se refiere a Rikarena como una agrupación que se mantiene vigente con los éxitos que grabaron hace más de 20 años.

### **Rikarena importancia e innovación.**

Como se mencionó anteriormente, esta agrupación se dio como respuesta a la falta de letras románticas en el merengue dominicano, su búsqueda por plasmar sentimientos, y emociones en combinación con un ritmoailable dio como resultado su estilo original.

En las diversas obras de esta agrupación, se puede evidencia de gran manera el trabajo coral que se realiza, obras como “estoy loco”, “licor” “No puedo olvidarla” “Te voy a hacer falta”, donde hacen de este trabajo coral el punto de partida y de impacto en los primeros segundos de la canción.

Por su parte, se evidenciará una güira que repica más seguido, su golpe de afinque y sus dibujos constantes son muy notorios en todas sus producciones.

Diego Barrero menciona:

El piano, el cual realiza un tumbao muy sincopado alternando la mano derecha y la izquierda simultáneamente; diferenciándolo de otros tumbaos de merengue dominicano; los cuales son más cerrados como en el caso de los “Hermanos Rosario”; y en otros casos donde lo hacen más salseados al estilo de “Juan Luis Guerra” (Barrero D. , 2007, pág. 30).

### **Escritura y grafía musical para el merengue.**

En este apartado, se visualizarán las diferentes maneras de escritura presentes en los instrumentos, Güira, Tambora dominicana, Conga, Piano y Bajo, para de esta manera comprender en el siguiente apartado la interpretación de los diversos patrones, además, se mostrarán y abarcarán “charts o guías” trabajados en el ámbito profesional.

### **Grafía utilizada para la Güira:**

Para esta sección se utilizará la grafía propuesta por Abril Alex, en su trabajo: “Figuración musical para la güira dominicana: Patrones rítmicos y repiques de merengue.”

Para dicha grafía, el autor del texto propone lo siguiente:

Para el acompañamiento del merengue en la güira se utilizan fundamentalmente seis golpes, que se caracterizan por tener un timbre y una direccionalidad específica (Savage, 2001). Algunos de estos seis golpes a su vez, están relacionados con articulaciones musicales y ornamentos propios de la grafía musical (Abril, 2016, pág. 55).

El autor hace referencia a 6 golpes en la güira y los clasifica de la siguiente manera:

- Golpe natural hacia abajo.
- Golpe natural hacia arriba.
- Golpe picado hacia abajo.
- Golpe picado hacia arriba.
- Sobao, Yaseo o Jalao hacia abajo.
- Sobao, Yaseo o Jalao hacia arriba.

#### **<sup>25</sup>Golpe natural hacia abajo:**

Este golpe es producido mediante la fricción de la parte inferior de la güira con el tenedor o trinche hacia abajo, para este golpe, el autor realiza la siguiente grafía:



*Ilustración 24 Golpe natural hacia abajo*

#### **Golpe natural hacia arriba:**



---

<sup>25</sup>Tomado de: (Abril, 2016)

Este golpe es producido mediante la fricción de la parte inferior de la güira con el tenedor o trinche hacia arriba, para este golpe, el autor realiza la siguiente grafía:

*Ilustración 25 Golpe natural hacia arriba*

### **Golpe picado hacia abajo:**

Este golpe es producido en la parte inferior de la güira con el tenedor o trinche de arriba hacia abajo y sin fricción, provocando de esta manera la emisión de un sonido muy corto para este golpe, el autor realiza la siguiente grafía:



*Ilustración 26 Golpe picado hacia abajo*

### **Golpe picado hacia arriba:**

Este golpe es producido en la parte inferior de la güira con el tenedor o trinche de abajo hacia arriba y sin fricción, provocando de esta manera la emisión de un sonido muy corto para este golpe, el autor realiza la siguiente grafía:



*Ilustración 27 Golpe picado hacia arriba*

### **Golpe sobao, yazeo o jalao hacia abajo:**

Este golpe es producido por la fricción producida en buena parte del cuerpo de la güira (de la mitad hacia abajo del instrumento), produciendo de esta manera un sonido más prolongado al del golpe natural, el autor realiza la siguiente grafía:



*Ilustración 28 Golpe sobao, yazeo o jalao hacia abajo*

### **Golpe sobao, yazeo o jalao hacia arriba:**

Este golpe es producido por la fricción producida en buena parte del cuerpo de la güira (de la mitad hacia arriba del instrumento), produciendo de esta manera un sonido más prolongado al del golpe natural, el autor realiza la siguiente grafía:



*Ilustración 29 Golpe sobao, yazeo o jalao hacia arriba*

Para estos golpes, el autor crea la siguiente tabla:

DESCRIPCIÓN DEL GOLPE	GRAFÍA
Golpe natural hacia arriba	
Golpe natural hacia abajo	
Golpe picado hacia arriba	
Golpe picado hacia abajo	
Golpe jalao hacia arriba	
Golpe jalao hacia abajo	

(Abril, 2016, pág. 58)

### **Grafía utilizada para la Conga:**

Para esta sección se utilizará la grafía propuesta por Oscar Rodríguez en su trabajo: *“análisis de los elementos musicales de las obras en ritmo de guaguancó, “trabaja media unidad” y “Congo mío” del grupo cubano “los nani” y desarrollo de arreglo para piano y bajo con adaptación del ritmo de guaguancó a seis congas más acompañamiento de voz líder, coro, catá, clave y shekere con nuevos elementos interpretativos”*.

Para dicha grafía, el autor del texto habla acerca de 8 tipos de golpes que se presentan en la conga, sin embargo, para el propósito de este trabajo y relacionado del merengue solo se hablarán de 5 golpes en la conga:

- Golpe sonido natural o abierto.
- Golpe sonido tapado o slap.
- Golpe sonido tapado seco, castigado o slap seco.
- Golpe sonido de bajo, palma o manoteo.

- Golpe sonido fantasma.

Cabe aclarar que las siguientes definiciones e imágenes, serán tomadas del documento creado por Rodríguez Oscar, pues sus definiciones son muy concretas y las imágenes permiten comprender de mejor manera el cómo provocar dicho golpe.

### **Golpe sonido natural o abierto:**

Se produce con un movimiento recto y firme, de arriba hacia abajo, del conjunto mano-brazo. Al golpear, las manos y los dedos estarán rectos y el punto de contacto con el parche hacia el borde, con las terceras falanges de los dedos, quedándose las manos apoyadas en el aro u orilla y los dedos ligeramente despegados del parche inmediatamente después de concluir el movimiento para no tapar las vibraciones (Rodríguez, 2018).

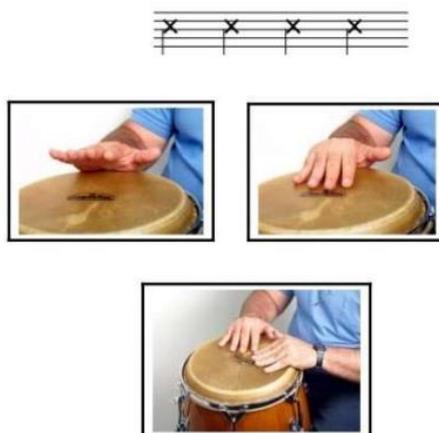


*Ilustración 30 Golpe sonido natural o abierto*

### **Golpe sonido tapado o slap:**

Se produce con un movimiento en que el conjunto mano-brazo se comporta como un “matamoscas”. Los dedos, completamente relajados deben buscar el punto de contacto o golpeo más bien hacia el centro del parche. En el movimiento, la base de la palma de la mano choca con el borde del parche y las yemas de los dedos caen en el centro libremente

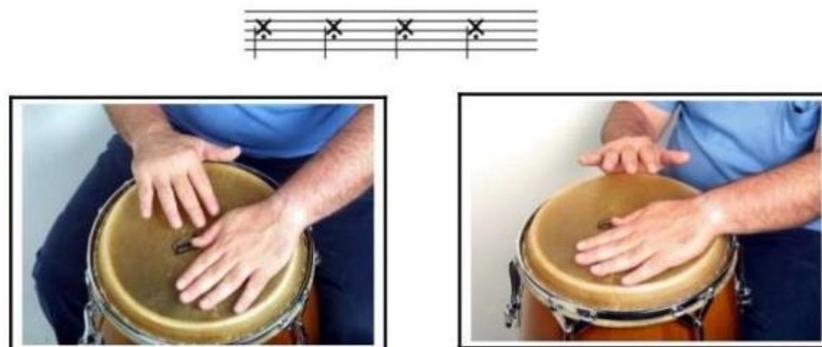
y presionando ligeramente. El movimiento es de arriba hacia abajo (Rodríguez, 2018).



*Ilustración 31 Golpe sonido tapado o slap:*

### **Golpe sonido tapado seco, castigado o slap seco:**

Se produce igual que el tapado, pero en este caso la mano izquierda o contraria estará tapando o cubriendo el parche con anterioridad (Rodríguez, 2018).



*Ilustración 32 Golpe sonido tapado seco, castigado o slap seco:*

### **Golpe sonido de bajo, palma o manoteo:**

Se produce con un movimiento o caída del conjunto manobrazo; la mano ligeramente plana cae sobre el centro del parche produciendo el sonido del bajo (Rodríguez, 2018).



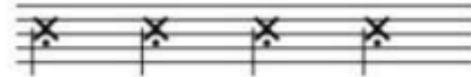
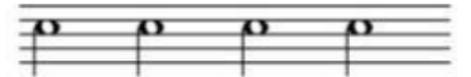
Ilustración 33 Golpe sonido de bajo, palma o manoteo

**Golpe sonido fantasma:** Es un sonido que es difícil de explicar en una foto, es de muy baja intensidad. Es interno del músico y existe como complemento rítmico para rellenar silencios dentro del contexto de cualquier patrón rítmico. Se produce casi solo con la yema de los dedos (Rodríguez, 2018).



Ilustración 34 Golpe sonido fantasma

Golpe	Grafía utilizada
Golpe Abierto	

Slap, tapado o quemado	
Tapado seco, slap seco o castigado	
Golpe de bajo, palma o manoteo	
Golpe fantasma	

*Tabla 1 Grafía para la conga*

Es importante, además, recalcar que, en el merengue dominicano, comúnmente se utilizan dos tambores: Conga o macho y tumbadora o hembra. Separadas comúnmente por un intervalo de cuarta justa, para estas dos congas, la grafía será la misma, sin embargo, a la conga se le escribirá en el tercer espacio como se vio en la grafía anterior y a la tumbadora en el segundo espacio, generando de manera visual una diferencia para reconocer la conga grave de la aguda.

### **Grafía utilizada para la Tambora Dominicana:**

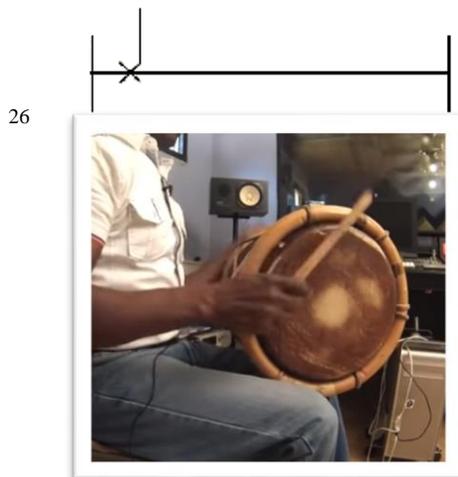
Para esta sección se utilizará la grafía propuesta por Abril Alex, en su trabajo: “figuración musical para la güira dominicana: Patrones rítmicos y repiques de merengue.”

Para dicha grafía, el autor del texto propone lo siguiente:

“En la tambora se pueden encontrar 4 sonidos básicos” (Figueroa, 2015 Citado en Abril, 2016).

- **Paloteo, o palo**
- **Abierto en el macho**
- **Ahogado.**
- **Tapa, slap, quemao, galleta.**
- **Abierto en la hembra**

**Paloteo, o palo:** “sonido que resulta del impacto de la baqueta contra el borde de madera del lado macho. Se representará de la siguiente manera:” (Abril, 2016).



*Ilustración 35 Paloteo, o palo*

**Abierto en el macho:** “sonido que resulta del impacto de la baqueta en el centro del parche macho:” (Abril, 2016, pág. 86).



*Ilustración 36 Abierto en el macho:*

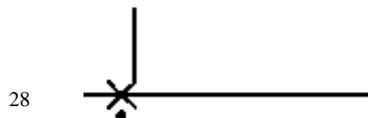
---

<sup>26</sup> Tomado de: (Cruz, 2013)

<sup>27</sup> Tomado de: (Cruz, 2013)

### **Ahogado:**

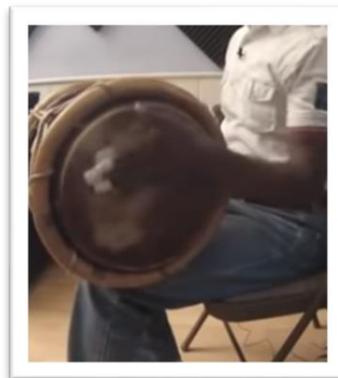
Sonido que resulta al presionar el centro del parche macho con la baqueta.



*Ilustración 37 Ahogado en el macho.*

### **Tapa, slap, quemao o galleta:**

Sonido que resulta del impacto de la mano izquierda (yema de los dedos), en el centro del parche hembra. El movimiento es semejante al de una cachetada al parche. Se utilizará el nombre slap, pues esta denominación hace referencia a un sonido muy similar en otros membranófonos como la conga y el bongó (Abril, 2016, pág. 86).



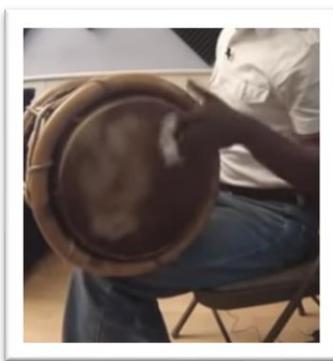
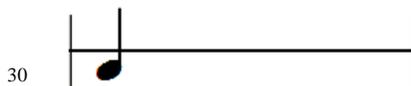
*Ilustración 38 Tapa, slap, quemao o galleta:*

---

<sup>28</sup> Tomado de: (Cruz, 2013)

<sup>29</sup> Tomado de: (Cruz, 2013)

**Abierto en la hembra:** “sonido que resulta del impacto de la mano izquierda (dedos, desde el metacarpo palmar hasta la yema), sobre el parche hembra.” (Abril, 2016, pág. 86).



*Ilustración 39 Abierto en la hembra*

## **VII. Marco Metodológico**

El presente trabajo se basará en la investigación creación trabajada desde la perspectiva de Borgdorff.

La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte (Borgdorff, 2012, pág. 27)

Dicho esto, la investigación presentada tiene un enfoque cualitativo, debido a que se encuentra basada alrededor de la búsqueda de orden histórico, técnico e interpretativo de un género musical (merengue dominicano) que se desarrolla en medio de un contexto social, cultural e histórico en particular.

Un diseño o investigación de tipo cualitativo, se caracteriza por los siguientes aspectos:

---

<sup>30</sup> **Tomado de:** (Cruz, 2013)

- La interpretación que se da a las cosas y fenómenos no pueden ser captados o expresados plenamente por la estadística o las matemáticas.
- Utiliza preferentemente la inferencia inductiva y el análisis diacrónico en los datos. Utiliza los criterios de credibilidad, transferibilidad y conformabilidad como formas de hacer creíbles y confiables los resultados de un estudio.
- Utiliza múltiples fuentes, métodos e investigadores para estudiar un solo problema o tema, los cuales convergen en torno a un punto central del estudio (principio de triangulación y convergencia).
- Utiliza preferentemente la observación y la entrevista abierta o semiestructurada como técnicas en la recolección de datos.
- Centra el análisis en la descripción de los fenómenos y cosas observadas.” (Cerdeza Gutiérrez, 2002. p. 47).

También, la investigación presenta un carácter analítico, dado que recurrirá al análisis musical como herramienta investigativa para realizar una descripción desde las cualidades musicales que se encuentran presentes en el merengue dominicano. Presenta también, un carácter descriptivo y explicativo con relación a como se presenta la historia y el desarrollo musical, los formatos, ritmos y patrones utilizados en el merengue dominicano.

### **Herramientas para la recolección de datos**

- Investigación documental.
- Observación externa.
- Entrevistas semiestructuradas dirigidas a intérpretes de las diferentes secciones presentadas en el merengue dominicano.
- Transcripción del material auditivo.
- Análisis musical

Por lo anterior se pretende recurrir principalmente a las siguientes fuentes:

- Fuentes escritas.
- Fuentes audiovisuales.
- Fuentes vivas.

### **Investigación documental.**

Para este apartado se ha de tener en cuenta la organización estructural del documento, para de esta manera, de forma clara y objetiva realizar una búsqueda de documentos, monografías, tesis, libros (...), que contribuyan y aporten en el proceso investigativo de manera pertinente.

Para verificar la veracidad en la información encontrada en este apartado se ha recurrido a un ejercicio de triangulación de información, por lo tanto, se buscará un desarrollo de ideas en donde la información encontrada se haya pasado por lo menos por 3 fuentes distintas, garantizando de esta manera argumentos e ideas claras.

Para ordenar la información, se has realizado un ejercicio de catalogación referente a la estructura planteada en el documento:

Categoría	Subcategoría	Fuente
<b>Historia del merengue</b>	Origen	
	El dictador Trujillo	
	Merengue Típico	
	Transformación del merengue	
<b>Artistas de referencia</b>	Hermanos Rosario	
	Wilfrido Vargas	
	Rikarena	
<b>Escritura y grafía para la percusión</b>	N/A	
<b>La clave rítmica</b>	N/A	
<b>Ritmos del merengue dominicano</b>	N/A	
<b>El bajo en el merengue</b>	N/A	
<b>El piano en el merengue</b>	N/A	
<b>El Brass en el merengue</b>	N/A	

*Tabla 2 Búsqueda documental*

### **Entrevista.**

Las entrevistas a realizar estarán divididas en dos secciones.

- Entrevista semiestructurada.
- Entrevista abierta.

Las entrevistas estarán dirigidas a algunos músicos pertenecientes de las agrupaciones tomadas como referencias para el presente trabajo (Hermanos Rosario, Rikarena, Wilfrido Vargas). Como estrategia se entrevistará a un músico por cada sección del formato del Género musical (Percusión, Bajo, Piano, Trompeta, Saxofón).

### Formato de entrevista:

Categoría	Preguntas de entrevista
<b>Experiencia</b>	¿Qué artistas o grupos de merengue ha acompañado?
	¿Cómo inició su carrera musical como intérprete de merengue dominicano?
<b>Referencia documental</b>	¿Conoce algún libro o material que abarque la interpretación del merengue? ¿cual?
<b>Pertinencia del trabajo</b>	¿Crees usted necesario la pertinencia de un material que facilite el acercamiento y el estudio del merengue dominicano?
<b>Clave Rítmica</b>	¿Ha escuchado hablar de la clave en el merengue? ¿Qué opina de ello?
<b>Ritmos del merengue</b>	¿Qué ritmos conoce dentro del merengue?

*Tabla 3 Formato entrevista*

### Dichas entrevistas se le realizaran a:

- Fernando Peña: Trompetista de Wilfrido Vargas y Rikarena.
- Junior Sánchez: Saxofonista dominicano de Wilfrido Vargas y Rikarena.
- Cesar Muñoz: Percusionista de Wilfrido Vargas y Rikarena.
- Guillermo Barrero: director, arreglista y bajista de Wilfrido Vargas, Bajista de Rikarena.
- Diego Barrero: Expianista de Wilfrido Vargas.

Cabe resaltar que los entrevistados son personas preparadas y con mucha experiencia en el género estudiado. Se menciona a los artistas con los que actualmente están tocando, sin embargo, su recorrido artístico los ha llevado a participar en muchas más agrupaciones merengueras.

Se propone el siguiente formato de tabla para de esta manera triangular los resultados arrojados por las entrevistas.

Pregunta	Entrevistado 1	Entrevistado 2	Entrevistado 3	Entrevistado 4	Entrevistado 5
	Guillermo Barrero	Diego Barrero	Fernando Peña	Cesar Muñoz	Junior Sánchez
¿Qué artistas o grupos de merengue ha acompañado?					
¿Cómo inició su carrera musical como intérprete de merengue dominicano?					
¿Conoce algún libro o material que abarque la interpretación del merengue? ¿cual?					
¿Cree usted necesario la pertinencia de un material que facilite el acercamiento y el estudio del merengue dominicano?					
¿Ha escuchado hablar de la clave en el merengue? ¿Qué opina de ello?					
¿Qué ritmos conoce dentro del merengue?					

Tabla 4 Triangulación entrevista

### Observación externa

Se realizará el ejercicio de observación externa en un ensayo de la agrupación Rikarena, para ello se utiliza el siguiente cuadro para organizar la información obtenida por medio de este ejercicio.

Fecha	Categoría	Descripción
	Ritmos utilizados	
	Características importantes en la percusión	
	Características importantes en el piano	
	Características importantes en el bajo	
	Temas interpretados	
	Comentario libre	

Tabla 5 Observación externa

## Análisis musical

Para este apartado se utilizará el análisis musical propuesto por Jan Larue, en su libro análisis del estilo musical.

Jan LaRue (1989), en su libro, presenta una metodología usada para la realización de un análisis musical, en el, contempla dicho análisis en tres dimensiones: *Gran dimensión*, *mediana dimensión* y *pequeña dimensión*, usando los 4 elementos contribuidos que denomina (SAMeR) *sonido*, *armonía*, *melodía* y *ritmo*, y un quinto elemento el cual denomina como crecimiento, resultado de los cuatro anteriores. Este método será utilizado para realizar el análisis de las obras transcritas por el autor.

- Morena ven “Hermanos Rosario”. 1993 del álbum “los mundialmente sabrosos”
- Ella es tan bella “Rikarena”. 2000 del álbum “Con arena nueva”
- El africano “Wilfrido Vargas”. 1989 del álbum “el funcionario”

El autor propone unas tablas para organizar la información del análisis adaptada y basada en la metodología de Jan Larue.

Gran dimensión				
sección o número de compases:				
Sonido	Armonía	Melodía	Ritmo	Crecimiento

Tabla 6 Formato gran dimensión

Dimensiones medias							
Sección o número de compases:							
Sonido	Armonía		Melodía		Ritmo		
	Piano	Bajo	Saxofón	Trompeta	Tambora	Güira	Conga

Tabla 7 Formato dimensiones medias

Pequeñas dimensiones							
Sección o número de compases:							
Sonido	Armonía		Melodía		Ritmo		
	Piano	Bajo	Saxofón	Trompeta	Tambora	Güira	Conga

Tabla 8 Formato pequeñas dimensiones

### **Transcripción musical.**

La transcripción musical es una herramienta muy importante cuando se quiere adquirir un lenguaje musical. De esta manera cuando se transcribe la música se tienen presentes varias cosas, forma, armonía, construcción melódica, patrones presentes en el bajo, en el piano, en la percusión (...), luego de haber hecho al análisis a las obras anteriores, se optó por realizar la transcripción de:

- Fin de semana “Hermanos Rosario”.
- Comején “Wilfrido Vargas”.
- El amor que soñé “Rikarena”.
- La dueña del swing “Hermanos Rosario”.

Permitiendo de esta manera comparar los resultados y realizar una triangulación de los datos.

## **VIII. Resultados**

Este capítulo se ha construido mediante la triangulación de la información encontrada por medio de las diversas herramientas de recolección de datos descritas en el marco metodológico (búsqueda documental, entrevistas, observación externa, transcripción y análisis musical) para de esta manera presentar ideas claras, fiables y coherentes en el capítulo. Además, los ejemplos e imágenes que se presentaran a continuación están escritas en compás de 4/4. Es importante también precisar que todas las imágenes que se encuentran en este capítulo han sido creadas por el autor.

### **Características musicales del merengue en general.**

En este apartado se hará referencia a los aspectos musicales a nivel general que se encuentran en el merengue dominicano; más adelante, en el capítulo de análisis musical, podrá encontrar los criterios con lo que se determinaron dichas características.

#### **Forma**

Es importante precisar en este apartado la forma de la canción, dado que el merengue dominicano es identificado como canción popular.

Generalmente, una canción está estructurada en dos partes, tal y como podemos ver en miles de cancioneros o en las “letras” que acompañan los videos musicales: estrofa y coro, seguidos por una nueva estrofa y el mismo coro. Dependiendo del autor y del género musical, la estructura puede ser un poco más compleja (Ayala, 2020)



*Ilustración 40: Forma de la canción*

Por otro lado, Helio Orovio (1994) en su libro, “música por el caribe” menciona la relación presente en el merengue dominicano con la forma de la canción popular:

Escrito en compás de dos por cuarto, se estructura en tres partes: Introducción o paseo, copla cantada y jaleo. La introducción comúnmente la realizan instrumentos de viento o de cuerda, la copla o cuarteta, que posee característica narrativa -casi siempre jocosa o amorosa-, la canta un solista, y es lo que se llama propiamente merengue, y el jaleo, que se forma con cuatro compases en que se alternan la tónica y la dominante, repetidos muchas veces hasta el final (Orovio, 1994, pág. 27).

Además, de acuerdo con los análisis realizados y la experiencia del autor como arreglista, se concluye la siguiente forma del merengue como una de las más tradicionales y comunes en el género, por supuesto que ésta misma podría presentarse en algunas canciones de otra manera, la forma tradicional es la siguiente:

---

<sup>31</sup> Tomado de: <https://www.lifeder.com/partes-cancion/>

Parte	Descripción
Introducción	Parte inicial de la canción, esta introducción puede ser: vocal o instrumental, en la mayoría de las ocasiones, con esta introducción se le presenta al oyente el contexto armónico utilizado en toda la canción y células rítmicas presentes en el discurso.
Voz	Las formas literarias más comunes que encontramos en el merengue dominicano es la copla y la segundilla.
Mambo	Conocidos también como Jaleos, en esta parte la presión que presentan las obras es sumamente alta, generalmente se inicia en V7 de la tonalidad; este se presenta comúnmente primero en los saxofones para posteriormente presentar el de las trompetas de manera simultánea.
Coro	Generalmente se presente a manera de verso corto que se repite constantemente, en la mayoría de los merengues dominicanos, el coro tiene parte del nombre de la canción, muestra de ello: “el amor que soñé” “ay” “morena ven” “licor” “Abusadora” “Volveré”, entre otros...
Voz	Regresando nuevamente a la letra, en la mayoría de las ocasiones se mantiene el mismo diseño y giros melódicos con otra lírica.
Mambo	Es posible presentar otros mambos o los mismos ya presentados con anterioridad en el mismo orden.
Coro	Nuevamente Coro.
Coda	Parte final de la canción, es muy común que en el merengue dominicano para finalizar se realice una reexposición de la introducción, muestra de ello: “pégame tu Vicio”, “una fotografía”, “si me dejas no vale”, “el merengazo” “cuando el amor se daña”, entre otros. También es muy común finalizar con mambo como se hace en: “Ajena” “Morena ven” “fin de semana” “la dueña del swing”, “el amor que soñé”, entre otros...

Tabla 9: Forma general del merengue dominicano

### **Escritura y fórmula de compás.**

La forma de escribir el merengue, la métrica ha sido una de las dudas a resolver más complejas. Dado que el merengue dominicano es un género musical que tiene sus raíces situadas en la música de carácter tradicional y folclórico de República Dominicana presenta la misma incógnita que traen estos géneros, como lo es el caso del Bambuco, donde algunos estudiosos sustentan por qué se debe escribir en 6/8 y otros en 3/4. La misma confusión apremia el merengue.

Sin lugar a duda el merengue dominicano es un género musical de ritmo binario, por lo tanto, su métrica se trasladará a una de compás simple, sin embargo, la verdadera cuestión es si se escribe en 4/4 o en 2/2, también llamado compás partido.

Responder a esta pregunta no ha sido nada fácil, dado que los argumentos para el uso de cada métrica están justificados, así que en este apartado se expondrán algunos de los argumentos que se han encontrado por medio de esta labor investigativa.

Por su parte Janina Rosado, pianista y directora de 440, menciona la importancia de escribir el merengue en 2/4 o en 2/2 y no en 4/4, menciona además la importancia de la clave rítmica y su función dentro del merengue. “La clave es determinada por la melodía, la melodía es la que determina que clave va a funcionar en el tema, si es 3x2 o 2x3, en el merengue podemos tener un cambio de clave, podemos tener 3x2 y luego pasar a 2x3”. (Rosado, 2020).

Hace referencia, además, a los cambios armónicos presentes en la música, es muy común que en el merengue haya cambios de clave que conllevaran de manera implícita un cambio en el ciclo armónico, al escribirlo en 4/4 y no percatarnos de dicho cambio se puede caer en el error de hacer que la resolución de las cadencias se dé en el tercer tiempo del compás, algo incorrecto, pues la cadencia debería resolver a tiempo fuerte. (Rosado, 2020).

Piano

## Fragmento Ay!!

Rikarena

Rikarena

Kevin Steven Daza Cáceres

MAMBO 1 "A lo maco 2X3"  
TPT "Majao"  
MAMBO 2 "A lo maco 3x2"  
CORO "A lo Maco 2x3"

Ilustración 41 Ay!, Fragmento escrito a compás partido

En la anterior imagen, se puede observar un fragmento de la canción “Ay” de Rikarena de su primera producción “sacúdelo que tiene arena” en 1994, se determinó tomar el fragmento de la canción desde el 1:30 (un minuto y treinta segundos) hasta los 2:23 (dos minutos y veintitrés segundos), en este minuto que se tomó, se puede evidenciar un cambio de clave muy marcado que va de la mano con la extensión del círculo armónico presentado, observemos:

MAMBO 1 "A lo maco 2X3"

Ilustración 42 Compás 1-8 Fragmento Ay!

Del compás 1 al 8 del fragmento tomado se puede evidenciar que el ritmo del merengue tocado es “a lo maco” ([ver página 102](#)) con clave 2x3, el ciclo armónico presente es el siguiente: dos compases en Tónica (C), cuatro compases en Dominante (G) y dos compases en Tónica (C) nuevamente, por lo tanto, se puede percibir que la armonía va funcionando en relación de pares, es decir, 2 compases por acorde o 4 compases por acorde en su defecto, no 1 ni 3 compases por acorde.

TPT "Majao"

Ilustración 43 Compás 9-16 Fragmento Ay!

Del compás 9 al 16, donde entran las trompetas se evidencia que el ciclo armónico sigue siendo el mismo, sin embargo, el ritmo del merengue cambió a “Majao” ([ver página 102](#))



Ilustración 44 Compás 19-22 Fragmento Ay!

Del compás 19 al 22, se evidencia que el ritmo tocado es “A lo maco” con clave 3x2, en este momento, el fraseo del saxofón y el tumbado del piano ha cambiado para conservar la nueva acentuación dada por la clave rítmica, además, se puede percibir un cambio en el ciclo armónico; 2 compases de Dominante (G) seguidos de dos compases de Tónica (C), Sin embargo, esta relación armónica que conserva números pares, se ve rota en el compás 25, donde se realiza un solo compás en Tónica (C) apoyado con un corte en bloque con la clave muy marcada, para de esta manera pasar al Coro II de la canción y realizar un cambio de clave.

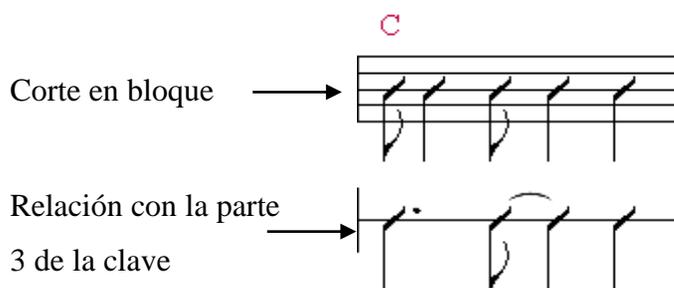


Ilustración 45 Corte y Relación con la clave rítmica

En el compás 26 nuevamente se continua con el primer ciclo armónico presentado (dos compases en Tónica (C), cuatro compases en Dominante (G) y dos compases en Tónica (C) nuevamente) se el ritmo “A lo maco” y se regresa a utilizar la acentuación en la clave 2X3, presentado con anterioridad:



Ilustración 46 Compás 26-33 Fragmento Ay!

Habiendo presentado el fragmento escrito en 2/2 o en compás partido y realizado el análisis de lo que sucede, se evidenciará el problema al cual hace referencia Rosado J. con la escritura en 4/4:

Piano

## Fragmento Ay!!

Rikarena

Rikarena  
Kevin Steven Daza Cáceres

*Ilustración 47 Ay!, Fragmento escrito a compás de 4/4*

Se puede evidencia como en el compás 13, debido al cambio de clave, que como bien se mencionó anteriormente, conlleva un cambio armónico de manera implícita, la forma del tema se comienza a desdibujar al escribirlo de esta manera, el Coro, que comúnmente inicia en tiempo fuerte se estaría acentuando en el tercer tiempo del compás 13 y tercer tiempo del comas 17, provocando de esta manera confusión en la forma del tema, además de generar que lo cambios armónicos provocados mediante Dominante-Tónica se generen en los tercero pulsos y no en tiempos fuertes.

Para este error presentado, por su parte, Guillermo Barrero, director y Bajista de Wilfrido Vargas en la entrevista realizada, indica: “en muchas ocasiones cuando se presentan estos cambios de clave lo que se hace es incluir un compás de 2/4 en el medio de las dos secciones para evitar esos desajustes”. (Barrero G. , 2022). (anexo entrevista 1).

Piano

# Fragmento Ay!!

Rikarena

Rikarena  
Kevin Steven Daza Cáceres

MAMBO 1 "A lo maco 2X3"

TPT "Majao"

MAMBO 2 "A lo maco 3x2"

CORO "A lo Maco 2x3"

*Ilustración 48 Ay!, Fragmento escrito a compás de 4/4, ajustando el cambio con un compás de 2/4*

Con la anterior imagen, se puede evidenciar como con este compás de 2/4 que se incluye en el compás 13, se solucionan los problemas mencionados anteriormente presentados.

Yo cuando inicié también escribía el merengue a compás partido, pues así escribíamos la cumbia, la salsa y el porro acá en Colombia, sin embargo, cuando tuve la oportunidad de viajar a República Dominicana con el maestro Wilfrido, pude ver los papeles originales de algunos temas de allá, me di cuenta que estaban escritos a 4/4, además a lo largo de mi experiencia como bajista he podido percibir también como la escritura en 4/4 contribuye a comprender de mejor manera la forma y por ende los ciclos armónicos del merengue (Barrero G. , 2022). (anexo entrevista 1).

Por otro lado, los patrones de la percusión en el merengue abarcan por lo general 4 pulsos, como lo es en el caso del “pambiche” “A lo maco” “Tradicional”, los charts o guías que se entregan a estos instrumentistas en el ámbito profesional se entregan de la siguiente manera:

Score

### Ajena Guia percusión

Eddy Herrera  
Kevin Daza

The score is written in 4/4 time and consists of several systems of music. Key markings include:

- INTRO**: Starts with a 9-measure pattern labeled **ALO MACO** and **Afinque**.
- 21**: A section starting with a double bar line and a 5-measure pattern labeled **ALO MACO** and **Afinque**, followed by a 2-measure pattern labeled **To Coda**.
- 38**: A section starting with a double bar line and a 3-measure pattern labeled **MAJAO**, followed by a 3-measure pattern labeled **ALO MACO**. A red note indicates "Only first time".
- 47**: A section starting with a double bar line and a 3-measure pattern labeled **MAJAO**, followed by a 2-measure pattern labeled **ALO MACO**. A red note indicates "Only first time".
- 54**: A section starting with a double bar line and a 3-measure pattern labeled **MAJAO**, followed by a 1-measure pattern labeled **D.S. al Coda** and a 3-measure pattern labeled **MAJAO**. A red note indicates "Only first time".
- 61**: A section starting with a double bar line and a 2-measure pattern labeled **ALO MACO**, followed by a 2-measure pattern labeled **ALO MACO**, and a 2-measure pattern labeled **ALO MACO**.
- 69**: A section starting with a double bar line and a 3-measure pattern labeled **MAJAO** and **Cepillado**, followed by a 7-measure pattern labeled **ALO MACO**.

Ilustración 49 Chart Percusión Ajena Eddy Herrera

Dicha escritura en 4/4, permite que los percusionistas estén contando la cantidad de veces que deben repetir dicho patrón y no contando un compás cada 2 pulsos, permitiendo de esta manera una mayor concentración en el momento de interpretar la música.

Cómo se mencionó al comienzo de este tema, dar respuesta a esta incógnita ha sido de gran trabajo y labor investigativa, es por esto por lo que se trae a colación las dos posturas presentes en relación con el tema discutido.

### **La clave en el merengue.**

Para hablar de la clave en el merengue, es importante precisar la definición de la clave rítmica, conocida también solo como clave.

Valles, Pérez , & Martinez (2016) en su artículo “la clave rítmica como organizador de la temporalidad en las músicas latinoamericanas”, la definen como un patrón rítmico de cinco ataques presente en toda una serie de géneros musicales latinoamericanos. Otras definiciones

como las de “un patrón de cinco ataques que sirve a la fundación de los ritmos afrocubanos en la salsa” (Mauleon, 1993); “una línea conductora vinculada a la unidad de tiempo” conocida como ‘línea temporal’, en la música cubana”. (Ruidíaz, 2013, pág. 60).

Más allá de todas las definiciones mencionadas, lo cierto es que la clave se manifiesta como un elemento en común para las músicas latinoamericanas que funciona como un elemento organizador de la temporalidad y por supuesto, en el merengue dominicano no es la excepción.

Cuando se escucha nombrar la clave, se le traslada al patrón rítmico presente en el son y en la rumba.

Clave Son 3x2

Clave Rumba 3x2

Clave Congo 3x3

*Ilustración 50 Clave Son, Rumba Y Congo o Caribe en 4/4*

Clave Son 3x2

Clave Rumba 3x2

Clave Congo 3x3

*Ilustración 51 Clave Son, Rumba Y Congo o Caribe en Compás partido*

Como se mencionó anteriormente, la clave rítmica, no solo es usada en el son cubano, pues su uso se extendió hacia diferentes regiones de Latinoamérica influyendo en las músicas regionales como lo fue en el caso de República Dominicana y el merengue respectivamente.

En un estudio Cross Vurkaç (2012) establece conexiones entre la clave del son cubano, la de la samba brasilera y las de otros estilos latinoamericanos. Este autor propone un concepto de clave en un sentido amplio que va más allá de un patrón específico en un género determinado; comprende la clave en el marco de las relaciones que este patrón rítmico tiene con una familia de patrones asociados dentro y fuera del estilo (Vurkaç, 2012 citado en Valles, Pérez , & Martinez, 2016, Pág. 2).

Tal es el caso de los diversos patrones presentes en la percusión, el bajo y el piano en el merengue.

“La melodía determina cual es la clave que se puede utilizar” (Rosado, 2020), el fraseo del Brass también deberá ser estudiado en torno a la clave rítmica, pues como asegura Rosado J. la melodía determina la clave, como instrumentistas también es necesario comprender cuál fue la clave que se utilizó y se le atribuyo a la melodía o al jaleo para de esta manera optar por determinado fraseo.

“La clave en el merengue como en la salsa, la clave es la herramienta que tenemos nosotros para darle sentido al arreglo musical, al tema, a la canción [...] La clave no ayuda a ordenar el sentimiento tanto como lo que dice la letra del autor también como el arreglo, las figuras rítmicas, el fraseo y la intención [...] la clave es la herramienta que nos permite saber en qué sentido venimos tocando e interpretando en el instrumento, los patrones que existen están ordenados técnicamente en el sentido de la clave ” (Muñoz, 2022).

### *Clave 2x3*

Aunque no es muy común, el uso de la clave 2x3 en el merengue dominicano, algunos temas utilizan esta acentuación, es de gran importancia conocerla ya que, debido a esta acentuación en la clave, el piano, el bajo “en algunas ocasiones” y la percusión deberán optar por iniciar su patrón o tumbao de una manera u otra. (ver más adelante percusión y piano 2x3 o 3x2).

En esta ocasión, realizaremos un pequeño análisis enfocado a la relación existente que se presenta con la melodía- acentuación de clave y patrones en la percusión piano y bajo. Para esto, se escogió la pieza titulada “Morena ven” de los Hermanos Rosario una canción producida en el año 1993 incluida en el disco “Los mundialmente sabrosos”. En dicha canción la clave que

utilizan los Hermanos Rosario es la clave 2x3, Acentuación que se verá muy marcada en el fraseo de la voz, el fraseo del brass y por supuesto en los patrones presentados en la percusión y tumbaos del piano:

ITEM	DESCRIPCIÓN
Tema	Morena Ven
Interprete	Hermanos Rosario
Álbum	Los mundialmente sabrosos
Año	1993
Tonalidad	Dm
Tempo	Negra: 150
Clave	2x3
Ritmos	A lo Maco/ Majao
Círculos Armónicos	V7-I (Dominante-Tónica)

Tabla 10 Análisis morena ven

**Forma:**

Morena Ven (forma)

Hermanos Rosario

Hermanos Rosario

Kevin Daza

♩ = 150

INTRO "Sax"    INTRO "Tpt"    VOZ X5    CORO

5    TPT    VOZ    TPT    MAMBO 1 "Sax"    MAMBO 1 "Tpt"

10    VOZ    TPT    VOZ    CORO

14    MAMBO 2 "Sax"    MAMBO 2 "Tpt"    MAMBO 2 "Sax"    MAMBO 2 "Tpt"

Ilustración 52 Forma Tema morena ven hermanos Rosario

Trumpet in B♭ 1

Clave

*Ilustración 53 Intro Trompeta y relación Clave rítmica*

Se evidencia como el fraseo de la trompeta corresponde a la clave 2x3.

Alto Sax

Clave

*Ilustración 54 Intro Saxofón y relación Clave rítmica*

La frase de los saxofones también coincide con la clave 2x3, es por esta razón que es de suma importancia, que el instrumentista comprenda la existencia de la clave en el ámbito del merengue dominicano, pues, aunque quizás en el momento de la creación de la pieza el compositor no pensó en la clave para escribir la frase, después se determinó cual sería la clave más adecuada para ésta, patrón que estará presente sin lugar a duda en el piano y en la percusión también.

El tumbao de piano, tiene su mayor ocupación en la parte 3 de la clave, en el 2 hace un pequeño reposo [...]. en la parte 2, hace un reposo para prepararse para el próximo 3 que trae la clave..... actualmente, llenamos un poco más el 2 para que no se cree tanto vacío (Rosado, 2020).

The image shows a musical score for Piano and Clave. The Piano part is in G major (one sharp) and 2/4 time, featuring a 2x3 tumbao pattern. The Clave part shows a 2x3 pattern with red arrows pointing to the piano accompaniment and blue arrows pointing to the piano melody. Chords A7 and Dm are indicated above the piano staff.

*Ilustración 55 Tumbao Piano 2x3 y relación Clave rítmica*

Por su parte, el patrón de la percusión también está ajustado a este patrón rítmico de la clave, patrones como tradicional (primera parte y segunda parte), pambiche, la tambora determinara que clave es la que está utilizando la obra, en patrones como, a lo maco quien determinara la clave será la melodía, en primera instancia, el piano y la conga.

A lo maco en la conga 2x3:

The image shows a musical score for Conga Drums 1 and Clave. The Conga Drums part shows a 2x3 pattern with red arrows pointing to the clave accompaniment. The Clave part shows a 2x3 pattern.

*Ilustración 56 Patrón Conga a lo maco 2x3 y relación clave rítmica*

Lo mismo seguirá sucediendo en el desarrollo de la obra, a continuación, se evidenciarán los fraseos de los mambos y algunos de los tumbaos utilizados en el piano con relación a la clave rítmica:

76

Trumpet in B $\flat$  1

Clave 2x3

TPT

*Ilustración 57 Fragmento "morena ven" en la trompeta*

93

Trumpet in B $\flat$  1

Clave 2x3

*Ilustración 58 Fragmento "morena ven" en la trompeta*

145

Trumpet in B $\flat$  1

Clave 2x3

*Ilustración 59 Fragmento "morena ven" en la trompeta*

118

Alto Sax

Clave 2x3

*Ilustración 60 Fragmento "morena ven" en el saxo*

Alto Sax

Clave 2x3

Ilustración 61 Fragmento "morena ven" en el saxo

Piano

Clave 2x3

A7

Dm

Ilustración 62 Fragmento "morena ven" en el piano

Piano

Clave 2x3

A7

Dm

Ilustración 63 Fragmento "morena ven" en el piano

59 A7 Dm

Piano

Clave 2x3

Ilustración 64 Fragmento "morena ven" en el piano

Cómo bien se mencionó anteriormente, tener conocimiento de la clave rítmica que se encuentra de manera implícita en el merengue dominicano, para así saber dónde iniciar el patrón en la base, será determinante para el amarre y el afinque del grupo, en muchas ocasiones cuando el arreglista, desconoce este factor puede cometer errores de forma al escribir o transcribir una pieza.

Dm	A7	A7	Dm
----	----	----	----

Ilustración 65 Ejemplo Trompeta Fragmento de morena ven

En la anterior imagen, es un fragmento tomado de la transcripción de Andrés Hoyos del tema Morena ven, Dicho fragmento corresponde al mambo 2, este arreglo está escrito a 2/2, al ver esta agrupación, y previamente saber que este tema está en clave 2x3 se intuirá que la sección esta con esta acentuación en la clave rítmica, sin embargo, al realizar el análisis la clave más indicada para la melodía como está escrita será 3x2:



Clave 2x3

Dm      A7      A7      D7



Clave 3x2

Dm      A7      A7      D7

Ilustración 66 Análisis Fraseo trompeta y clave rítmica

Sin embargo, también se evidencia que los cambios armónicos, o resolución de la cadencia siempre se están dando en la parte “2” de la clave, por lo tanto, dichas agrupaciones de las frases creara una gran confusión al momento de interpretar la música, de esta manera, siguiendo la escritura a 2/2, la forma más clara para agrupar dicha frase sería así:

Trumpet in B $\flat$

A7      Dm

Clave

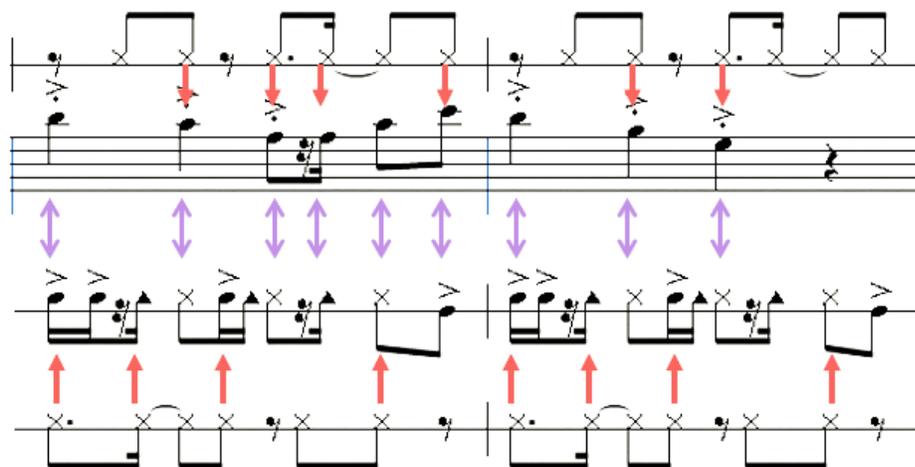
De esta manera, el intérprete sabrá que, debido a la agrupación de la frase, allí iniciara el

Ilustración 67 Trompeta y clave rítmica

“2” de la clave y los cambios armónicos o resoluciones de las cadencias, serán más claras y determinantes para la acentuación de dicha clave “2x3”.

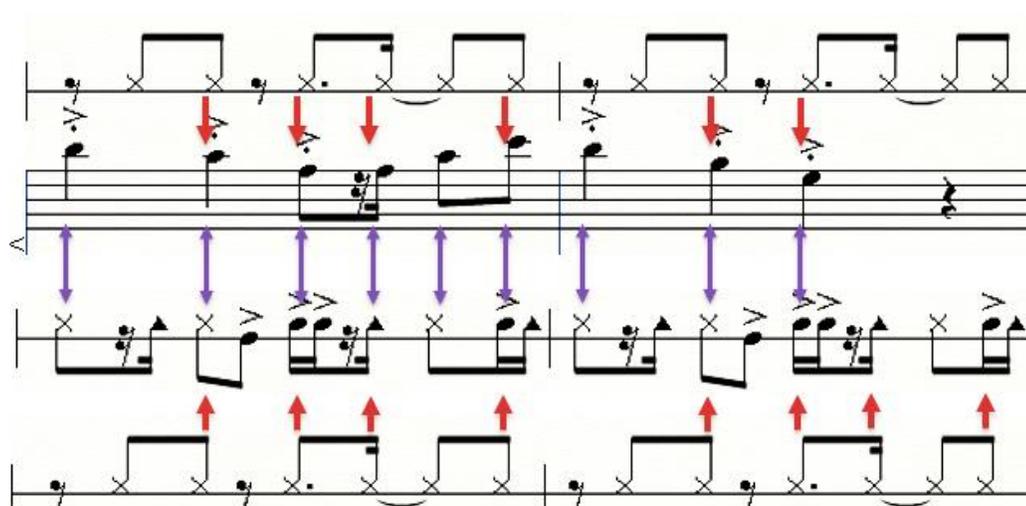
De igual manera, puede suceder que, por desconocimiento de la clave en el merengue dominicano, la banda este tocando en todo momento clave 2X3, pues como se mencionó anteriormente es más común escuchar merengue con acentuación 3x2 que 2x3, sin embargo, este desconocimiento, generara un problema de discurso y acople entre la melodía o el mambo y la base rítmica armónica, pues mientras el fraseo o la melodía se pensó para ser tocado sobre una base “2x3”, la base estará tocando “3x2”, lo que comúnmente se le asocia con estar “cruzado”.

Observemos un ejemplo con la interacción que podría haber entre el fraseo de la trompeta (2X3) y la conga (3X2):



*Ilustración 68 Relación trompeta y conga con claves cruzadas*

De la imagen se puede evidenciar, que si bien coincide algunos de los golpes de la conga (3x2), con la trompeta (2x3), estos golpes no son de los más importantes en calidad sonora presentes en el patrón de las congas, además, esto provoca que la banda no esté afinada y estén los intérpretes desconectados, pues la mayor conexión que habrá entre la trompeta y el patrón de las congas estará ajustado únicamente al pulso, dejando a un lado la sincopa que caracteriza el merengue dominicano, ahora, observemos que sucede cuando el patrón de la conga también está girando en torno a la clave 2x3:



*Ilustración 69 Trompeta y conga utilizando la misma clave rítmica*

De esta manera, se crea un orden rítmico en la unión de los demás instrumentos del merengue dominicano, visualmente se ve ordenado, así mismo, auditivamente se percibirá, generando un verdadero afinque en cada instrumento del formato.

### Clave 3x2

“La mayoría de los merengues está escrito clave 3x2” (Barrero G. , 2022).

En esta ocasión, realizaremos un pequeño análisis enfocado a la relación existente que se presenta con la melodía- acentuación de clave y patrones en la percusión piano y bajo. Para esto, se escogió la pieza titulada “El amor que soñé” de Rikarena una canción producida en el año 1998 incluida en el disco “Con to’”. En dicha canción la clave que utiliza Rikarena es 3x2, acentuación que se verá muy marcada en el fraseo de la voz, el fraseo del brass y por supuesto en los patrones presentados en la percusión y tumbaos del piano:

ITEM	DESCRIPCIÓN
Tema	El amor que soñé
Interprete	Rikarena
Álbum	Con to’
Año	1998
Tonalidad	Bb
Tempo	Negra: 145
Clave	3x2
Ritmos	A lo Maco/ Majao
Círculos Armónicos	I-iiim-IV-V

*Tabla 11 Análisis general El amor que soñé*

**Forma:**

## El amor que soñe

RikarenaRikarena

Rikarena  
Kevin Daza

$\text{♩} = 145$

INTRO "Piano"    INTRO "Brass"    INTRO "voz"    VOZ

5    BRASS    VOZ    MAMBO 1 "Sax"    MAMBO 1 "Tpt"    SOLI "Sax"

10    MAMBO 2 "Sax"    MAMBO 2 "Tpt"    CORO    VOZ

14    CORO    MAMBO 3 "Sax"    MAMBO 3 "Tpt"

Ilustración 70 Forma del tema "El amor que soñe"

## El amor que soñé (Rikarena)

2    EL AMOR QUE SIEMPRE SOÑÉ    To Com

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

A. Sax.

F. Sax.

E.B.

Pno.

E<sup>b</sup>    F    B<sup>b</sup>    D<sup>M7</sup>    E<sup>b</sup>    F

E<sup>b</sup>    F    B<sup>b</sup>    D<sup>M7</sup>    E<sup>b</sup>    F

A continuación, se evidenciarán algunos fraseos con relación a la clave rítmica:

The image shows a musical score for the introduction of the piece "El amor que soñé". It consists of three staves. The top staff is the piano part, written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The middle staff is the bass line, also in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The bottom staff is the rhythm part, written on a single line with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, using 'x' marks to represent rhythmic patterns. Red arrows point from the piano notes down to the corresponding 'x' marks in the rhythm part, indicating the rhythmic relationship between the piano and the rhythm.

Ilustración 72: Relación intro piano y clave rítmica del tema "El amor que soñé"

### Relaciones Fraseos del brass y la clave 3x2:

The image displays three systems of musical notation, each showing the relationship between brass phrasing and a 3x2 rhythm. Each system consists of a brass instrument staff and a rhythm staff. Red arrows indicate the rhythmic alignment between the brass notes and the rhythm marks.

- System 1:** Labeled "ALTO SAX" and "CLAVE 3x2". The alto sax staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The rhythm staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature.
- System 2:** Labeled "TRUMPET IN Bb 1" and "CLAVE 3x2". The trumpet staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The rhythm staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. A green box labeled "G" is placed above the first measure of the trumpet staff.
- System 3:** Labeled "ALTO SAX" and "CLAVE 3x2". The alto sax staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The rhythm staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. A blue box labeled "A" is placed above the first measure of the alto sax staff.

### **Círculos armónicos más comunes en el merengue:**

Hablar de los círculos armónicos en el merengue es algo delicado, pues como sucede en todos los géneros musicales, la música se va transformando poco a poco y esta transformación se da desde un cambio de formato instrumental, la empleabilidad de otros ritmos en el género a tratar, hasta adornos armónicos y utilización de estructuras más complejas, sin embargo, por medio de este proceso investigativo, donde se hace uso del análisis armónico de obras, entrevistas y documentos encontrados, se destacan los siguientes círculos armónicos con algunos ejemplos.

- I-V / V-I (Es muy usual que se use este movimiento de relajación- tensión en los mambos, también es muy común que los mambos comiencen en Dominante.) (El africano “Wilfrido Vargas”, La Dueña del swing (segunda parte) “Hermanos rosario”, Morena ven “Hermanos Rosario”, Cachete con cachete “Los Tupamaros”, El amor que soñé “Rikarena”, Ay “Rikarena”, Pégame tu vicio “Eddy Herrera” Tu sonrisa “Elvis Crespo”, La ventanita “Sergio Vargas”,)
- I-IV-V-I (Fin de semana “Hermanos Rosario”, Cachete con cachete “Los Tupamaros”, Ajena “Eddy Herrera”, Pégame tu vicio “Eddy Herrera, Visa para un sueño “Juan Luis Guerra”)
- I-III-V-I (El amor que soñé “Rikarena”, La ventanita “Sergio Vargas”,)
- IV-I-V-I (Ay “Rikarena”,)
- I-II-V-I (Ajena “Eddy Herrera”, Pégame tu vicio “Eddy Herrera”)

El merengue dominicano, no es un género musical que tenga muchas variaciones armónicas, el merengue está relacionado con la alegría, el baile, lo jocoso, para que el bailaror no sienta tanto cambio armónico, más el juego de Tensión-Relajación (Tónica-Dominante) (Barrero G. , 2022).

La armonía básica del merengue tradicional es tónica y dominante. En los conjuntos típicos del merengue, tanto el acordeón como el saxofón están destinados a llevar no solo las líneas melódicas, sino también a complementar el acompañamiento armónico de esta

música. Es por esta razón que los jaleos están desarrollados básicamente por escalas y arpeggios (Sandy, 2021, pág. 14).

## Tempo

Generalmente los tempos que rodean el merengue dominicano son comprendidos entre:

$$\text{♩} = 130-180$$

A continuación, se presenta un cuadro donde se clasificaron por tempo algunas obras para validar la afirmación anterior:

 = 130	<b>Tu sonrisa.</b>
 = 135	africano, Ay, Pégame tu vicio, Ajena.
 = 140	La ventanita, Licor.
 = 145	El amor que soñé, Es mentiroso, Cuando el amor se daña.
 = 150	Morena ven, Cachete con cachete, Visa para un sueño.
 = 155	La dueña del swing, Fin de semana, kulikitaka.
 = 170	Abusadora.

*Tabla 12 Ejemplos tempos en el merengue*

## Joyao, ajuste o afinque

El Joyao es un patrón exclusivo de la güira en complicidad con el bajo, este patrón como su nombre lo indica es de común uso cuando se quiere amarrar o afincar aún más la agrupación. Este patrón consta del uso de 4 negras acentuadas por compas de 4/4 dejando los dibujos o repiques comunes a un lado y que en complicidad con el bajo y en ocasiones el bombo, generan la sensación de marcar el pulso. En ocasiones, este patrón es usado en la introducción, en el coro o en algunos mambos. Es importante recalcar, que el intérprete podrá usarlo de manera libre, para reforzar la sensación de estabilidad o fuerza requerida para la sección.

Este patrón el güirero lo podrá ejecutar de manera simultánea mientras que la conga y la tambora interpretan cualquier patrón.

Es importante precisar nuevamente que debido a que la mayoría de los patrones rítmicos ejecutados por la sección de percusión está comprendido en 4 pulsos y los cambios armónicos se presentan con mayor frecuencia al termino de dos pulsos, los siguientes ejemplos se escribieron en compás de 4/4.

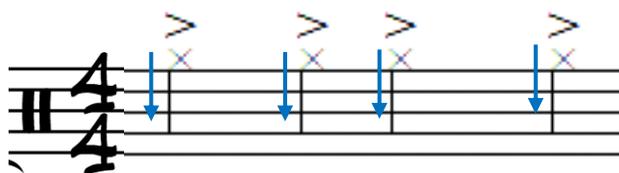


Ilustración 74 Afinque, ajuste o Joyao en la güira

Ilustración 75 Afinque utilizado del compás 25 a 32 de "morena ven".

La imagen anterior ha sido extraída, de una sección de la canción “Morena ven” de los Hermanos rosario, en esta canción, el güirero decide utilizar este patrón para amarrar y dar fuerza a la sección. Mientras tanto la tambora y la conga siguen tocando “a lo maco 2x3” (**Ctrl+Clic sobre la imagen para escuchar el ejemplo desde el 0:39 a 0:51**).

**MAMBO 2**

Güira

Congas

Tambora

*Ilustración 76 Mambo 2, "Ella es tan bella" Rikarena*

La imagen anterior ha sido extraída, de una sección de la canción “Ella es tan bella” de Rikarena, en esta canción, el güirero decide utilizar este patrón para amarrar y dar fuerza al mambo 2. Mientras tanto la tambora toca “a lo maco” y la conga toca una variación de “Oriza” **(Ctrl+Clic sobre la imagen para escuchar el ejemplo desde el 2:27 a 2:34).**

Por lo normal, los güireros afincan en las trompetas. Cuando viene el mambo de trompeta, antes del mambo de trompeta, se hace una llamadita, que nosotros le llamamos redoble, un dibujo, y se afinca... En Los Rosario lo hacemos diferente, allá afincamos en la parte de los saxofones. Eso lo creó el maestro Papi Rosario. (Peguero, 2015 citado en Abril, 2016, pág. 33)

### Cachá

El cachá es el nombre que recibe una variación del patrón de ajuste, tiene la función también de generar una sensación de afinque distinta al anterior, pues esta variación combina un golpe débil con un golpe fuerte.

*Ilustración 78 Cachá*

*Ilustración 77 Variación Cachá*

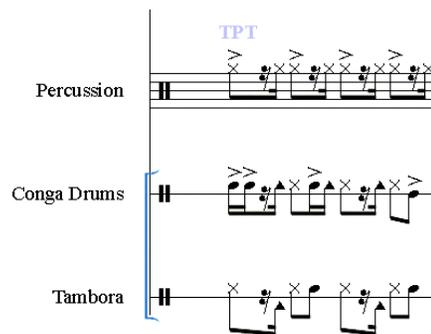


Ilustración 79 Mambo 1 "Trompeta" El amor que soñé

La imagen anterior ha sido extraída, de una sección de la canción “El amor que soñé” de Rikarena, en esta canción, el güirero decide utilizar este patrón para amarrar y dar fuerza al mambo 1 en la sección de la trompeta. Mientras tanto la tambora y la güira tocan a lo “maco 3x2” **(Ctrl+clic sobre la imagen para escuchar el ejemplo desde el 1:40 a 1:47).**

### Ritmos del merengue dominicano.

El merengue dominicano es un ritmo bailable y alegre; muestra de eso, sus innumerables letras de carácter jocoso, además de su ritmo que contagia de movimiento al cuerpo. En el merengue dominicano se puede apreciar diferentes ritmos utilizados en diversas secciones de la forma y acomodados a gusto e intencionalidad del compositor o la agrupación. Los ritmos más comunes en el merengue dominicano y utilizados por las agrupaciones que se tomaron como referencia son los siguientes:

- Merengue tradicional (Primera y segunda parte).
- Merengue A lo maco también conocido como caballo.
- Merengue Majao.
- Merengue Pakimpa o Merengue Urbano.
- Merengue Apambichado o Pambiche.
- Merengue Beduino (Wilfrido Vargas).
- Merengue Tacun Pila (Wilfrido Vargas).

Para abordar los patrones en los respectivos instrumentos, es de gran importancia comprender que cada uno de ellos, en su mayoría está conformado por un patrón que comprende

4 pulsos, (2 compases cuando se escribe a 2/2) (1 compás cuando se escribe a 4/4), estos patrones tienen marcada de manera implícita la clave, es decir, que dependiendo de donde se inicie a tocar el patrón (primer pulso-tercer pulso), estará marcando de manera implícita acentuaciones en la clave rítmica.

### **Merengue tradicional.**

Cuando se escuchaba hablar del merengue tradicional se hacía alusión estructuralmente a 4 partes, paseo, primera parte, segunda parte y jaleo, cada una de estas partes comprendía un acompañamiento rítmico distinto. Con el tiempo el paseo desaparece dejando el merengue solo como las otras tres partes. (Abril, 2016).

En la actualidad es más común el uso del merengue en segunda.

Su importancia es tal que cuando se habla de merengue dominicano se le asocia instantáneamente con este patrón rítmico en la tambora. Es una variación del perico ripiao y adoptó su estilo característico de golpes bien entrelazados entre el aro, el parche y el slap, quemado o castigado (Domínguez, El saxofón en el merengue dominicano, análisis melódico, rítmico y armónico de tres jaleos en diferentes estilos de merengue. Propuesta para la interpretación de los jaleos., 2018, pág. 26).

### **Ritmo a caballo - a lo maco.**

Patrón rítmico establecido por los Hermanos Rosario, se caracteriza por ser un merengue más rápido, además, por la versatilidad de este ritmo asociado al del brass, los saxos y las trompetas, llamo la atención a muchos artistas, extendiendo esta nueva manera de tocar hasta Puerto Rico y otros países. Este gran impacto ha permitido que sea uno de los ritmos más utilizados en el merengue actualmente.

### **Majao.**

El Majao es un merengue donde predomina la fuerza y el amarre o ajuste en la sección rítmica, es muy usual encontrarlo acompañando los jaleos de los saxofones, mambos de las trompetas o coros cortos, es común que con este patrón e intención el BPM del merengue suba un poco, para generar esa explosión de fuerza requerida.

### **Pakimpa o pakipa.**

Merengue urbano o de calle que al igual que en el Majao se caracteriza por su fuerza, su diferencia con el Majao radica en los cambios que presenta el piano, el bajo y la tambora, pues la güira y la conga seguirán interpretando el mismo patrón que tocan en el Majao.

### **Pambiche.**

El pambiche es un merengue más cadencioso. Al utilizarse en alguna sección de un tema, en relación de los patrones mencionados anteriormente es uno de los más notorios, pues la estructura rítmica cambia radicalmente en toda la base rítmico-armónica.

Se presume que este ritmo, nació tras la invasión americana a la isla de República Dominicana, donde aquellos extranjeros se les dificultaba moverse al son de este ritmo.

El músico y escritor Cesar Muñoz menciona: “*El Pambiche Nace durante la primera ocupación de los Estados Unidos en la República Dominicana en 1916*”, (Muñoz, Youtube, 2020) en este momento la isla pasaba por un periodo de pobreza. Los norteamericanos al cruzarse con prácticas culturales y artísticas de los nativos se dan cuenta que el baile y la música de allí, estaban más allá de su comprensión, Cesar Muñoz, menciona también que los dominicanos al ver esto, adaptan su música para que éstos pudieran bailarla, para entonces, los norteamericanos vestían unos uniformes hechos con una tela mixta llamada Palm Beach, de ahí el nombre de Pambiche.

### **Merengue Beduino (Wilfrido Vargas).**

Merengue que nace de la época de Wilfrido Vargas y sus Beduinos a mediados de los años 80's. Se caracteriza por ser un merengue un poco más abierto de lo que habitualmente se toca. En los shows en vivo es muy común escucharlo en diferentes agrupaciones. Por medio de la observación externa que se realizó como herramienta para esta investigación se pudo evidenciar el uso frecuente de este ritmo en la agrupación Rikarena.

El nombre de este ritmo viene de la época de Wilfrido Vargas y sus “beduinos”. (Muñoz, 2022)

### **Merengue Tacun pila' (Wilfrido Vargas).**

Este ritmo es una variación del Beduino. Como bien se mencionó en el apartado de Wilfrido Vargas, una de sus grandes innovaciones en el merengue fue este ritmo, pues el conguero que usualmente golpea la conga con sus manos comienza a golpear el vaso de la conga con un palo.

“Tacun pila es el mismo Beduino, solo que se golpeaba la conga con un palo”. (Muñoz, 2022)

### **Patrones de la percusión en el merengue:**

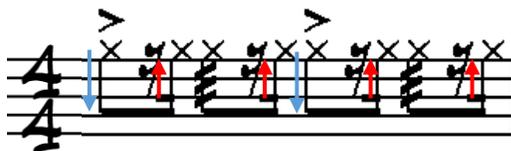
Es importante precisar que, dado que la mayoría de los patrones rítmicos ejecutados por la sección de percusión en el merengue dominicano comprenden 4 pulsos, los siguientes ejemplos están escritos en 4/4.

#### **Merengue tradicional**

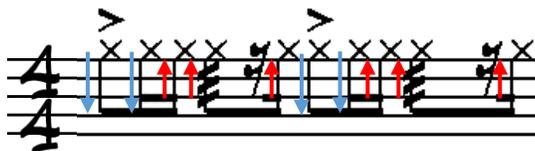
Tanto en primera como en segunda parte, la güira y la tambora dominicana harán uso en su totalidad de los golpes mencionados anteriormente en el apartado “Grafía del merengue dominicano”. Los patrones básicos de los que se hacen uso son los siguientes:

#### ***En primera o merengue derecho***

##### **Güira:**



*Ilustración 81 Patrón en primera güira*



*Ilustración 80 Variación patrón en primera güira.*

Es importante también precisar que en muchas ocasiones el güirero también puede optar por ejecutar el patrón básico de la güira en el merengue:

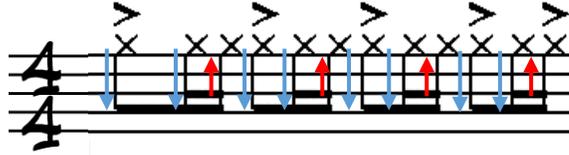


Ilustración 82 Patrón básico de la güira en el merengue.

### Tambora dominicana.

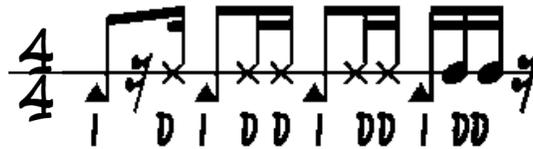


Ilustración 83 Patrón en primera de la Tambora.

“Los percusionistas o lo que ejecutamos este instrumento, a veces le hacemos unos adornitos y esas cosas dependiendo lo que uno vaya sintiendo de lo que es el arreglo musical”.  
(Cruz, 2013).

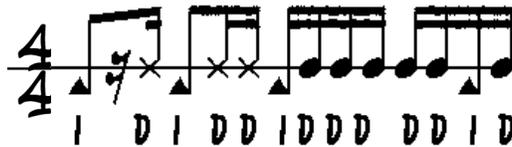


Ilustración 84 Variación tambora, en primera.

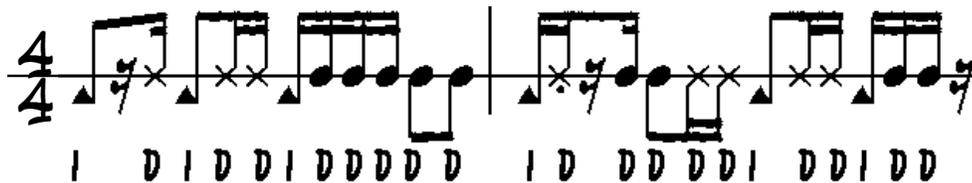


Ilustración 85 Variación en primera tambora

La conga, por su parte, no participa en esta sección.

“las congas no participan cuando se toca este patrón de primera” (Abril, 2016).

“La primera parte, en primera no lleva conga” (Muñoz, 2022).

### Relación con la clave rítmica (2x3-3x2)

La clave rítmica, 2x3-3x2, comprende 4 pulsos, de esta manera, aquellos patrones que se presenten en el merengue dominicano y comprendan también 4 pulsos deberán analizarse, puesto que si no se comprende la organización de la clave asociada de manera implícita a éste, podrán

presentarse cruces entre estos mismos (patrón/clave rítmica), en el merengue tradicional, el patrón de la güira comprende únicamente 2 pulsos por lo tanto no habrá posibilidades de cruzarse con la clave rítmica, sin embargo, el patrón de la tambora si comprende los 4 pulsos mencionados para completar su ciclo, observemos.

Patrón Tambora

Clave 3x2:

Ilustración 86: relación clave y patrón de la tambora en segunda

De esta manera, se podría dividir el patrón de la tambora en 2 partes, el que va con parte 3 de la clave y el que va con la parte 2 de la clave:

Parte 3 de la clave

Parte 2 de la clave

Ilustración 87 Análisis patrón tambora y clave.

De esta manera, ya el tamborero sabrá como iniciar o acomodar el patrón rítmico de la tambora, cuando el tema presente un cambio de clave o inicie en clave 2x3.

**Patrón de la tambora en primera (Clave 3x2):**

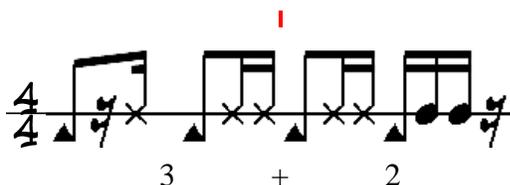


Ilustración 89 Patrón de la tambora en primera (Clave 3x2)

**Patrón de la tambora en primera (Clave 2x3):**

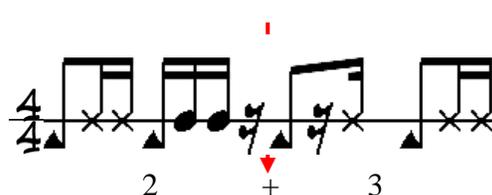


Ilustración 88 Patrón de la tambora en primera (Clave 2x3)

**En Segunda o merengue redondo:**

En este ritmo, tanto en la güira como la tambora aparecerán más golpes en el patrón, por otro lado, la conga también los acompañara. “La segunda parte en la conga no tiene un patrón establecido, se puede acompañar como el intérprete lo sienta más apropiado, es posible acompañarlo con pambiche, a caballo o salseado”. (Muñoz, 2022). En ocasiones, lo que hace el conguero es incluir un golpe demás al patrón “A lo maco”. Este patrón “en segunda” es el más usado en el merengue actual.

**Güira:**

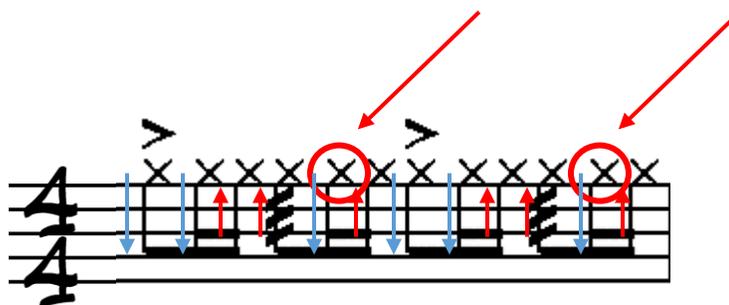


Ilustración 90 Patrón de la Güira en segunda

**Tambora dominicana:**

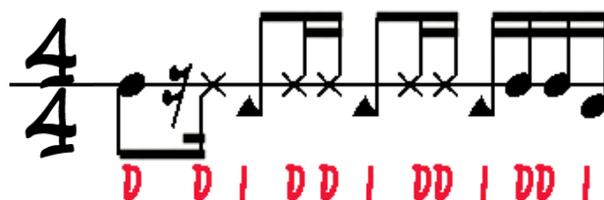


Ilustración 91 Patrón de la Tambora en segunda

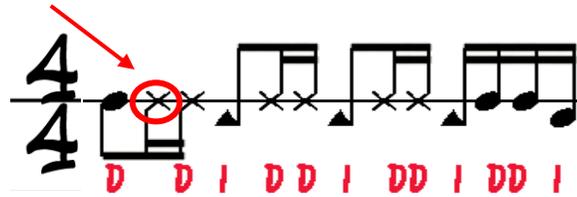


Ilustración 92 Variación Patrón de la Tambora en segunda

**Conga:**

De los más usados y encontrado en la transcripción y el análisis de “El africano” de Wilfrido Vargas encontramos:

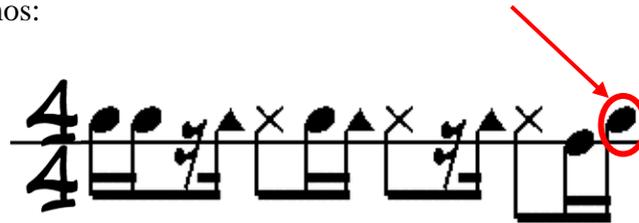


Ilustración 93 Patrón de la Conga en segunda

**Relación con la clave rítmica (2x3-3x2)**

En este ritmo, la güira también presenta un patrón que se repite después de dos pulsos por los tanto tampoco habría problema con cruces en relación con la clave rítmica, sin embargo, la conga y la tambora si comprenden 4 pulsos en el uso de su patrón rítmico:

Ilustración 94 Relación patrón en segunda tambora y clave Rítmica

Patrón Conga

Clave 3x2

1. 2. 3. 4.

→ Parte 3 de la clave ← ← Parte 2 de la clave ←

Ilustración 95 Relación patrón en segunda conga y clave Rítmica

**Patrón de la tambora clave (3x2)**

3 + 2

Ilustración 97 Patrón de la tambora clave (3x2)

**Patrón de la tambora clave (2x3)**

2 + 3

Ilustración 96 Patrón de la tambora clave (2x3)

**Patrón de la conga clave (3x2)**

3 + 2

Ilustración 98 Patrón de la conga clave (3x2)

**Patrón de la conga clave (2x3)**

2 + 3

Ilustración 99 Patrón de la conga clave (2x3)

**Merengue a caballo - a lo maco.**

Este merengue nace de los hermanos Rosario, el patrón de la tambora es más reducido que en el merengue tradicional, en este ritmo, en la sección de percusión quien definirá la acentuación en la clave será la conga.

## Güira:

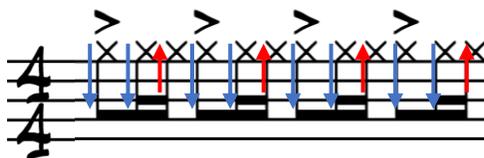


Ilustración 100 Güira a lo maco

El patrón utilizado en este ritmo es el patrón más escuchado, en el merengue actual, sin embargo, su riqueza desprende de las acentuaciones presentes en el patrón, por ejemplo:

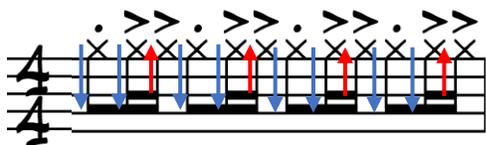


Ilustración 102 Güira maco acentos 2 y 3 golpe

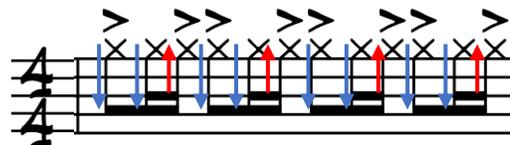


Ilustración 101 Güira maco acentos 1 y 3

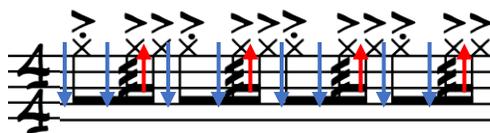


Ilustración 103 Güira a lo maco variación Zafra

## Tambora:

El patrón de la tambora es más sencillo respecto al tradicional.

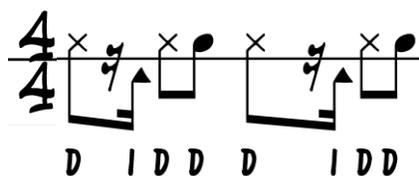


Ilustración 104 Patrón a lo maco de la tambora

Una variación de este patrón es conocido como doble palo o doble caballito y fue creado y empleado por la Cocoband.

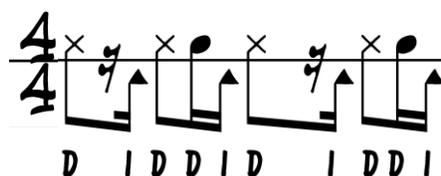


Ilustración 105 Variación a lo maco de la tambora, conocido como doble palo o doble caballito.

## Conga:

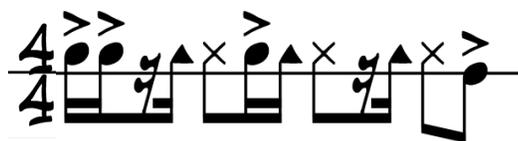


Ilustración 106 Patrón a lo maco en la conga

Una de las variaciones utilizadas es la que se ejecuta en el merengue tradicional en segunda, esto se evidencia en las variaciones que hace el conguero en el tema “Morena ven” de los Hermanos Rosario.

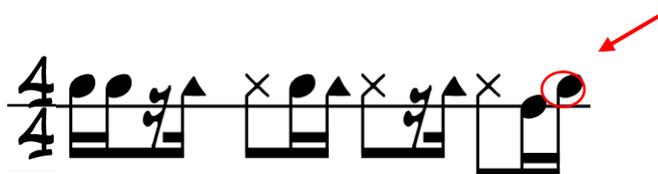


Ilustración 107 Variación de la conga a lo maco.

### **Relación con la clave rítmica (2x3-3x2)**

En este ritmo, tanto la güira como la tambora presentan un patrón que se repite después de dos pulsos por lo tanto no habrá problema con cruces en relación con la clave rítmica, sin embargo, la conga si comprenden 4 pulsos en el uso de su patrón rítmico:

Conga

Clave 3x2

1. 2. 3. 4.

→ Parte 3 de la clave ← ← Parte 2 de la clave ←

**Patrón de la conga clave (3x2)**

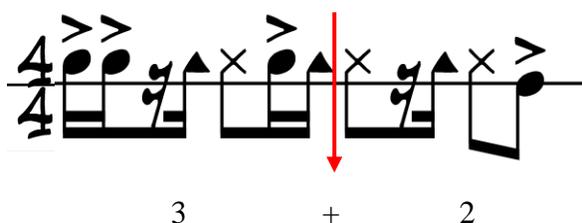


Ilustración 110 Patrón de la conga clave (3x2)

**Patrón de la conga clave (2x3)**

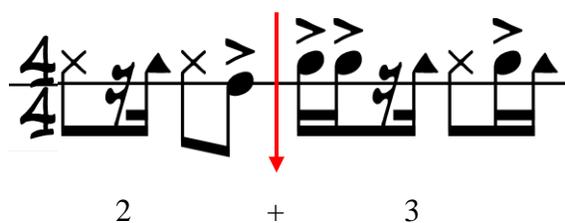


Ilustración 109 Patrón de la conga clave (2x3)

**Merengue Majao.**

El merengue Majao es un ritmo que tiene la particularidad de generar afinque y amarrar la sección, la güira utiliza el patrón del Joyao, la tambora sigue tocando el patrón a lo maco y el patrón de la conga también se reduce completar su ciclo en 2 pulsos.

**Güira:**

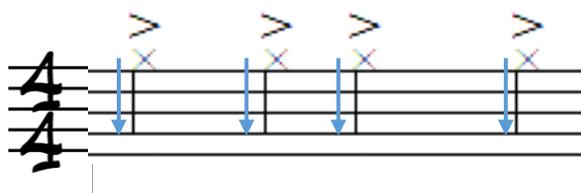


Ilustración 111 Patrón en la güira del Majao

**Tambora:**

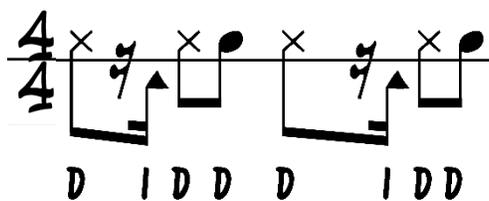


Ilustración 112 Patrón de la tambora del Majao

Para afincar más, la Tambora podrá también hacer uso del doble palo o doble caballito.

## Conga:

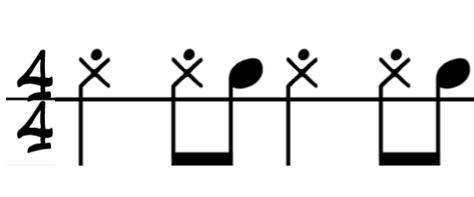


Ilustración 113 Patrón de la conga del Majao:

### **Relación con la clave rítmica (2x3-3x2)**

En este ritmo, la güira, la tambora y la conga presentan un patrón que se repite después de dos pulsos por lo tanto no habrá problema con cruces en relación con la clave rítmica.

Es usual también utilizar este patrón cuando se requiere hacer un cambio de clave, tal como lo hace Rikarena en el tema “Ay” (ver página 68).

### **Merengue Pakimpa.**

El merengue Pakimpa es una variación del Majao, también es un patrón que afinca la sección, la conga y la Güira tocarán el mismo patrón que en el Majao, mientras la tambora tocará el patrón de Pakimpa, omitiendo un golpe al de “a lo maco”.

## Tambora:

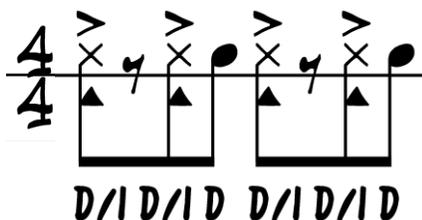


Ilustración 114 Patrón de Pakimpa en la tambora

### **Relación con la clave rítmica (2x3-3x2)**

En este ritmo, la güira, la tambora y la conga presentan un patrón que se repite después de dos pulsos por lo tanto no habrá problema con cruces en relación con la clave rítmica. En este ritmo quien definirá la acentuación en la clave es el piano. ([ver página 133](#))

## Merengue Pambiche.

### Güira:

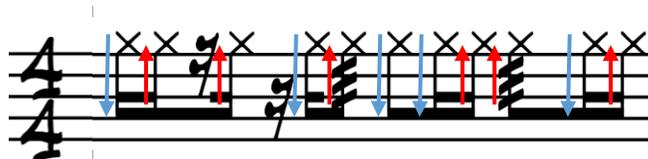


Ilustración 115 Patrón de la güira en el Pambiche

### Tambora:

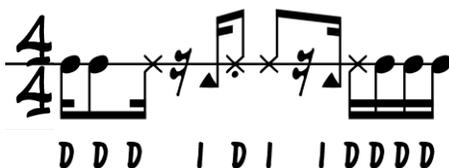


Ilustración 116 Patrón de la tambora en el Pambiche

### Conga:

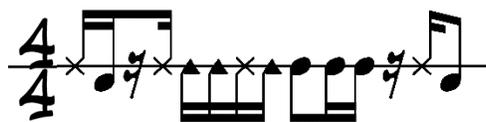


Ilustración 117 Patrón de la conga en el Pambiche

### Relación con la clave rítmica (2x3-3x2)

En este ritmo, la güira la conga y la tambora comprenden 4 pulsos en el uso de su patrón rítmico, por lo tanto, es importante analizar la acentuación que se produce en relación con la clave rítmica:

Güira:

Clave 3X2:

1. 2. 3. 4.

Parte 3 de la clave Parte 2 de la clave

Ilustración 118 Relación Clave y patrón de Pambiche en la güira

Tambora

Clave 3x2

1. 2. 3. 4.

→ Parte 3 de la clave ← ← Parte 2 de la clave ←

Ilustración 119 Relación Clave y patrón de Pambiche en la tambora

Conga

Clave 3x2

1. 2. 3. 4.

→ Parte 3 de la clave ← ← Parte 2 de la clave ←

Ilustración 120 Relación Clave y patrón de Pambiche en la conga

**Patrón de la güira clave (3x2)**

**Patrón de la güira clave (2x3)**

3 + 2

Ilustración 122 Patrón de la güira clave (3x2)

2 + 3

Ilustración 121 Patrón de la güira clave (2x3)

**Patrón de la Tambora clave (3x2)**

D D D 3 I D I + I D D D D 2

*Ilustración 124 Patrón de la Tambora clave (3x2)*

**Patrón de la Tambora clave (2x3)**

I I D D D D 2 + D D D 3 I D

*Ilustración 123 Patrón de la Tambora clave (2x3)*

**Patrón de la conga clave (3x2)**

3 + 2

*Ilustración 125 Patrón de la conga clave (3x2)*

**Patrón de la conga clave (2x3)**

2 + 3

*Ilustración 126 Patrón de la conga clave (2x3)*

**Merengue Beduino**

Resultado de la época de Wilfrido Vargas y sus “Beduinos”.

**Güira:**

*Ilustración 127 Patrón de la güira en el Beduino*

**Tambora:**

D I I D I D I I D I

*Ilustración 128 Patrón de la Tambora en el Beduino*

## Conga:

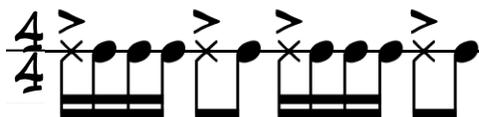


Ilustración 129 Patrón de la conga en el Beduino

### Relación con la clave rítmica (2x3-3x2)

En este ritmo, la güira, la tambora y la conga presentan un patrón que se repite después de dos pulsos por lo tanto no habrá problema con cruces en relación con la clave rítmica.

### Merengue Tacun pila´

El merengue Tacun Pila´, es una variación del Beduino, el patrón que presentará el cambio será en el de la conga, los demás, tambora y güira seguirán haciendo al patrón del Beduino. (Las Figuras que tengan demarcada una “P” serán tocadas golpeando el vaso de la conga con un palo).

## Conga:

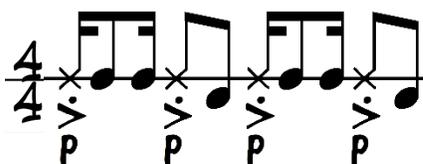


Ilustración 130 Patrón de Tacun Pila´ en la conga

### El bajo en el merengue:

Es importante precisar que, dado que los cambios armónicos en el merengue dominicano se presentan con mayor frecuencia cada 4 pulsos, los siguientes ejemplos están escritos en compás de 4/4.

“El rol del bajo en el merengue es definir la armonía y ser el que le da la profundidad a la banda”. (Barrero G. , 2022). (ver anexo entrevista 1)

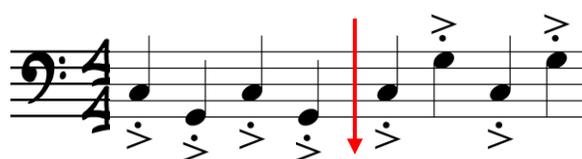
Para tocar el bajo en el merengue dominicano, es muy importante ir asimilando el concepto interpretativo por medio de la escucha y la práctica consiente. La mayor parte del tiempo el bajo será el encargado de sostener el BPM<sup>32</sup> como si fuera un bombo, por lo tanto, su interpretación debe ser corta y profunda. Cuando se está iniciando en el género, es muy común que algunas de las dificultades que se le presenten al bajista es mantener el tempo, además de tocar las notas muy largas y pesadas, lo que dará paso a un concepto equivocado del bajo en el merengue. Las notas largas y resaltadas que suele utilizar el bajista en el merengue tienen un objetivo claro, definir cambios de sección, crear variación en su patrón, generar un cambio de ambiente, o simplemente adornar el parón. Por lo tanto, en este apartado se utilizaras las siguientes articulaciones con el objetivo de abordar aspectos interpretativos y de intensidad:

					
<i>Ilustración 135</i> <i>Corto, pero no débil</i>	<i>Ilustración 136</i> <i>Largo y resaltando</i> <i>la(s) nota(s) de las</i> <i>demás</i>	<i>Ilustración 134</i> La <i>nota se tocará</i> <i>larga y con fuerza</i>	<i>Ilustración 133</i> <i>Muy corto</i>	<i>Ilustración 132</i> <i>gliss...</i>	<i>Ilustración 131</i> <i>Slap</i>

### Patrón Básico

El círculo armónico más encontrado en el merengue es Tónica-Dominante, de esta manera, el bajo hará uso del primer grado y el quinto grado de cada acorde, ejemplo:

Tónica



*Ilustración 137 Patrón básico del bajo en Tónica*

<sup>32</sup> Beats por minuto

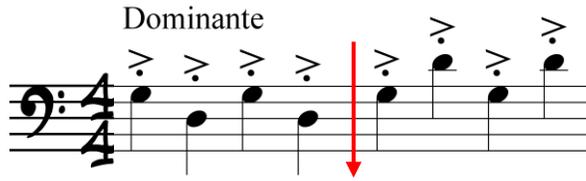


Ilustración 138 Patrón básico del bajo en Dominante

Podrá utilizarse el quinto grado del acorde como 5ta justa ascendente o su inversión, 4ta Justa descendente como lo vimos en el ejemplo anterior.

Una de las principales funciones del bajo en el merengue es marcar el pulso, es muy común también, que el bajo remplace el bombo por lo que, en la mayoría de los casos, este pulso que marcaría el bajo se tocara con una intención fuerte y de corta duración.

Es posible también duplicar el patrón básico para darle variación a este mismo y generar un cambio de ambiente o intención en alguna sección de la pieza. **(Ctrl+clic sobre la imagen para escuchar el ejemplo).**



Ilustración 139 Compás 28-29 de "El africano" de Wilfrido Vargas

Se evidencia la anticipación armónica presente en el bajo en esta sección del "africano"

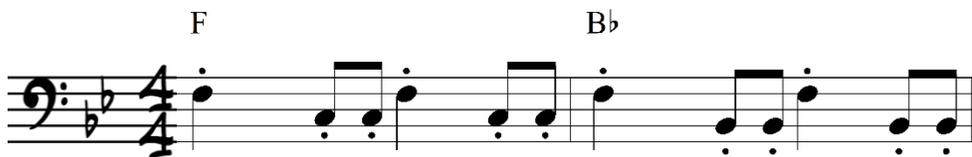


Ilustración 140 Compás 77 de "El amor que soñé" de Rikarena

### Notas de paso

Entre acorde y acorde se utiliza comúnmente las notas de paso para realizar esa transición, esas notas puede ser la inferior o la superior de la nota fundamental del acorde al que se va a llegar:

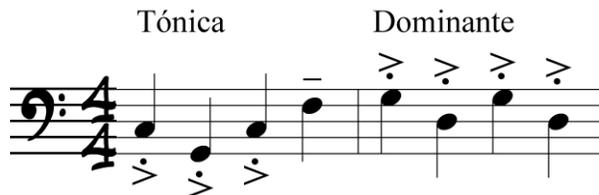


Ilustración 141 Nota de paso inferior

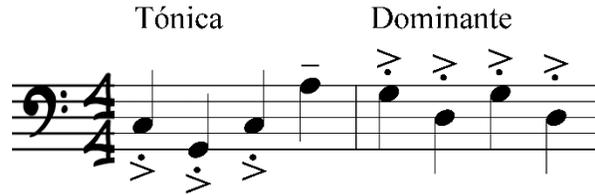


Ilustración 142 Nota de paso superior

Estas notas de paso adornan el ostinato del bajo, por lo tanto, es muy común que el bajista la resalte, haciendo que su sonido se prolongue más de lo normal para llegar a la siguiente nota corta.

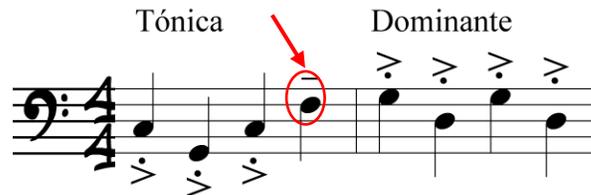


Ilustración 143 Nota de paso inferior.

Cuando se utiliza esta nota de paso es muy importante tener en cuenta la tonalidad, pues cuando se va a utilizar en tonalidad menor, la nota de paso superior hacia la dominante será (b):



Ilustración 144 Nota de paso superior en tonalidad menor

### Uso del primer tetracordio de la escala.

Otra de las herramientas que con frecuencia se utilizan es el uso del primer tetracordio de la escala de la tonalidad, para llegar a la dominante:



Ilustración 145 Uso del tetracordio para llegar a dominante

### Pasos cromáticos:

Al igual que el uso del tetracordio para llegar a la dominante también se puede usar el cromatismo a partir del tercer grado de tónica hasta llegar a Dominante: **(Ctrl+clic sobre la imagen para escuchar el ejemplo).**



Ilustración 146 Compás 22 del tema "El comején" de Wilfrido Vargas

### Uso de doble cuerda:

Es común en los hermanos rosario hacer uso de esta técnica para realizar llamados a cambios de sección en la canción, la mayoría de estos llamados para cambio de sección se realizan por medio de una nota larga, Blanca o redonda comúnmente, es posible usar el efecto del gliss también, para hacerlo más notorio. **(Ctrl+clic sobre la imagen para escuchar el ejemplo).**



Ilustración 147 Compás 38 del tema "fin de semana" de los Hermanos Rosario

### Notas largas

Una de las particularidades y funciones que ejerce el bajo dentro del merengue es marcar los cambios de sección, pasar de la voz al coro o quizás de la voz al mambo, estos cambios normalmente se marcan por medio de notas largas que comprenden 2 pulsos o 4 pulsos, además, se les puede incluir el uso del gliss... para hacerlo más notorio: **(Ctrl+clic sobre las imágenes para escuchar el ejemplo).**

A



Ilustración 148 Compás 45 del tema "morena ven" de los Hermanos Rosario

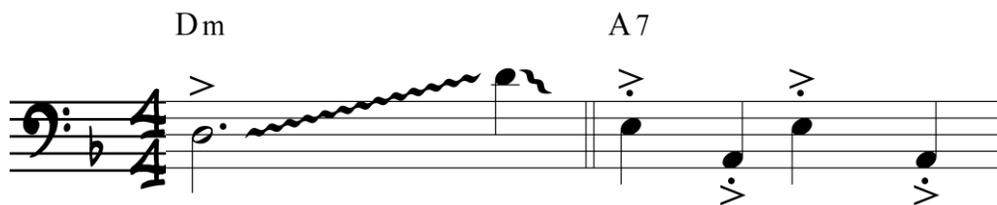


Ilustración 149 Compás 24 del tema "Morena Ven " de los Hermanos Rosario

“Este gliss, no tiene que empezar ni finalizar en una nota del acorde, estos se hacen más al gusto del bajista, cuando se hace más de un gliss... seguido se puede cambiar de altura o de cuerda” (Barrero G. , 2022) (Ver anexo, entrevista 1)



Ilustración 150 Compás 75-76 del tema "Morena Ven " de los Hermanos Rosario

Es común utilizar este recurso también en algunos cortes:

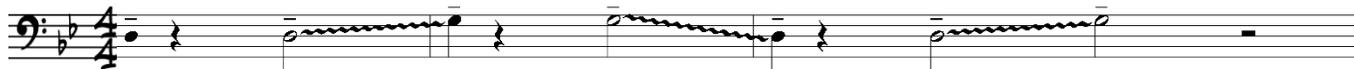


Ilustración 151: Compás 65-68 del tema "La dueña del Swing " de los Hermanos Rosario

Es también común escuchar la combinación de notas largas con corta para generar una variación en el acompañamiento del bajo:

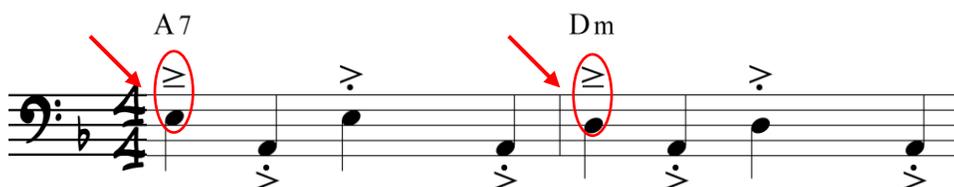


Ilustración 152 Compás 134 del tema "morena ven" de los Hermanos Rosario

### Bajo salseado:

Es un acompañamiento que se puede utilizar cuando la percusión está tocando Beduino, Pambiche o Balsié. **(Ctrl+clic sobre la imagen para escuchar el ejemplo).**

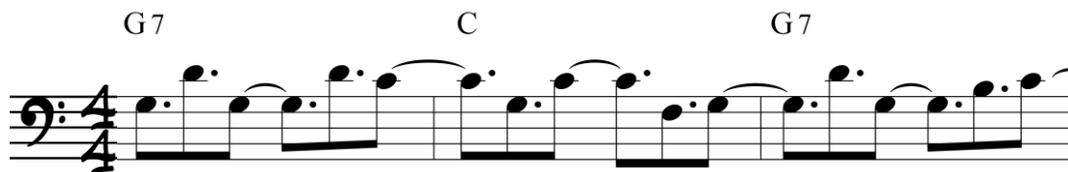


Ilustración 153 Compás 25 del tema "El comején" de Wilfrido Vargas

### Pakimpa:

En este ritmo la nota más importante y que resaltara el bajo es la segunda corche del segundo pulso y la segunda corche del cuarto pulso, encontrándose de esta manera con el golpe abierto de la tambora en este patrón, los demás golpes irán en slap, afincando y ajustando la sección con el Joyao de la güira. **(Ctrl+Clic sobre la imagen para escuchar el ejemplo).**

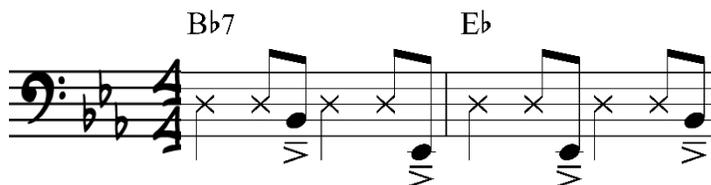


Ilustración 154: Patrón de Pakimpa en el bajo usado en "El africano" de Wilfrido Vargas

Es importante también precisar que en este patrón hay anticipación armónica:

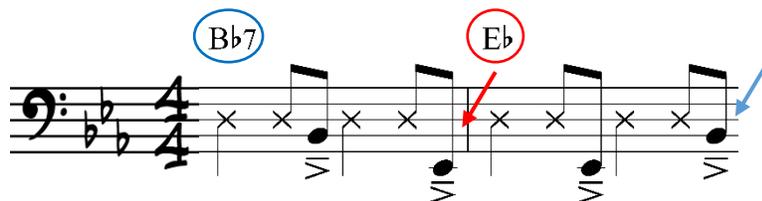
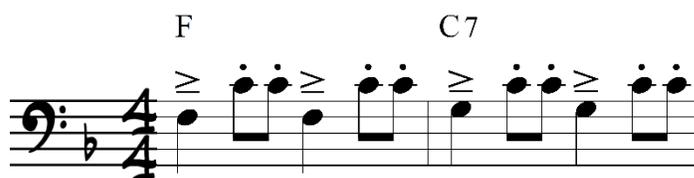


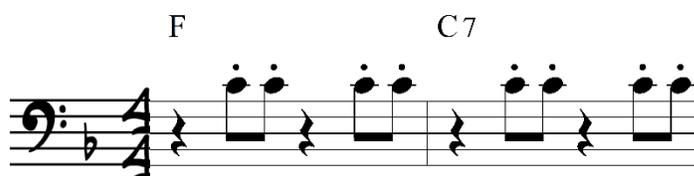
Ilustración 155 Patrón de Pakimpa en el bajo usado en "El africano" de Wilfrido Vargas

### Beduino (Wilfrido Vargas)

Es muy común tocar este ritmo con el bajo salseado, sin embargo, es frecuente también la variación para este ritmo por lo tanto algunas de las variaciones encontradas son: **(Ctrl+clic sobre la imagen para escuchar el ejemplo).**



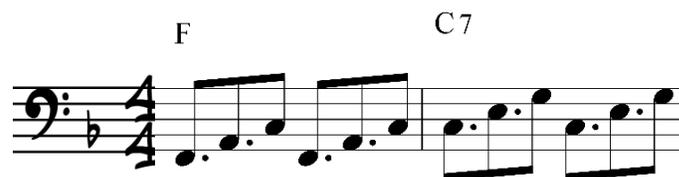
*Ilustración 156 Fragmento del bajo de la canción "Las avispas" de Wilfrido Vargas*



*Ilustración 157 Ritmo Beduino variación*

### **Tacun Pila' (Wilfrido Vargas)**

Es muy común tocar este ritmo con el bajo salseado cerrado utilizando la triada del acorde **(Ctrl+clic sobre la imagen para escuchar el ejemplo)**.



*Ilustración 158 Ritmo Tacun pila 'en el bajo*

### **El piano en el merengue**

Es importante en este apartado precisar que la manera de ejecutar "Tumbar" el piano en el merengue dominicano y músicas populares se ve mediado bajo las diferentes influencias musicales y estilísticas que haya asimilado el intérprete. Dicho esto, se abarcarán 2 aspectos generales y de gran importancia del piano en el merengue dominicano:

- Tumbao a octavas y tumbado particionado.
- Variaciones

De manera general en el merengue dominicano se encuentran dos maneras de interpretar un Tumbao en el piano.

## Tumbao a octavas

Este tumbao es ejecutado con las dos manos separadas a una o más octavas haciendo exactamente lo mismo cada mano. Esta manera de tumbar en el piano se evidencia más en las canciones producidas por los pioneros del género. Se dice también, que dicho estilo del piano en el merengue dominicano tiene influencias arraigadas a la música cubana.

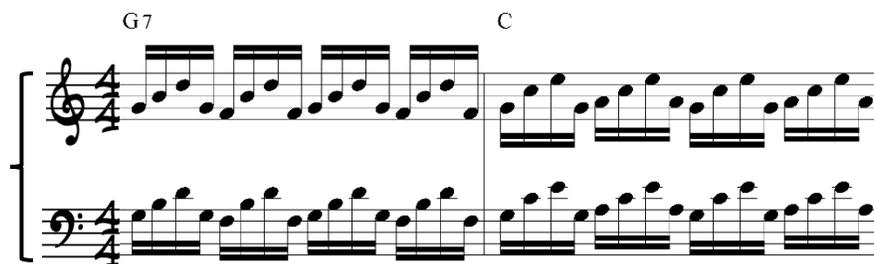


Ilustración 159 Tumbao a octavas

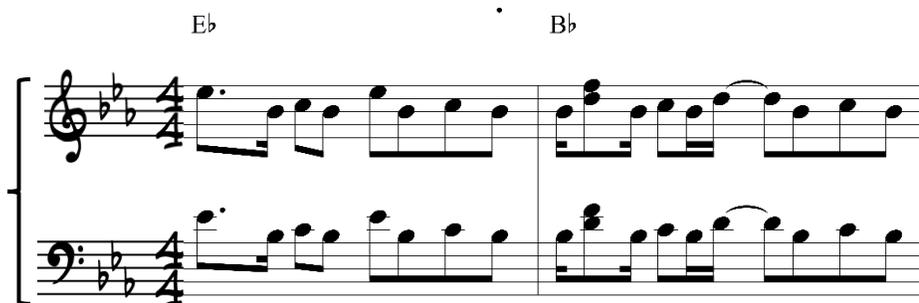


Ilustración 160 Fragmento del piano de "El africano" (Ctrl+Clic sobre la imagen para escuchar)

Del tumbao a octavas comienzan a surgir un sin número de variaciones para enriquecer la ejecución del merengue dominicano en el piano, una de las variaciones más notorias en este estilo es la inclusión de la sincopa.

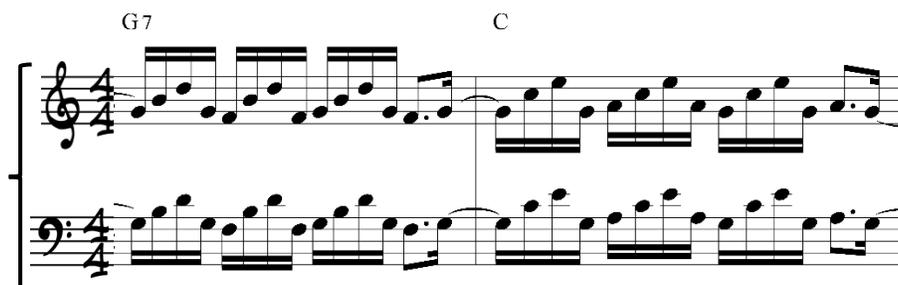
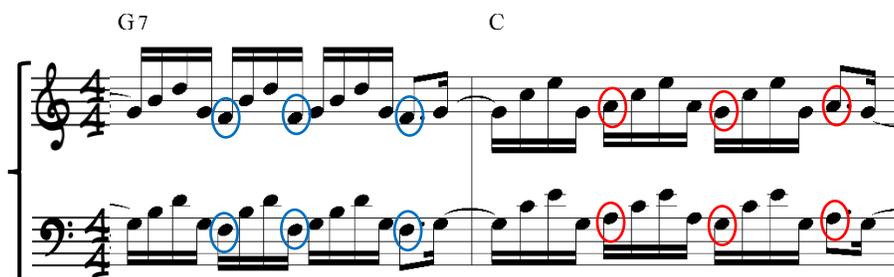


Ilustración 161 Tumbao a octavas con aplicación de la sincopa

Estos tumbaos están muy enmarcados en el acorde que llevan, por eso es muy común la utilización de las notas de la triada para la construcción del tumbao. Sin embargo, también se utilizan algunas notas que no pertenecen a la triada del acorde para enriquecer dicho tumbao.

En el ejemplo anterior se evidencia como en el acorde de dominante (G7) se utiliza su séptimo grado y en el de Tónica (C) se utiliza la sexta mayor:



*Ilustración 162 Tumbao a octavas con aplicación de la sincopa notas ajenas a la triada*

El merengue por ser un género cuyos tempos son bastante rápidos es muy común utilizar las inversiones de acorde para de esta manera reducir el movimiento entre los cambios de acordes.

Como se ha mencionado durante el trabajo, uno de los círculos armónicos más empleados en el merengue dominicano es V-I o I/V es por esto por lo que es muy común el uso de la segunda inversión para la tónica (6/4) y la ejecución de la dominante en fundamental, dado que de esta manera la nota que comparten estos dos acordes servirá como soporte para que el pianista no tenga que realizar movimientos muy grandes al cambiar el acorde.

### **Tumbao particionado**

Para esta manera de tumbar, las dos manos estarán ejecutando patrones distintos, sin dejar a un lado el resultado que dará la sumatoria de la interacción entre ambas. **(Ctrl+clic sobre la imagen para escuchar el ejemplo).**

Ilustración 163 Piano del mambo 1 de "Comején" Wilfrido Vargas

Ilustración 164 piano fragmento "El amor que soñé" Rikarena

Es muy común utilizar también notas de paso cromáticas o notas que no hagan parte de la triada del acorde para cambiar de intención o volver el diseño del tumbao un poco más melódico.

Ilustración 165 Fragmento el piano "La dueña del Swing" Hermanos Rosario

Ilustración 166 Fragmento el piano "Morena Ven" Hermanos Rosario

## Variaciones

Las variaciones en el piano juegan un papel muy importante para la construcción del tumbao, Diego Barrero (2022) menciona que la variación es el arma más importante para el músico empírico, además enfatiza que el éxito del estudio de esta música por parte de los músicos académicos radica en que puedan tocar como músicos empíricos. “Esta música se toca con la intuición, tú no puedes tocar una obra de estas igual cada vez que la interpretas, jamás, sobre todo la base (piano, bajo, percusión), jamás la van a tocar igual”. (Barrero D. , 2022)

De allí, radica el uso de las variaciones para enriquecer estos patrones y jugar con los ambientes entre las diferentes secciones de la canción, a continuación, se cogerá un patrón sencillo y se le empezaran a emplear algunas de las variaciones posibles.

Ilustración 167 Patrón básico en el piano

*Mano derecha haciendo uso de la octava en los pulsos fuertes*

Ilustración 168 1. Variación, uso de la octava en la mano derecha

### Variación rítmica mano izquierda y mano derecha

♩ = 140

G7 C

Ilustración 169 Variación rítmica

La siguiente figura es muy usada en la mano izquierda para las variaciones rítmicas:

G7

Ilustración 170 Recurso variación rítmica mano izquierda

El recurso consiste en dividir la triada del acorde en dos partes, donde la primera parte estará conformada por las notas de los extremos y la otra por la nota del medio que corresponda según la inversión utilizada, ejemplo:

G7

Ilustración 173 Fundamental

G7

Ilustración 172 1ra. inversión

G7

Ilustración 171 2da. Inversión

### variación por inversión

A musical score in 4/4 time with a tempo of 140. The key signature is one sharp (F#). The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bass staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked as 140. The score is divided into two measures. The first measure is labeled 'G' and the second measure is labeled 'C'. Red arrows point to the first and last notes of the treble staff in both measures, indicating an inversion variation. A dashed line labeled '8va' is positioned between the two staves, indicating an octave shift. The bass staff contains a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Ilustración 174 Variación por inversión

Una posibilidad sería, dominante en primera inversión y tónica en fundamental.

### Variación Melódica

A musical score in 4/4 time with a tempo of 140. The key signature is one sharp (F#). The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bass staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked as 140. The score is divided into two measures. The first measure is labeled 'G7' and the second measure is labeled 'C'. Red ovals highlight the chord structures in the treble staff of both measures, indicating a melodic variation. The bass staff contains a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Ilustración 175 variación melódica

La variación melódica es común encontrarla en los tumbaos por medio de juegos de 3ras. mayores o menores.

### Variación pedal en mano derecha

A musical score in 4/4 time with a tempo of 140. The key signature is one sharp (F#). The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bass staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked as 140. The score is divided into two measures. The first measure is labeled 'G7' and the second measure is labeled 'C'. A red box highlights the treble staff of both measures, indicating a pedal variation. The bass staff contains a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Ilustración 177 Variación pedal A.

A musical score in 4/4 time with a tempo of 140. The key signature is one sharp (F#). The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bass staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked as 140. The score is divided into two measures. The first measure is labeled 'G7' and the second measure is labeled 'C'. A red box highlights the treble staff of both measures, indicating a pedal variation. The bass staff contains a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Ilustración 176 Variación pedal B.

### Variación notas de paso diatonis o cromáticas

Musical notation for Illustración 178. It consists of two systems of music in 4/4 time, each with a tempo marking of quarter note = 140. The first system starts with a G7 chord and moves to a C chord. The second system starts with a C chord and moves to a G7 chord. In both systems, the right hand plays a melody with passing notes, and the left hand plays a steady accompaniment. Red circles highlight specific passing notes in the right hand.

Ilustración 178 Variación notas ajenas a la triada

Musical notation for Illustración 179. It consists of two systems of music in 4/4 time, each with a tempo marking of quarter note = 140. The first system starts with a G7 chord and moves to a C chord. The second system starts with a G7 chord and moves to a C chord. In both systems, the right hand plays a melody with chromatic passing notes, and the left hand plays a steady accompaniment. Red boxes highlight the chromatic passing notes in the right hand.

Ilustración 179 Variación notas de paso cromáticas

### Merengue Pakimpa

En este tipo de merengue en muchas ocasiones el pianista ayudado por unos Pad's o el segundo piano toca con una mano unas Hand Clap's u otros sonidos y con la otra mano el patrón del piano, en la actualidad se escucha bastante merengue de este tipo con la nueva ola del merengue mambo.

Musical notation for Illustración 180. It shows a 4/4 time signature with a tempo marking of quarter note = c. 160. The right hand part shows a piano accompaniment pattern with chords and eighth notes. The left hand part shows a 'Hand Clap' pattern consisting of a series of eighth notes.

Ilustración 180 Merengue Pakimpa

## Cluster

Recurso utilizado por los pianistas para hacer llamados e indicar cambios de sección. El pianista golpeará con su palma o antebrazo la parte aguda o grave del piano.

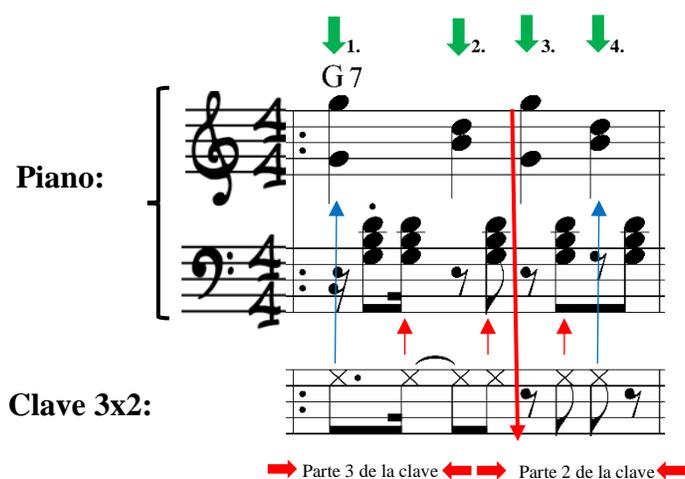


A musical score in 4/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The piece starts with a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand labeled 'Hand Clap'. Two clusters of notes are circled in red: one in the right hand (F#4, G4, A4, Bb4, C5) and one in the left hand (F#3, G3, A3, Bb3, C4). The score continues with chords G7 and C.

Ilustración 181 Clúster en el piano

## Relación clave rítmica con el piano.

Como bien se mencionó en el apartado de la percusión en el merengue, la clave rítmica juega un papel importante para construir e interpretar un tumbao en el piano, esto, mediado a que los patrones de la percusión estarán arraigadas a ella, existen tumbaos de piano donde su ejecución comprende 2 pulsos o 4 pulsos, así como sucede también con algunos ritmos del merengue en la percusión. Por lo tanto, será necesario prestarle atención a los tumbaos que comprendan 4 pulsos.



A musical score in 4/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The piece starts with a G7 chord. Four green arrows labeled 1, 2, 3, and 4 point to the first four notes of the piano part. Below the piano part is a clave 3x2 pattern. Red arrows indicate the relationship between the piano part and the clave: a red arrow points from the first note of the piano part to the first note of the clave, and another red arrow points from the second note of the piano part to the second note of the clave. A red double-headed arrow is placed below the clave pattern, with the text 'Parte 3 de la clave' on the left and 'Parte 2 de la clave' on the right.

Ilustración 182 Relación tumbao y clave rítmica

De esta manera, se podrá dividir el tumbao del piano en 2 partes, el que va con parte 3 de la clave y el que va con la parte 2 de la clave:

1. 2. 3. 4.  
 G7  
**Piano:**  
**Clave 3x2:**  
 ← Parte 3 de la clave ← Parte 2 de la clave ←  
 Parte 3 de la clave Parte 2 de la clave

*Ilustración 183 Tumbao de piano y clave*

**Clave 3x2**

**Clave 2x3**

G7  
 3 + 2

*Ilustración 184 Tumbao piano clave 3x2*

G7  
 2 + 3

*Ilustración 185 Tumbao piano clave 2x3*

Se evidencia como la mano izquierda es la encargada de generar la relación con la clave rítmica.

El tumbao de piano, tiene su mayor ocupación en la parte 3 de la clave, en el 2 hace un pequeño reposo [...]. en la parte 2, hace un reposo para prepararse para el próximo 3 que trae la clave..... actualmente, llenamos un poco más el 2 para que no se cree tanto vacío (Rosado, 2020)

### Tumbao 3x2

Las canciones con acentuación en la clave (3x2) que han sido objeto de análisis musical como trabajo metodológico en este trabajo son:

- El africano “Wilfrido Vargas”
- El amor que soñé “Rikarena”
- Fin de semana “Hermanos Rosario”
- La dueña del swing “Hermanos Rosario”

Se presentarán los primeros tumbaos presentes en estas canciones para evidenciar el apartado anterior.

E $\flat$

Ilustración 187 Primer tumbao presentado en "El africano" Wilfrido Vargas

E $\flat$  F7

Ilustración 186 Primer tumbao presentado en "el amor que soñé" Rikarena

A $\flat$

Ilustración 188 Primer tumbao presentado en "fin de semana" Hermanos Rosario

D7

Ilustración 189 Primer tumbao presentado en "La dueña del swing" Hermanos Rosario

Con las imágenes anteriores, se puede evidenciar una relación clara entre el ritmo del tumbao y la clave rítmica, además, queda claro que en la parte 2 de la clave es donde el piano reposa más.

### Tumbao 2x3

Las canciones con acentuación en la clave (2x3) que han sido objeto de análisis musical como trabajo metodológico en este trabajo son:

- Ella es tan bella “Rikarena”
- Morena ven “Hermanos Rosario”

Se presentarán los primeros tumbaos presentes en estas canciones para evidenciar el apartado “Relación clave rítmica con el piano”.

*Ilustración 191 Primer tumbao presentado en "Morena ven" Los hermanos Rosario*

*Ilustración 190 Primer Tumbao presentado en "Ella es tan bella" Rikarena*

### El brass en el merengue

A diferencia de las otras secciones presentes en el merengue dominicano, en el brass si presenta partes elaboradas más claras con articulaciones escritas y fraseos a manera de partitura académica.

Su participación en el merengue dominicano al igual que en muchos otros géneros musicales tiene dos papeles importantes:

- Acompañamiento de la parte lírica de la canción por medio de pequeñas intervenciones que se pueden dar por medio de pregunta respuesta o de manera simultánea.
- Protagonismo en mambos o jaleos, puentes e introducciones.

Es importante recalcar que dicho fraseo también está relacionado y mediado por la clave rítmica que permitirá a su vez organizar el ritmo a las melodías para luego ser superpuestas.

En el merengue dominicano, es muy común que el saxofón presente su mambo o jaleo y seguido de esta presentación las trompetas presenten otro distinto mientras los saxofones siguen tocando, creando de esta manera una polirritmia con sus diferentes fraseos. **(Ctrl+clik sobre las imágenes para escuchar los ejemplos).**

The image shows a musical score for the brass section of a piece. It consists of five staves: three for Trumpet in B♭ (labeled 1, 2, and 3) and two for Saxophone (Alto Sax and Tenor Sax). The score is divided into two main sections. The first section, from measure 44 to 47, is enclosed in a blue box and features a complex, rhythmic saxophone melody. The second section, from measure 48 to 51, is enclosed in a red box and features a more melodic trumpet line. A red arrow points to the first trumpet staff, and a blue arrow points to the Alto Sax staff.

*Ilustración 192 Sección del brass en el mambo 1 de "El amor que soñé"*

Trumpet in B $\flat$  1

Trumpet in B $\flat$  2

Trumpet in B $\flat$  3

Alto Sax

Tenor Sax

Ilustración 193 Sección del brass en el mambo 2 de "Morena ve" Hermanos Rosario

Como se ha mencionado, el merengue es un género cuya armonía no es muy densa por lo tanto para la construcción de los mambos o jaleos en el brass se hace uso de las notas de la triada de los acordes, uso de apoyaturas y notas de paso es muy común para enriquecer su tratamiento melódico.

Los saxofones, por su parte, deben interpretar pasajes muy rápidos por lo que una de las herramientas más comunes para la interpretación de estos pasajes es la agrupación de corcheas o semicorcheas según sea el caso, 3 ligadas una articulada, dos ligadas dos articuladas, dos ligadas una articulada son las articulaciones que se suelen utilizar con mayor frecuencia. **(Ctrl+click sobre las imágenes para escuchar).**

### Tres ligadas una articulada

Saxo Alto

Sax Tenor

Ilustración 194 Fragmento de los saxos tomado de "Morena ven" Hermanos Rosario.

Sax Alto

Sax Tenor

Ilustración 195 Fragmento de los saxos tomado de "Ella es tan bella" Rikarena.

## Dos ligadas dos articuladas

Alto Sax

Tenor Sax

Ilustración 196 Fragmento de los saxos tomado de "La dueña del swing" Hermanos Rosario

Alto Sax

Tenor Sax

Ilustración 197 Fragmento de los saxos tomado de "El amor que soñé" Rikarena.

## Dos ligadas una articulada

Alto Sax

Tenor Sax

Ilustración 198 Fragmento de los saxos tomado de "La dueña del swing" Hermanos Rosario

Alto Sax

Tenor Sax

Ilustración 199 Fragmento de los saxos tomado de "La dueña del swing" Hermanos Rosario

## IX. Cartilla, "El merengue dominicano"

Se plantea la realización de una cartilla que permita conocer y abarcar características generales del merengue dominicano, ésta está dividida en dos secciones.

### Sección de conceptualización y teoría

- Contextualización, origen historia y cultura del merengue.
- Características generales del merengue dominicano (Forma, tempo, clave rítmica, escritura, formato, grafía de los instrumentos, círculos armónicos, etc.)
- Ritmos del merengue dominicano.

- Patrones rítmicos, características y recursos del bajo, características y tumbao en el piano, articulación y fraseo del Brass.
- Lectura de charts o guías.

Todos los ejemplos, patrones y tumbaos estarán conectados a un audio, donde el lector podrá estudiarlos y aprenderlos antes de pasar a la siguiente sección.

### **Sección práctica.**

- “Toca con la orquesta”. En este apartado, el instrumentista encontrará las siguientes pistas:
  - Morena ven “Hermanos Rosario”.
  - Fin de Semana “Hermanos Rosario”.
  - La dueña del Swing, “Hermanos Rosario”.
  - El amor que soñé “Rikarena”.
  - Ella es tan bella “Rikarena”
  - El africano, “Wilfrido Vargas”
  - Te entregue “Tropical Sound” (Trabajo creativo del autor mediado por la presente investigación).

En todos estos temas, el lector, tendrá la posibilidad de reproducir la canción silenciando el instrumento de estudio, para de esta manera recrear una simulación de tocar con una orquesta tropical, permitiendo de ésta manera ser el protagonista de su instrumento y acercarse aún más al lenguaje musical del merengue dominicano por medio de la práctica y la experiencia.

### **Trabajo creativo “Te entregué”**

Te entregué, es una obra creada a partir de los resultados obtenidos en el documento y la experiencia del autor. En él, se encuentran condensados los diferentes temas trabajados (Tempo, forma, círculos armónicos comunes, ritmos del merengue, la clave rítmica, patrones rítmicos, tumbao en el piano, recursos del bajo, etc.).

Aunque el trabajo, no tenía como fin el desarrollo compositivo, se acudió a esta práctica con la finalidad de comprender y asimilar de una manera más profunda los resultados de la investigación. De esta manera, se asume la posibilidad de ver el trabajo como un material de

apoyo para arreglistas y compositores. Aunque el trabajo no abarque aspectos centrados en la composición o los arreglos, la comprensión de las particularidades y características estilísticas del género al combinarlas con la formación profesional del músico dará lugar a resultados como éste.

Categoría:	Descripción	Referencia
Forma:	Introducción piano. Introducción brass. Voz. Mambos. Coros. Voz. Mambos. Coros. Coda.	Esta es la forma más común encontrada en el análisis realizado al repertorio escogido, para ser más concretos la forma ha sido tomada a partir de la canción “El amor que soñé” de Rikarena.
Tonalidad	Gm	Tonalidad escogida por el gusto del autor y referenciada al tema “La dueña del swing” de los hermanos Rosario.
Clave utilizada	3x2	Los análisis demostraron que, aunque hay merengues dominicanos escritos en (2x3) es más frecuente escuchar con acentuación en la clave (3x2).
Círculo armónico	Im-VI-VII-V7 Mambos V7-I	Se evidencia por medio del análisis musical, las entrevistas y la búsqueda documental que los círculos armónicos más utilizados es la relación presente en Tónica-Dominante, por lo que el autor decide manejar esta relación utilizando extensión de la región tonal.
Ritmos utilizados	A lo maco. Majao. Oriza. Pakimpa.	Ritmos encontrados y analizados en el repertorio escogido.
Tempo	Negra: 130	

Tabla 13 Análisis general trabajo creativo

## X. Conclusiones

El estudio y abordaje de la música popular no puede estar aislado de la formación académica musical, esto, debido a que la música popular y folclórica constituyen un sello cultural dentro y fuera del país. Así como para nosotros es importante abordar el repertorio europeo por las diferentes fortalezas, aptitudes, técnicas y destrezas que permiten desarrollar, es importante que como músicos integrales también conozcamos el cómo se organiza, se aborda y se interpreta nuestra propia música, permitiendo de esta manera, obtener un equilibrio entre lo clásico y lo popular, logrando que entre estas mismas se nutran. Por un lado, toda la técnica y la teoría que lo clásico permite adquirir ponerla a la disposición de la música popular y así mismo congruencia lingüística y el sentir en el medio popular ponerlo a disposición de lo clásico, logrando así, crear una balanza entre estos dos aspectos que enriquecerá y nutrirá la formación del músico integral.

La creación y abordaje del estudio de estos géneros populares deberían ser más objeto de estudio para la formación académica musical, pues con todas las herramientas brindadas por la academia se podría recuperar y divulgar algunos de los géneros que con el tiempo han comenzado a caer en el olvido.

El merengue dominicano y la música popular en general requieren unas particularidades técnicas e interpretativas muy exigentes, podemos evidenciar un brass cuyo manejo de tesitura es amplio que junto a la velocidad, fraseo y articulaciones aportan un alto nivel técnico en el instrumento, por otro lado, su riqueza rítmica mediada por la percusión, bajo y piano hacen que interpretar este género sea complejo y demande estudio y disciplina instrumental.

El rol del director musical es muy importante en el desarrollo y abordaje de la música en general, por lo tanto, éste debe tener una visión amplia, clara y pertinente a lo que en interpretación y estilo se refiere. De esta manera, es necesario su preparación, teórica, práctica y conceptual a nivel global del formato, saber que ritmos se presentan en el género musical, como se interpretan, características propias tratar y demás aspectos musicales que demanda el estilo interpretativo del merengue en este caso, para de esta manera poder abordar el repertorio de una manera precisa.

El merengue dominicano es un género musical que desde un principio se fue construyendo por el sentir, la intuición y el empirismo presente en la cultura dominicana. Por lo

tanto, academizarlo es una tarea casi imposible, sin embargo, la pretensión de este trabajo ha sido permitir que las personas que se encuentran alejados de este género musical puedan acercarse a él. Es importante también precisar, que los expertos recalcan la importancia del “sentir” en esta música, pues gracias a ello, nacen miles de variaciones, patrones y estilos que enriquecen y permiten que el género se siga manteniendo vivo.

El estudio de la música popular no se puede quedar solo en la parte teórica pues como bien recalca el saxofonista dominicano Junior Sánchez en la entrevista, es un lenguaje cuya adquisición es mediada por la práctica, sin embargo, en el contexto donde nos encontramos tener la oportunidad de poner en práctica lo aprendido en alguna agrupación no es una tarea fácil, es por esto que con el rumbo de la investigación se optó por añadir a la cartilla la creación de pistas donde el intérprete que busca practicar pueda ser el protagonista en su instrumento.

No existe una única manera de interpretar el merengue dominicano, por lo tanto no se puede esquematizar al 100% los patrones presentes en el género musical, pues mediado a la práctica y empirismo surgen nuevas variaciones en el instante, pues al revisar materiales grabados en relación a shows en vivo, se puede evidenciar como la sección (percusión, bajo y piano) implementan diversas variaciones, por lo tanto una canción de este estilo nunca se interpretara exactamente igual, de allí desprende precisamente su riqueza musical.

La clave rítmica es un factor importante para el estudio de la música latinoamericana, en este caso del merengue dominicano, pues si bien es cierto que la clave rítmica no condiciona la música y originalidad de la canción, permite abarcar y entender conceptos que nacen de la intuición y el sentir musical del Latino.

Aún queda mucha música popular por contextualizar investigar y abordar de manera clara. Se espera, además, que, a partir de esta investigación, se despierte en mayor grado el interés por éste y otros géneros como el bolero, la salsa, el porro, la gaita (...) los cuales están presentes en nuestra cultura y requieren este tipo de abordaje.

Una herramienta importante para la adquisición del lenguaje musical es la transcripción, pues al realizar estos ejercicios se presentan diversos aspectos musicales, tales como el

tratamiento armónico, melódico, rítmico, formal, tempo (...) que brindan las particularidades estilísticas propias de cada género musical.

La realización de este trabajo me permitió comprender muchos aspectos que desconocía del género, sin embargo, la práctica y la experiencia que he adquirido años atrás por medio de mi desempeño como trombonista de diferentes agrupaciones tropicales y líder, director, arreglista, compositor y trombonista de la orquesta Tropical Sound ha contribuido en gran parte a la realización de este proyecto.

## **XI. Bibliografía**

- Abril, A. F. (2016). *Figuración musical para la guira dominicana: patrones ritmicos y repiques del merengue*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Abril, A. F. (2016). *Figuración musical para la guira dominicana: patrones ritmicos y repiques del merengue*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Aristy, R. M. (1944). *Otra vez el Folklore: El valor de lo propio y el retorno a sí mismo*. La Nación.
- Austerlitz, P. (1997). *Merengue: Dominican Music and Identity*. Philadelphia: Temple University Press.
- Ayala, M. (06 de Octubre de 2020). lifender. Obtenido de <https://www.lifeder.com/partes-cancion/>
- Barrera, J. H. (2000). *Metodología de la investigación holística*. Caracas: Servicios y proyecciones para América Latina.
- Barrero, D. (2007). *propuesta metodológica para transcribir tumbaos para piano de merengue dominicano al estilo “Rikarena”, con base en el análisis de protocolos verbales*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Barrero, D. (21 de 09 de 2022). El piano en el merengue. (K. Daza, Entrevistador)
- Barrero, G. (15 de 08 de 2022). El bajo en el merengue. (K. S. Cáceres, Entrevistador)
- Borgdorff, H. (2012). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam.

- Briceño, G. (9 de 07 de 2018). Euston 96. Obtenido de Saxofón:  
<https://www.euston96.com/saxofon/>
- Castillo, J., & Pou, F. (1989). Antología del merengue. Santo Domingo: Corripio.
- Cruz, J. D. (08 de 11 de 2013). Youtube. Obtenido de Juan De La Cruz Chocolate - Como Tocar La Tambora: <https://youtu.be/kBkS5gHO7uI>
- Cuello, P. d. (2003). El Merengue, Música y baile de la Republica Dominicana:. Santo Domingo: Colección Cultural Codetel volumen VI.
- Deiby, C. (1999). La Discoteca del Siglo Historia Musical. Medellín: Discos Fuentes Ltda.
- Domínguez, K. A. (2018). El saxofón en el merengue dominicano, análisis melódico, rítmico y armónico de tres jaleos de diferentes estilos del merengue. Bogotá: Facultad de Artes ASAB.
- Domínguez, K. A. (2018). El saxofón en el merengue dominicano, análisis melódico, rítmico y armónico de tres jaleos en diferentes estilos de merengue. Propuesta para la interpretación de los jaleos. Bogotá: Universidad Distrital Francisco Jose De Caldas.
- Espailat, F. U. (1909). Escritos de Espailat: Artículos, cartas y documentos. Santo Domingo: La Cuna de América.
- Forero, D. (2016). Propuesta metodológica de estudio para la interpretación técnica instrumental del merengue dominicano en el saxofón a partir del análisis musical de tres temas de Los Hermanos Rosario. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Garzón, H. E. (2006). Propuesta creación de semillero de merengue dominicano. Bogotá: Universidad el Bosque.
- Goicoechea, G. (s.f.). Otro Generalísimo, Rafael Leónidas Trujillo.
- Gómez, I. M. (14 de 3 de 2019). Amadeus | Escuela de Música - Estudio de Arte. Obtenido de Amadeus | Escuela de Música - Estudio de Arte:  
<https://www.amadeusescuelademusica.es/descubriendo-los-instrumentos-el-piano/>

- Green, L. (2002). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Londres: Ashgate Publishing Limited.
- Jansen, S. (2017). *Protesta a través de la música: análisis sociolingüístico de dos*. Erlangen.
- Jiménez, A. E. (2015). *La historia del merengue a través de Wilfrido Vargas*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. Editorial Labor S.A.
- López, L. Á. (s.f.).
- Mauleon, R. (1993). *Salsa Guidebook For Piano And Ensemble*. Petaluma. sher music.
- Miniño, M. (1980). *La formación del músico popular en la República Dominicana*. República Dominicana: Revista Música Casa de las Americas.
- Moreno, H. J. (s.f.). *A tres bandas: la música de salón en Colombia y Venezuela, vista a través de las publicaciones periódicas*. En S. Hutchinson, *Los merengues caribeños: naciones*. España.
- Muñoz, C. (24 de 08 de 2020). Youtube. Obtenido de Los dominicanos y el merengue Pambiche: <https://youtu.be/HUKu4EnwhiI>
- Muñoz, C. (15 de Agosto de 2022). *La percusión en el Merengue dominicano*. (K. S. Caceres, Entrevistador)
- Niño, L. R. (2018). *Propuesta didáctica audiovisual para el desarrollo del fraseo del saxofón en los mambos del merengue dominicano*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Orovio, H. (1994). *Música por el Caribe*. Santiago de Cuba: Oriente.
- Osorio, H. D. (s.f.).
- Osorio, H. D. (2020). *Merengue Dominicano*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Osorio, H. D. (2020). *MERENGUE DOMINICANO*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

- Pérez de Cuello, C. y. (2003). El Merengue, Música y baile de la Republica Dominicana. Colección Cultural Codetel volumen VI. . Santo Domingo : Codetel.
- Pozo, S. M. (2014). Entre Dos Islas: Dialogos Musico-Literarios Entre Manhattan Y Quisqueya. New York : University of New York.
- Rodriguez, O. M. (2018). análisis de los elementos musicales de las obras en ritmo de guaguancó, “trabaja media unidad” y “Congo mío” del grupo cubano “los nani” y desarrollo de arreglo para piano y bajo con adaptación del ritmo de guaguancó a seis congas más acompañamiento de v. Bogotá: Universidad Distrital, Francisco José de Caldas.
- Rosado, J. (Dirección). (2020). El piano y la clave en el merengue [Película].
- Rosario, H. (22 de 09 de 2022). Rosario. Obtenido de Biografía:  
<https://hermanosrosario.wixsite.com/rosario/biografia>
- Ruidíaz, A. R. (2013). El origen de la música cubana, mitos y realidades.
- Sandy, J. P. (2021). Merengue en Costa Rica: desarrollo de las características de estilo en la ejecución del saxofón en este género musical. Turrialba, Cartago, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.
- Serrata, M. (2012). Merengue, lujuria y violencia: El espectáculo de la. Santo Domingo: Grand Valley State University.
- Tierra, C. (01 de 11 de 2019). abaoutespañol. Obtenido de <https://www.aboutespanol.com/el-merengue-298234>
- Unisabana. (s.f.). Bajo eLÉCTRICO. Obtenido de Unisabana:  
<https://www.unisabana.edu.co/bienestar-universitario/cultura/talleres-especializados/bajo-electrico/>
- Ureña, L. M. (1987). El Merengue y la realidad existencial de los dominicanos. Santo Domingo: UASD.

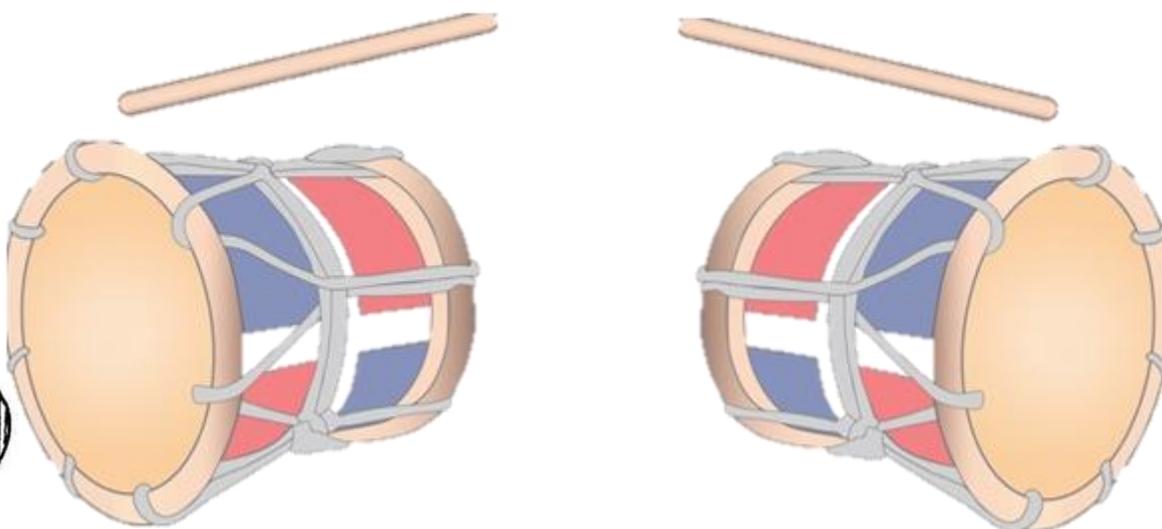
Valles, M., Pérez , J., & Martínez, I. (2016). La clave rítmica como organizador de la temporalidad en las músicas latinoamericanas. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Bellas artes-UNLP.

Vega, E. (1957). Biografía militar del generalísimo doctor Rafael Leonidas Trujillo Molina. Trujillo: Atenas.

Wood, G. D. (2015). The eruption that changed the world. . Chicago.

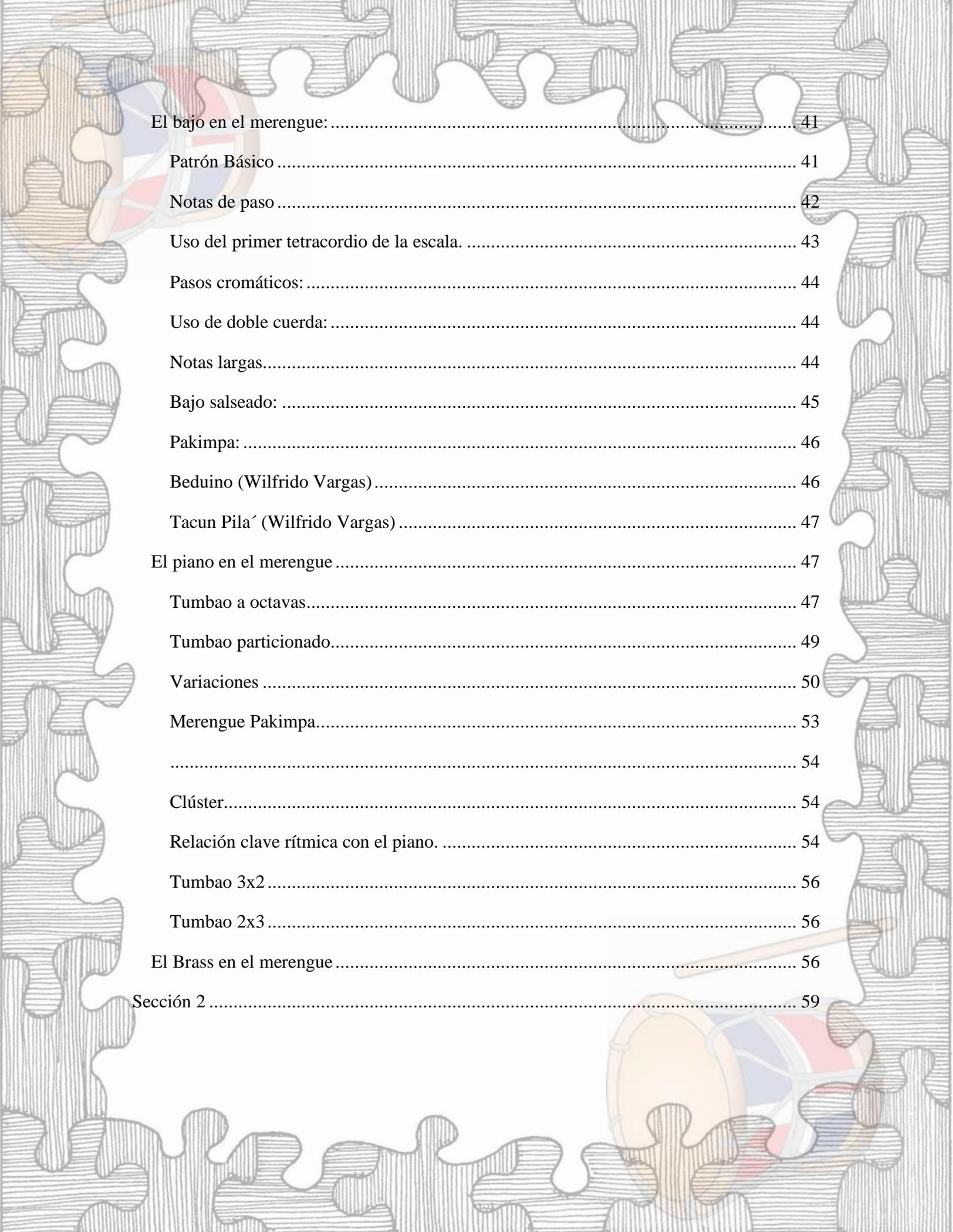
# *"Tocando merengue"*

*Kevin Daza*



## Contenido

Características musicales del merengue en general. ....	5
Forma.....	5
Escritura y formula de compás. ....	6
La clave en el merengue. ....	11
Círculos armónicos más comunes en el merengue: .....	22
Tempo.....	23
Joyao, ajuste o afinque .....	24
Cachá.....	26
Ritmos del merengue dominicano. ....	26
Merengue tradicional.....	27
Ritmo a caballo - a lo maco. ....	27
Majao.....	27
Pakimpa o pakipa. ....	28
Pambiche. ....	28
Merengue Beduino (Wilfrido Vargas). ....	28
Merengue Tacun pila´ (Wilfrido Vargas).....	28
Patrones de la percusión en el merengue: .....	28
Merengue tradicional.....	28
Merengue a caballo - a lo maco. ....	34
Merengue Majao. ....	36
Merengue Pakimpa.....	37
Merengue Pambiche.....	37
Merengue Beduino .....	40
Merengue Tacun pila´ .....	40



El bajo en el merengue:.....	41
Patrón Básico .....	41
Notas de paso .....	42
Uso del primer tetracordio de la escala. ....	43
Pasos cromáticos: .....	44
Uso de doble cuerda: .....	44
Notas largas.....	44
Bajo salseado: .....	45
Pakimpa: .....	46
Beduino (Wilfrido Vargas).....	46
Tacun Pila´ (Wilfrido Vargas).....	47
El piano en el merengue .....	47
Tumbao a octavas.....	47
Tumbao particionado.....	49
Variaciones .....	50
Merengue Pakimpa.....	53
.....	54
Clúster.....	54
Relación clave rítmica con el piano. ....	54
Tumbao 3x2.....	56
Tumbao 2x3 .....	56
El Brass en el merengue .....	56
Sección 2 .....	59

## INTRODUCCIÓN.

En el presente material, el lector podrá encontrar los principios básicos del merengue dominicano, entenderá la función del bajo, del piano, del Brass y de la sección de percusión. Si bien no es una cartilla creada para músicos profesionales, si va dirigida a músicos que tenga una buena formación académica, debido a que abarcará explicaciones propias de la técnica de los instrumentos a las que se referirá.

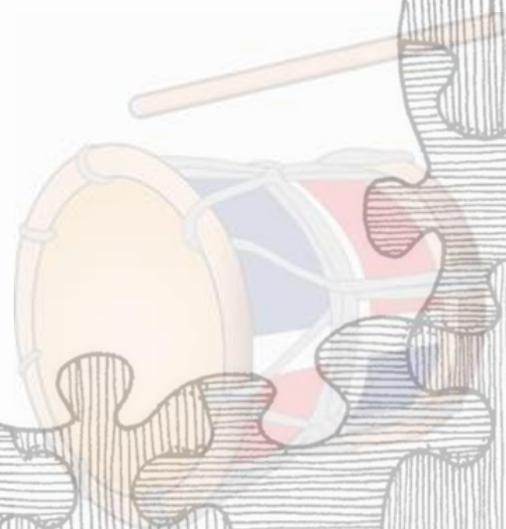
La cartilla está dividida en dos secciones.

En la primera parte, encontrará contenido teórico y explicaciones de las características generales del merengue dominicano, además, se realizara un recorrido por los ritmos del merengue y las nociones básicas para poder tocar estos ritmos en cualquiera de las secciones mencionadas anteriormente. Podrá encontrar los audios para escuchar, tocar y asimilar los patrones expuestos.

La segunda parte nombrada “toca y aprende”, estará enfocada en poner en práctica lo aprendido en la sección anterior con música real. Este ejercicio esta basado en el principio del “Karaoke” usted podrá escoger que instrumento desea tocar y encontrara un drive donde encontrara las pistas de la canción con su instrumento muteado.

Podrá acceder a los audios y partituras preparadas dando [Click aquí](#). En el caso de que el documento esté en físico podrá escanear el siguiente código QR:

**Autor: Kevin Daza**  
**Bogotá, Colombia. 2022.**



## Características musicales del merengue en general.

En este apartado se hará referencia a los aspectos musicales a nivel general que se encuentran en el merengue dominicano; más adelante, en el capítulo de análisis musical, podrá encontrar los criterios con lo que se determinaron dichas características.

### Forma

Es importante precisar en este apartado la forma de la canción, dado que el merengue dominicano es identificado como canción popular.



Parte	Descripción
Introducción	Parte inicial de la canción, esta introducción puede ser: vocal o instrumental, en la mayoría de las ocasiones, con esta introducción se le presenta al oyente el contexto armónico utilizado en toda la canción y células rítmicas presentes en el discurso.
Voz	Las formas literarias más comunes que encontramos en el merengue dominicano es la copla y la segundilla.
Mambo	Conocidos también como Jaleos, en esta parte la presión que presentan las obras es sumamente alta, generalmente se inicia en V7 de la tonalidad; este se presenta comúnmente primero en los saxofones para posteriormente presentar el de las trompetas de manera simultánea.

Coro	Generalmente se presente a manera de verso corto que se repite constantemente, en la mayoría de los merengues dominicanos, el coro tiene parte del nombre de la canción, muestra de ello: “el amor que soñé” “ay” “morena ven” “licor” “Abusadora” “Volveré”, entre otros...
Voz	Regresando nuevamente a la letra, en la mayoría de las ocasiones se mantiene el mismo diseño y giros melódicos con otra lírica.
Mambo	Es posible presentar otros mambos o los mismos ya presentados con anterioridad en el mismo orden.
Coro	Nuevamente Coro.
Coda	Parte final de la canción, es muy común que en el merengue dominicano para finalizar se realice una reexposición de la introducción, muestra de ello: “pégame tu Vicio”, “una fotografía”, “si me dejas no vale”, “el merengazo” “cuando el amor se daña”, entre otros. También es muy común finalizar con mambo como se hace en: “Ajena” “Morena ven” “fin de semana” “la dueña del swing”, “el amor que soñé”, entre otros...

### Escritura y formula de compás.

La forma de escribir el merengue, la métrica ha sido una de las dudas a resolver más complejas. Dado que el merengue dominicano es un género musical que tiene sus raíces situadas en la música de carácter tradicional y folclórico de República Dominicana presenta la misma incógnita que traen estos géneros, como lo es el caso del Bambuco, donde algunos estudiosos sustentan por qué se debe escribir en 6/8 y otros en 3/4. La misma confusión apremia el merengue.

Sin lugar a duda el merengue dominicano es un género musical de ritmo binario, por lo tanto, su métrica se trasladará a una de compás simple, sin embargo, la verdadera cuestión es si se escribe en 4/4 o en 2/2, también llamado compás partido.

Por su parte Janina Rosado, pianista y directora de 440, menciona la importancia de escribir el merengue en 2/4 o en 2/2 y no en 4/4, menciona además la importancia de la clave rítmica y su función dentro del merengue. “La clave es determinada por la melodía, la melodía es la que determina que clave va a funcionar en el tema, si es 3x2 o 2x3, en el merengue podemos tener un cambio de clave, podemos tener 3x2 y luego pasar a 2x3”. (Rosado, 2020).

Hace referencia, además, a los cambios armónicos presentes en la música, es muy común que en el merengue haya cambios de clave que conllevaran de manera implícita un cambio en el ciclo armónico, al escribirlo en 4/4 y no percatarnos de dicho cambio se puede caer en el error de hacer que la resolución de las cadencias se dé en el tercer tiempo del compás, algo incorrecto, pues la cadencia debería resolver a tiempo fuerte. (Rosado, 2020).

Piano

## Fragmento Ay!! Rikarena

Rikarena  
Kevin Steven Daza Cáceres

MAMBO 1 "A lo maco 2X3"  
C G C

9 TPT "Majao"  
C G C

17 MAMBO 2 "A lo maco 3x2"  
X3 C G

25 CORO "A lo Maco 2x3"  
C G C

En la anterior imagen, se puede observar un fragmento de la canción “Ay” de Rikarena de su primera producción “sacúdelo que tiene arena” en 1994, se determinó tomar el fragmento de la canción desde el 1:30 (un minuto y treinta segundos) hasta los 2:23 (dos minutos y veintitrés segundos), en este minuto que se tomó, se puede evidenciar un cambio de clave muy marcado que va de la mano con la extensión del círculo armónico presentado, observemos:

**MAMBO 1 "A lo maco 2X3"**

Del compás 1 al 8 del fragmento tomado se puede evidenciar que el ritmo del merengue tocado es “a lo maco” con clave 2x3, el ciclo armónico presente es el siguiente: dos compases en Tónica (C), cuatro compases en Dominante (G) y dos compases en Tónica (C) nuevamente, por lo tanto, se puede percibir que la armonía va funcionando en relación de pares, es decir, 2 compases por acorde o 4 compases por acorde en su defecto, no 1 ni 3 compases por acorde.

**TPT "Majao"**

Del compás 9 al 16, donde entran las trompetas se evidencia que el ciclo armónico sigue siendo el mismo, sin embargo, el ritmo del merengue cambió a “Majao”.

**MAMBO 2 "A lo maco 3x2"**

Del compás 19 al 22, se evidencia que el ritmo tocado es “A lo maco” con clave 3x2, en este momento, el fraseo del saxofón y el tumbado del piano ha cambiado para conservar la nueva acentuación dada por la clave rítmica, además, se puede percibir un cambio en el ciclo armónico; 2 compases de Dominante (G) seguidos de dos compases de Tónica (C), Sin embargo, esta relación armónica que conserva números pares, se ve rota en el compás

25, donde se realiza un solo compás en Tónica (C) apoyado con un corte en bloque con la clave muy marcada, para de esta manera pasar al Coro II de la canción y realizar un cambio de clave.

Corte en bloque → 

Relación con la parte  
3 de la clave → 

En el compás 26 nuevamente se continua con el primer ciclo armónico presentado (dos compases en Tónica (C), cuatro compases en Dominante (G) y dos compases en Tónica (C) nuevamente) se el ritmo “A lo maco” y se regresa a utilizar la acentuación en la clave 2X3, presentado con anterioridad:

26 **CORO "A lo Maco 2x3"**



Habiendo presentado el fragmento escrito en 2/2 o en compás partido y realizado el análisis de lo que sucede, se evidenciará el problema al cual hace referencia Rosado J. con la escritura en 4/4:

Piano

### Fragmento Ay!! Rikarena

Rikarena  
Kevin Steven Daza Cáceres

**MAMBO 1 "A lo maco 2X3"**



5 **TPT "Majao"**



10 **MAMBO 2 "A lo maco 3x2"**



13 **CORO "A lo Maco 2x3"**



Se puede evidencia como en el compás 13, debido al cambio de clave, que como bien se mencionó anteriormente, conlleva un cambio armónico de manera implícita, la forma del tema se comienza a desdibujar al escribirlo de esta manera, el Coro, que comúnmente inicia en tiempo fuerte se estaría acentuando en el tercer tiempo del compás 13 y tercer tiempo del comas 17, provocando de esta manera confusión en la forma del tema, además de generar que lo cambios armónicos provocados mediante Dominante-Tónica se generen en los tercero pulsos y no en tiempos fuertes.

Piano

### Fragmento Ay!! Rikarena

Rikarena  
Kevin Steven Daza Cáceres

MAMBO 1 "A lo maco 2X3"  
TPT "Majao"  
MAMBO 2 "A lo maco 3x2"  
CORO "A lo Maco 2x3"

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time. The first staff is labeled 'MAMBO 1 "A lo maco 2X3"' and contains three measures of music with chord symbols C, G, and C. The second staff is labeled 'TPT "Majao"' and contains three measures of music with chord symbols C, G, and C, with a first ending bracket over the last two measures. The third staff is labeled 'MAMBO 2 "A lo maco 3x2"' and contains three measures of music with chord symbols G, C, and G. The fourth staff is labeled 'CORO "A lo Maco 2x3"' and contains three measures of music with chord symbols C, C, and G. The score includes measure numbers 5, 10, and 13, and a key signature change to one flat (F major) at the beginning of the fourth staff.

Con la anterior imagen, se puede evidenciar como con este compás de 2/4 que se incluye en el compás 13, se solucionan los problemas presentados.

Por otro lado, los patrones de la percusión en el merengue abarcan por lo general 4 pulsos, como lo es en el caso del “pambiche” “A lo maco” “Tradicional”, los charts o guías que se entregan a estos instrumentistas en el ámbito profesional se entregan de la siguiente manera:

Score

## Ajena Guia percusión

Eddy Herrera  
Kevin Daza

INTRO

ALO MACO Afinque 9

ALO MACO 9

Dejate que de ti...

ALO MACO Afinque 8

ALO MACO 5

To Coda

38 Only first time MAJAO 3

ALO MACO 3

47 Only first time MAJAO 3

Only first time ALO MACO 2

D.S. al Coda

54 1. 2. MAJAO 3

61 2. ALO MACO 2

1. 2. 2.

69 MAJAO Cepillado 3

ALO MACO 7

Dicha escritura en 4/4, permite que los percusionistas estén contando la cantidad de veces que deben repetir dicho patrón y no contando un compás cada 2 pulsos, permitiendo de esta manera una mayor concentración en el momento de interpretar la música.

Cómo se mencionó al comienzo de este tema, dar respuesta a esta incógnita ha sido de gran trabajo y labor investigativa, es por esto por lo que se trae a colación las dos posturas presentes en relación con el tema discutido.

### La clave en el merengue.

Para hablar de la clave en el merengue, es importante precisar la definición de la clave rítmica, conocida también solo como clave.

la clave se manifiesta como un elemento en común para las músicas latinoamericanas que funciona como un elemento organizador de la temporalidad y por supuesto, en el merengue dominicano no es la excepción.

Cuando se escucha nombrar la clave, se le traslada al patrón rítmico presente en el son y en la rumba.

Clave Son 3x2

Clave Rumba 3x2

Clave Congo 3x3

Clave Son 3x2

Clave Rumba 3x2

Clave Congo 3x3

Como se mencionó anteriormente, la clave rítmica, no solo es usada en el son cubano, pues su uso se extendió hacia diferentes regiones de Latinoamérica influyendo en las músicas regionales como lo fue en el caso de República Dominicana y el merengue respectivamente.

### Clave 2x3

Aunque no es muy común, el uso de la clave 2x3 en el merengue dominicano, algunos temas utilizan esta acentuación, es de gran importancia conocerla ya que, debido a esta acentuación en la clave, el piano, el bajo “en algunas ocasiones” y la percusión deberán optar por iniciar su patrón o tumbao de una manera u otra. (ver más adelante percusión y piano 2x3 o 3x2).

En esta ocasión, realizaremos un pequeño análisis enfocado a la relación existente que se presenta con la melodía- acentuación de clave y patrones en la percusión piano y bajo. Para

esto, se escogió la pieza titulada “Morena ven” de los Hermanos Rosario una canción producida en el año 1993 incluida en el disco “Los mundialmente sabrosos”. En dicha canción la clave que utilizan los Hermanos Rosario es la clave 2x3, Acentuación que se verá muy marcada en el fraseo de la voz, el fraseo del Brass y por supuesto en los patrones presentados en la percusión y Tumbaos del piano:

ITEM	DESCRIPCIÓN
Tema	Morena Ven
Interprete	Hermanos Rosario
Álbum	Los mundialmente sabrosos
Año	1993
Tonalidad	Dm
Tempo	Negra: 150
Clave	2x3
Ritmos	A lo Maco/ Majao
Círculos Armónicos	V7-I (Dominante-Tónica)

**Forma:**

## Morena Ven (forma)

Hermanos Rosarioa

Hermanos Rosarioa

Kevin Daza

♩ = 150

INTRO "Sax"    INTRO "Tpt"    VOZ X5    CORO

5    TPT    VOZ    TPT    MAMBO 1 "Sax"    MAMBO 1 "Tpt"

10    VOZ    TPT    VOZ    CORO

14    MAMBO 2 "Sax"    MAMBO 2 "Tpt"    MAMBO 2 "Sax"    MAMBO 2 "Tpt"

TPT

Trumpet in B♭ 1

Clave

*1 Intro Trompeta y relación Clave rítmica*

Alto Sax

Clave

*2 Intro SAXO y relación Clave rítmica*

Se evidencia como el fraseo de la trompeta corresponde a la clave 2x3.

La frase de los saxofones también coincide con la clave 2x3, es por esta razón que es de suma importancia, que el instrumentista comprenda la existencia de la clave en el ámbito del merengue dominicano, pues, aunque quizás en el momento de la creación de la pieza el compositor no pensó en la clave para escribir la frase, después se determinó cual sería la clave más adecuada para ésta, patrón que estará presente sin lugar a duda en el piano y en la percusión también.

The image shows a musical score for Piano and Clave. The Piano part is in 2/3 time, with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The Clave part shows a 2x3 pattern with red arrows indicating the piano accompaniment and blue arrows indicating the piano melody. Chords A7 and Dm are marked above the piano part.

*Ilustración 3 Tumbao Piano 2x3 y relación Clave rítmica*

Por su parte, el patrón de la percusión también está ajustado a este patrón rítmico de la clave, patrones como tradicional (primera parte y segunda parte), pambiche, la tambora determinara que clave es la que está utilizando la obra, en patrones como, a lo maco quien determinara la clave será la melodía, en primera instancia, el piano y la conga.

A lo maco en la conga 2x3:

The image shows a musical score for Conga Drums 1 and Clave. The Conga Drums part shows a 2x3 pattern with red arrows indicating the piano accompaniment and blue arrows indicating the piano melody. The Clave part shows a 2x3 pattern.

*Patrón Conga a lo maco 2x3 y relación clave rítmica*

Lo mismo seguirá sucediendo en el desarrollo de la obra, a continuación, se evidenciarán los fraseos de los mambos y algunos de los Tumbaos utilizados en el piano con relación a la clave rítmica:

Trumpet in B♭ 1

Clave 2x3

*Fragmento "morena ven" en la trompeta*

Trumpet in B♭ 1

Clave 2x3

*Ilustración 4 Fragmento "morena ven" en la trompeta*

Trumpet in B♭ 1

Clave 2x3

*Ilustración 5 Fragmento "morena ven" en la trompeta*

Cómo bien se mencionó anteriormente, tener conocimiento de la clave rítmica que se encuentra de manera implícita en el merengue dominicano, para así saber dónde iniciar el patrón en la base, será determinante para el amarre y el afinque del grupo, en muchas ocasiones cuando el arreglista, desconoce este factor puede cometer errores de forma al escribir o transcribir una pieza.

Dm	A7	A7	Dm
----	----	----	----

*Ejemplo Trompeta Fragmento de morena ven*

En la anterior imagen, es un fragmento tomado de la transcripción de Andrés Hoyos del tema Morena ven, Dicho fragmento corresponde al mambo 2, este arreglo está escrito a 2/2, al ver esta agrupación, y previamente saber que este tema está en clave 2x3 se intuirá que la sección esta con esta acentuación en la clave rítmica, sin embargo, al realizar el análisis la clave más indicada para la melodía como está escrita será 3x2:



Clave 2x3

Dm      A7      A7      Dm



Clave 3x2

Dm      A7      A7      Dm

Sin embargo, también se evidencia que los cambios armónicos, o resolución de la cadencia siempre se están dado en la parte “2” de la clave, por lo tanto, dichas agrupaciones de las frases creara una gran confusión al momento de interpretar la música, de esta manera, siguiendo la escritura a 2/2, la forma más clara para agrupar dicha frase seria así:

Trumpet in B♭

Clave

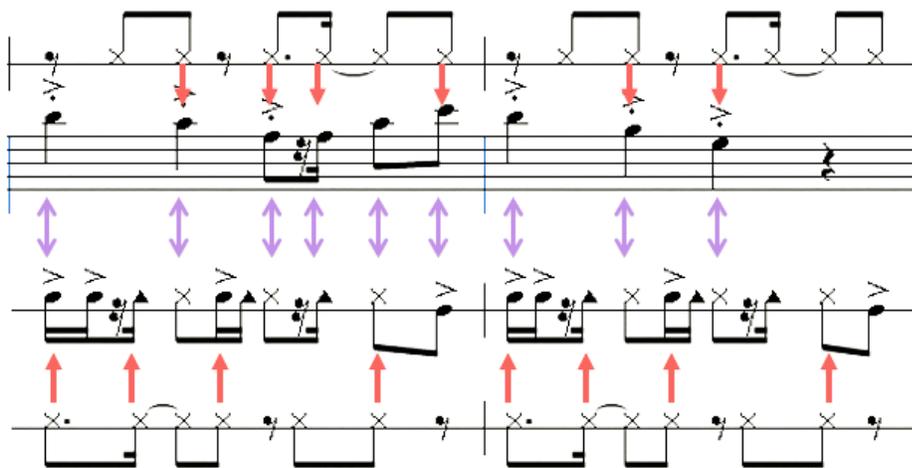
*Trompeta y clave rítmica*

De esta manera, el intérprete sabrá que, debido a la agrupación de la frase, allí iniciara el “2” de la clave y los cambios armónicos o resoluciones de las cadencias, serán más claras y determinantes para la acentuación de dicha clave “2x3”.

De igual manera, puede suceder que, por desconocimiento de la clave en el merengue dominicano, la banda este tocando en todo momento clave 2X3, pues como se mencionó anteriormente es más común escuchar merengue con acentuación 3x2 que 2x3, sin embargo, este desconocimiento, generara un problema de discurso y acople entre la melodía o el mambo y la base rítmica armónica, pues mientras el fraseo o la melodía se pensó para ser

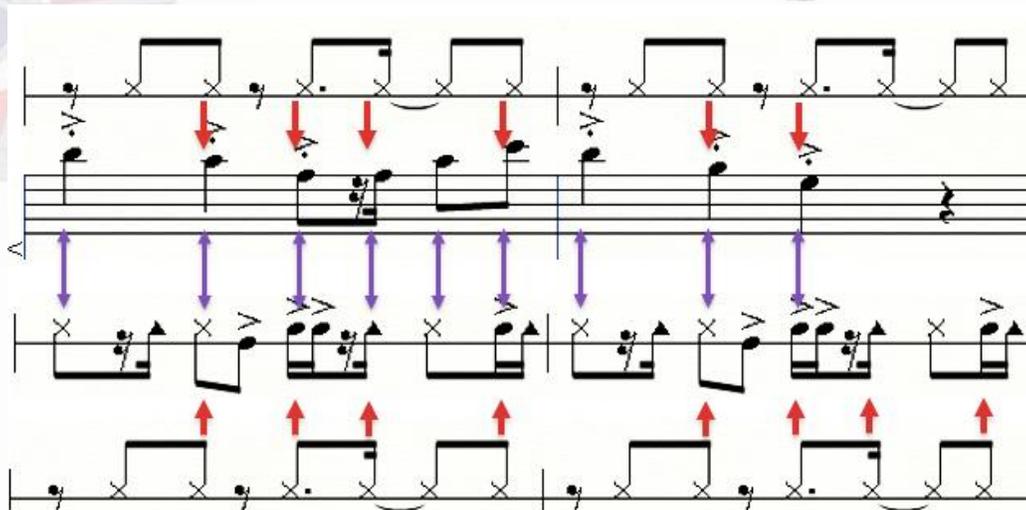
tocado sobre una base “2x3”, la base estará tocando “3x2”, lo que comúnmente se le asocia con estar “cruzado”.

Observemos un ejemplo con la interacción que podría haber entre el fraseo de la trompeta (2X3) y la conga (3X2):



*Ilustración 6 Relación trompeta y conga con claves cruzadas*

De la imagen se puede evidenciar, que si bien coincide algunos de los golpes de la conga (3x2), con la trompeta (2x3), estos golpes no son de los más importantes en calidad sonora presentes en el patrón de las congas, además, esto provocar que la banda no esté afinada y estén los intérpretes desconectados, pues la mayor conexión que habrá entre la trompeta y el patrón de las congas estará ajustado únicamente al pulso, dejando a un lado la sincopa que caracteriza el merengue dominicano, ahora, observemos que sucede cuando el patrón de la conga también está girando en torno a la clave 2x3:



*Ilustración 7 Trompeta y conga utilizando la misma clave rítmica*

De esta manera, se crea un orden rítmico en la unión de los demás instrumentos del merengue dominicano, visualmente se ve ordenado, así mismo, auditivamente se percibirá, generando un verdadero afinque en cada instrumento del formato.

### **Clave 3x2**

La mayoría de los merengues está escrito clave 3X2

En esta ocasión, realizaremos un pequeño análisis enfocado a la relación existente que se presenta con la melodía- acentuación de clave y patrones en la percusión piano y bajo. Para esto, se escogió la pieza titulada “El amor que soñé” de Rikarena una canción producida en el año 1998 incluida en el disco “Con to’”. En dicha canción la clave que utiliza Rikarena es 3x2, acentuación que se verá muy marcada en el fraseo de la voz, el fraseo del Brass y por supuesto en los patrones presentados en la percusión y Tumbaos del piano:

ITEM	DESCRIPCIÓN
Tema	El amor que soñé
Interprete	Rikarena
Álbum	Con to´
Año	1998
Tonalidad	Bb
Tempo	Negra: 145
Clave	3x2
Ritmos	A lo Maco/ Majao
Círculos Armónicos	I-iiim-IV-V

**Forma:**

**El amor que soñé**  
RikarenaRikarena

Rikarena  
Kevin Daza

♩ = 145

INTRO "Piano"    INTRO "Brass"    INTRO "voz"    VOZ

5    BRASS    VOZ    MAMBO 1 "Sax"    MAMBO 1 "Tpt"    SOLI "Sax"

10    MAMBO 2 "Sax"    MAMBO 2 "Tpt"    CORO    VOZ

14    CORO    MAMBO 3 "Sax"    MAMBO 3 "Tpt"

*Forma del tema "El amor que soñé"*

## El amor que soñé (Rikarena)

2

EL AMOR QUE SIEMPRE ESTE

To Com

B $\flat$  Trp. 1

B $\flat$  Trp. 2

B $\flat$  Trp. 3

A. Sax.

T. Sax.

E.B.

Pno.

A continuación, se evidenciarán algunos fraseos con relación a la clave rítmica:

Relación intro piano y clave rítmica del tema "El amor que soñé"

## Relaciones Fraseos del Brass y la clave 3x2:

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a brass instrument part and a 3x2 rhythm part. The first system is for Alto Sax and Clave 3x2. The second system is for Trumpet in Bb 1 and Clave 3x2, with a green box labeled 'G' above the trumpet staff. The third system is also for Trumpet in Bb 1 and Clave 3x2, with a green box labeled 'A' above the trumpet staff. The fourth system is for Alto Sax and Clave 3x2. Red arrows point from the notes in the brass staves down to the corresponding notes in the 3x2 rhythm staves, illustrating the rhythmic relationship. Blue double bar lines with repeat dots are used to mark specific phrases in the brass parts.

*fraseos del brass y la clave ritmica en "El amor que soñé"*

## Círculos armónicos más comunes en el merengue:

Hablar de los círculos armónicos en el merengue es algo delicado, pues como sucede en todos los géneros musicales, la música se va transformando poco a poco y esta transformación se da desde un cambio de formato instrumental, la empleabilidad de otros ritmos en el género a tratar, hasta adornos armónicos y utilización de estructuras más complejas, sin embargo, por medio de este proceso investigativo, donde se hace uso del

análisis armónico de obras, entrevistas y documentos encontrados, se destacan los siguientes círculos armónicos con algunos ejemplos.

- I-V / V-I (Es muy usual que se use este movimiento de relajación- tensión en los mambos, también es muy común que los mambos comiencen en Dominante.)  
(El africano “Wilfrido Vargas”, La Dueña del swing (segunda parte) “Hermanos rosario”, Morena ven “Hermanos Rosario”, Cachete con cachete “Los Tupamaros”, El amor que soñé “Rikarena”, Ay “Rikarena”, Pégame tu vicio “Eddy Herrera” Tu sonrisa “Elvis Crespo”, La ventanita “Sergio Vargas”),).
- I-IV-V-I (Fin de semana “Hermanos Rosario”, Cachete con cachete “Los Tupamaros”, Ajena “Eddy Herrera”, Pégame tu vicio “Eddy Herrera, Visa para un sueño “Juan Luis Guerra”).
- I-III-V-I (El amor que soñé “Rikarena”, La ventanita “Sergio Vargas”),)
- IV-I-V-I (Ay “Rikarena”),).
- I-II-V-I (Ajena “Eddy Herrera”, Pégame tu vicio “Eddy Herrera”).

## Tempo

Generalmente los tempos que rodean el merengue dominicano son comprendidos entre:

♩ = 130-180

A continuación, se presenta un cuadro donde se clasificaron por tempo algunas obras para validar la afirmación anterior:

♩ = 130	<b>Tu sonrisa.</b>
♩ = 135	africano, Ay, Pégame tu vicio, Ajena.
♩ = 140	La ventanita, Licor.
♩ = 145	El amor que soñé, Es mentiroso, Cuando el amor se daña.

 = 150	<b>Morena ven, Cachete con cachete, Visa para un sueño.</b>
 = 155	La dueña del swing, Fin de semana, kulikitaka.
 = 170	Abusadora.

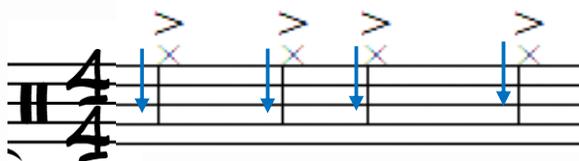
*Ejemplos tempos en el merengue*

### **Joyao, ajuste o afinque**

El Joyao es un patrón exclusivo de la güira en complicidad con el bajo, este patrón como su nombre lo indica es de común uso cuando se quiere amarrar o afincar aún más la agrupación. Este patrón consta del uso de 4 negras acentuadas por compas de 4/4 dejando los dibujos o repiques comunes a un lado y que en complicidad con el bajo y en ocasiones el bombo, generan la sensación de marcar el pulso. En ocasiones, este patrón es usado en la introducción, en el coro o en algunos mambos. Es importante recalcar, que el intérprete podrá usarlo de manera libre, para reforzar la sensación de estabilidad o fuerza requerida para la sección.

Este patrón el güirero lo podrá ejecutar de manera simultánea mientras que la conga y la tambora interpretan cualquier patrón.

Es importante precisar nuevamente que debido a que la mayoría de los patrones rítmicos ejecutados por la sección de percusión está comprendido en 4 pulsos y los cambios armónicos se presentan con mayor frecuencia al termino de dos pulsos, los siguientes ejemplos se escribieron en compás de 4/4.



*Afinque, ajuste o Joyao en la güira*

Percussion

Conga Drums

Tambora

*Afinque utilizado del compás 25 a 32 de "morena ven".*

La imagen anterior ha sido extraída, de una sección de la canción “Morena ven” de los Hermanos rosario, en esta canción, el güirero decide utilizar este patrón para amarrar y dar fuerza a la sección. Mientras tanto la tambora y la conga siguen tocando “a lo maco 2x3” (Ctrl+Clic sobre la imagen para escuchar el ejemplo desde el 0:39 a 0:51).

Güira

Congas

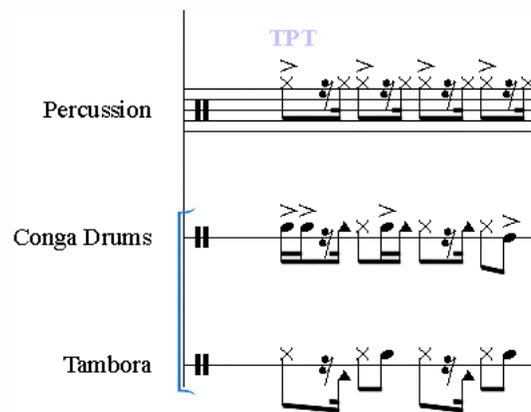
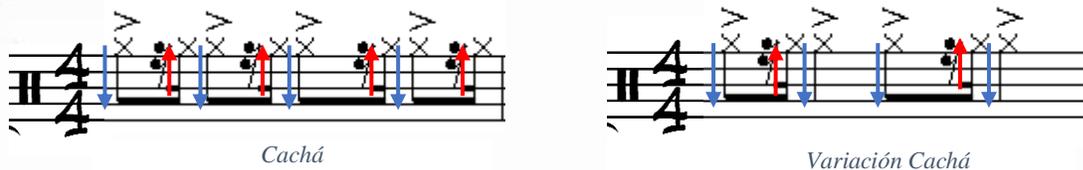
Tambora

*Mambo 2, "Ella es tan bella" Rikarena*

La imagen anterior ha sido extraída, de una sección de la canción “Ella es tan bella” de Rikarena, en esta canción, el güirero decide utilizar este patrón para amarrar y dar fuerza al mambo 2. Mientras tanto la tambora toca “a lo maco” y la conga toca una variación de “Oriza”. (Clic sobre la imagen para escuchar el ejemplo desde el 2:27 a 2:34).

## Cachá

El cachá es el nombre que recibe una variación del patrón de ajuste, tiene la función también de generar una sensación de afinque distinta al anterior, pues esta variación combina un golpe débil con un golpe fuerte.



La imagen anterior ha sido extraída, de una sección de la canción “El amor que soñé” de Rikarena, en esta canción, el güirero decide utilizar este patrón para amarrar y dar fuerza al mambo 1 en la sección de la trompeta. Mientras tanto la tambora y la güira tocan a lo “maco 3x2” ([clic sobre la imagen para escuchar el ejemplo desde el 1:40 a 1:47](#)).

### Ritmos del merengue dominicano.

El merengue dominicano es un ritmo bailable y alegre; muestra de eso, sus innumerables letras de carácter jocosos, además de su ritmo que contagia de movimiento al cuerpo. En el merengue dominicano se puede apreciar diferentes ritmos utilizados en diversas secciones de la forma y acomodados a gusto e intencionalidad del compositor o la agrupación. Los ritmos más comunes en el merengue dominicano y utilizados por las agrupaciones que se tomaron como referencia son los siguientes:

- Merengue tradicional (Primera y segunda parte). (Audio 1, audio 1.1)
- Merengue A lo maco también conocido como caballo. (Audio 2)
- Merengue Majao. (Audio 3)

- Merengue Pakimpa o Merengue Urbano. (Audio 4)
- Merengue Apambichado o Pambiche. (Audio 5)
- Merengue Beduino (Wilfrido Vargas). (audio 6)
- Merengue Tacun Pila (Wilfrido Vargas). (Audio 7)

Para abordar los patrones en los respectivos instrumentos, es de gran importancia comprender que cada uno de ellos, en su mayoría está conformado por un patrón que comprende 4 pulsos, (2 compases cuando se escribe a 2/2) (1 compás cuando se escribe a 4/4), estos patrones tienen marcada de manera implícita la clave, es decir, que dependiendo de donde se inicie a tocar el patrón (primer pulso-tercer pulso), estará marcando de manera implícita acentuaciones en la clave rítmica.

Merengue tradicional.

En la actualidad es más común el uso del merengue en segunda.

Su importancia es tal que cuando se habla de merengue dominicano se le asocia instantáneamente con este patrón rítmico en la tambora. Es una variación del perico ripiao y adoptó su estilo característico de golpes bien entrelazados entre el aro, el parche y el slap, quemado o castigado

Ritmo a caballo - a lo maco.

Patrón rítmico establecido por los Hermanos Rosario, se caracteriza por ser un merengue más rápido, además, por la versatilidad de este ritmo asociado al del Brass, los saxos y las trompetas, llamo la atención a muchos artistas, extendiendo esta nueva manera de tocar hasta Puerto Rico y otros países. Este gran impacto ha permitido que sea unos de los ritmos más utilizados en el merengue actualmente.

Majao.

El Majao es un merengue donde predomina la fuerza y el amarre o ajuste en la sección rítmica, es muy usual encontrarlo acompañando los jaleos de los saxofones, mambos de las trompetas o coros cortos, es común que con este patrón e intención el BPM del merengue suba un poco, para generar esa explosión de fuerza requerida.

### **Pakimpa o pakipa.**

Merengue urbano o de calle que al igual que en el Majao se caracteriza por su fuerza, su diferencia con el Majao radica en los cambios que presenta el piano, el bajo y la tambora, pues la güira y la conga seguirán interpretando el mismo patrón que tocan en el Majao.

### **Pambiche.**

El pambiche es un merengue más cadencioso. Al utilizarse en alguna sección de un tema, en relación de los patrones mencionados anteriormente es uno de los más notorios, pues la estructura rítmica cambia radicalmente en toda la base rítmico-armónica.

### **Merengue Beduino (Wilfrido Vargas).**

Merengue que nace de la época de Wilfrido Vargas y sus Beduinos a mediados de los años 80's. Se caracteriza por ser un merengue un poco más abierto de lo que habitualmente se toca. En los shows en vivo es muy común escucharlo en diferentes agrupaciones.

### **Merengue Tacun pila' (Wilfrido Vargas).**

Este ritmo es una variación del Beduino. Como bien se mencionó en el apartado de Wilfrido Vargas, una de sus grandes innovaciones en el merengue fue este ritmo, pues el conguero que usualmente golpea la conga con sus manos comienza a golpear el vaso de la conga con un palo.

### **Patrones de la percusión en el merengue:**

Es importante precisar que, dado que la mayoría de los patrones rítmicos ejecutados por la sección de percusión en el merengue dominicano comprenden 4 pulsos, los siguientes ejemplos están escritos en 4/4.

### **Merengue tradicional**

Tanto en primera como en segunda parte, la güira y la tambora dominicana harán uso en su totalidad de los golpes mencionados anteriormente en el apartado "Grafía del merengue dominicano". Los patrones básicos de los que se hacen uso son los siguientes:

### **En primera o merengue derecho Güira:**

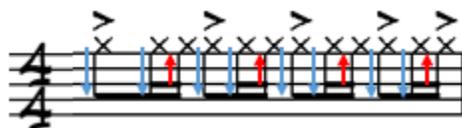


Patrón en primera güira



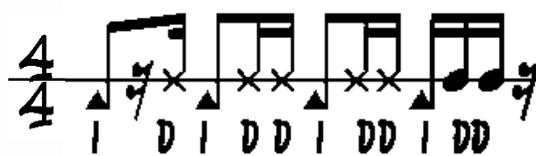
Variación patrón en primera güira.

Es importante también precisar que en chas ocasiones el güirero también puede optar por ejecutar el patrón básico de la güira en el merengue:

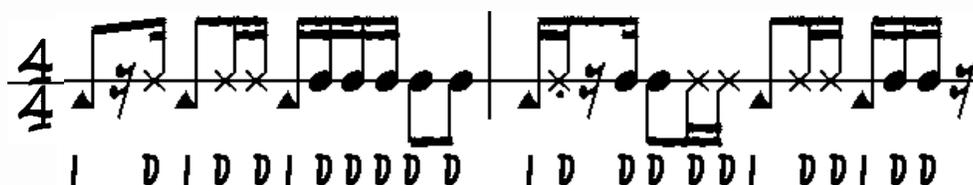


*Patrón básico de la güira en el merengue.*

### **Tambora dominicana.**



Es importante precisar que estos son patrones estándares, pero con el sentir de la gente y el sabor dominicano nacen miles de variaciones:



*Variaciones en primera tambora*

La conga, por su parte, no participa en esta sección.

### **Relación con la clave rítmica (2x3-3x2)**

La clave rítmica, 2x3-3x2, comprende 4 pulsos, de esta manera, aquellos patrones que se presenten en el merengue dominicano y comprendan también 4 pulsos deberán analizarse, puesto que, si no se comprende la organización de la clave asociada de manera implícita a éste, podrán presentarse cruces entre estos mismos (patrón/clave rítmica), en el merengue tradicional, el patrón de la güira comprende únicamente 2 pulsos por lo tanto no habrá

posibilidades de cruzarse con la clave rítmica, sin embargo, el patrón de la tambora si comprende los 4 pulsos mencionados para completar su ciclo, observemos.

**Patrón Tambora**

**Clave 3x2:**

*Relación clave y patrón de la tambora en segunda*

De esta manera, se podría dividir el patrón de la tambora en 2 partes, el que va con parte 3 de la clave y el que va con la parte 2 de la clave:

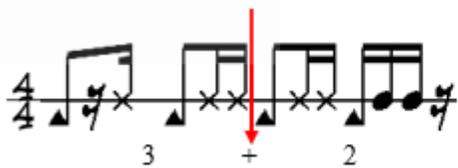
**Parte 3 de la clave**

**Parte 2 de la clave**

De esta manera, ya el tamborero sabrá como iniciar o acomodar el patrón rítmico de la tambora, cuando el tema presente un cambio de clave o inicie en clave 2x3.

**Patrón de la tambora en primera (Clave 3x2):**

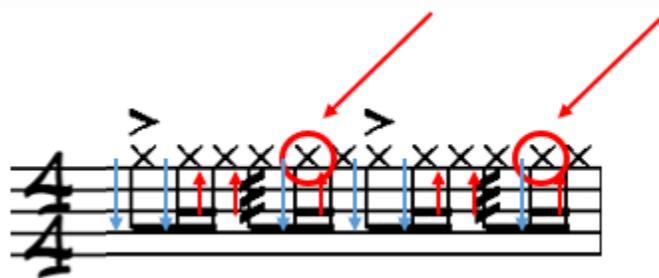
**Patrón de la tambora en primera (Clave 2x3):**



**En segunda parte o merengue redondo:**

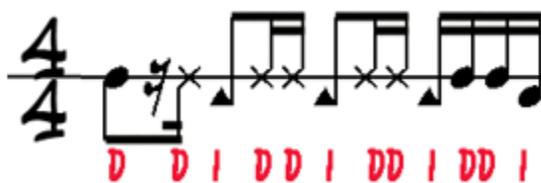
En este ritmo, tanto en la güira como la tambora aparecerán más golpes en el patrón, por otro lado, la conga también los acompañara. En ocasiones, lo que hace el congüero es incluir un golpe demás al patrón “A lo maco”. Este patrón “en segunda” es el más usado en el merengue actual.

**Güira:**



*Patrón de la Güira en segunda*

**Tambora dominicana:**



*Patrón de la Tambora en segunda*



*Variación Patrón de la Tambora en segunda*

### **Conga:**

De los más usados y encontrado en la transcripción y el análisis de “El africano” de Wilfrido Vargas encontramos:



*Patrón de la Conga en segunda*

### **Relación con la clave rítmica (2x3-3x2)**

En este ritmo, la güira también presenta un patrón que se repite después de dos pulsos por los tanto tampoco habría problema con cruces en relación con la clave rítmica, sin embargo, la conga y la tambora si comprenden 4 pulsos en el uso de su patrón rítmico:

Patrón Tambora

Clave 3x2

1. 2. 3. 4.

➡ Parte 3 de la clave    ⬅️ ➡️ Parte 2 de la clave ⬅️

*Relación patrón en segunda tambora y clave Rítmica*

Patrón Conga

Clave 3x2

1. 2. 3. 4.

→ Parte 3 de la clave ← ← Parte 2 de la clave ←

Relación patrón en segunda conga y clave Rítmica

Patrón de la tambora clave (3x2)

3 + 2

Patrón de la tambora clave (3x2)

Patrón de la tambora clave (2x3)

2 + 3

Patrón de la tambora clave (2x3)

Patrón de la conga clave (3x2)

3 + 2

Patrón de la conga clave (3x2)

Patrón de la conga clave (2x3)

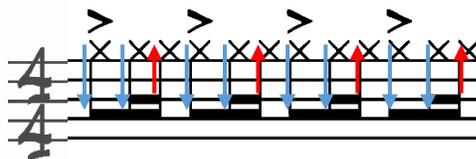
2 + 3

Patrón de la conga clave (2x3)

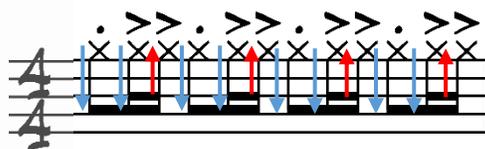
## Merengue a caballo - a lo maco.

Este merengue nace de los hermanos Rosario, el patrón de la tambora es más reducido que en el merengue tradicional, en este ritmo, en la sección de percusión quien definirá la acentuación en la clave será la conga.

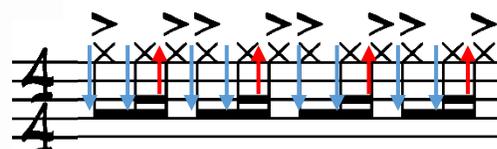
### Güira:



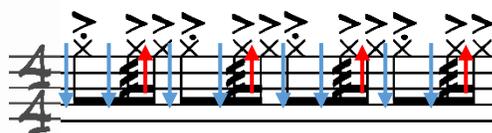
*Güira a lo maco*



*Güira maco acentos 2 y 3 golpe*



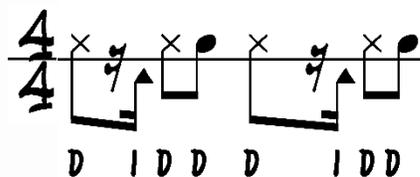
*Güira maco acentos 1 y 3*



*Güira a lo maco variación Zafra*

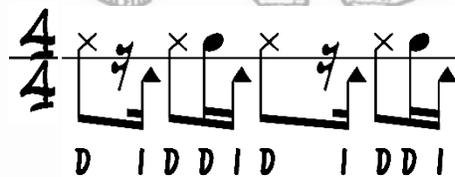
### Tambora:

El patrón de la tambora es más sencillo respecto al tradicional.



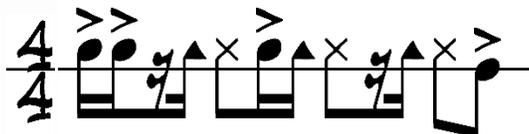
*Patrón a lo maco de la tambora*

Una variación de este patrón es conocido como doble palo o doble caballito y fue creado y empleado por la Cocoband.



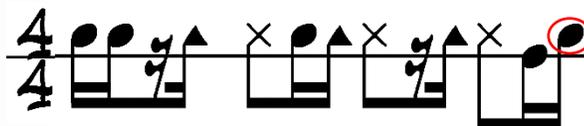
Variación a lo maco de la tambora, conocido como doble palo o doble caballito.

**Conga:**



Patrón a lo maco en la conga

Una de las variaciones utilizadas es la que se ejecuta en el merengue tradicional en segunda, esto se evidencia en las variaciones que hace el conguero en el tema “Morena ven” de los Hermanos Rosario.

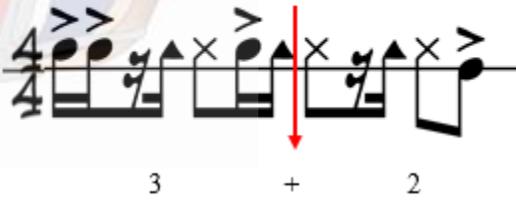


Variación de la conga a lo maco.

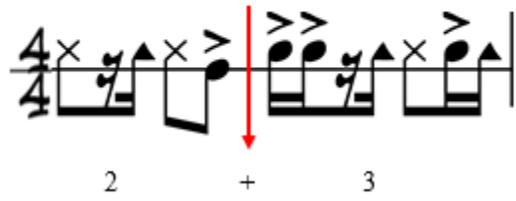
**Relación con la clave rítmica (2x3-3x2)**

En este ritmo, tanto la güira como la tambora presentan un patrón que se repite después de dos pulsos por lo tanto no habrá problema con cruces en relación con la clave rítmica, sin embargo, la conga si comprenden 4 pulsos en el uso de su patrón rítmico:

**Patrón de la conga clave (3x2)**



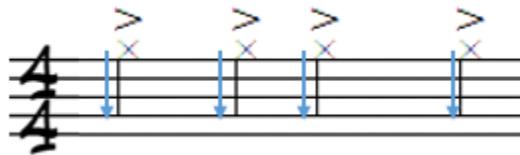
**Patrón de la conga clave (2x3)**



**Merengue Majao.**

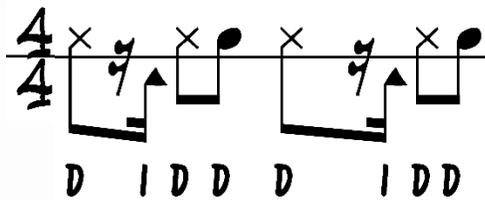
El merengue Majao es un ritmo que tiene la particularidad de generar afinque y amarrar la sección, la güira utiliza el patrón del Joyao, la tambora sigue tocando el patrón a lo maco y el patrón de la conga también se reduce completar su ciclo en 2 pulsos.

**Güira:**



*Patrón en la güira del Majao*

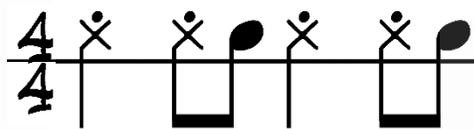
**Tambora:**



*Ilustración 8 Patrón de la tambora del Majao*

Para afincar más, la Tambora podrá también hacer uso del doble palo o doble caballito.

**Conga:**



*Patrón de la conga del Majao:*

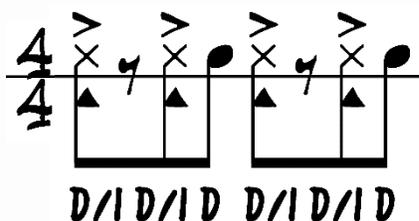
### Relación con la clave rítmica (2x3-3x2)

En este ritmo, la güira, la tambora y la conga presentan un patrón que se repite después de dos pulsos por lo tanto no habrá problema con cruces en relación con la clave rítmica.

### Merengue Pakimpa.

El merengue Pakimpa es una variación del Majao, también es un patrón que afinca la sección, la conga y la Güira tocarán el mismo patrón que en el Majao, mientras la tambora tocará el patrón de Pakimpa, omitiendo un golpe al de “a lo maco”.

### Tambora:



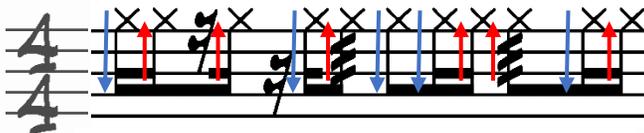
*Patrón de Pakimpa en la tambora*

### Relación con la clave rítmica (2x3-3x2)

En este ritmo, la güira, la tambora y la conga presentan un patrón que se repite después de dos pulsos por lo tanto no habrá problema con cruces en relación con la clave rítmica. En este ritmo quien definirá la acentuación en la clave es el piano.

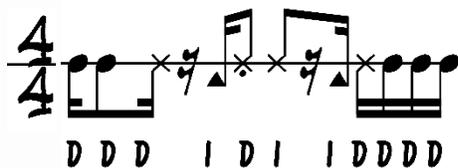
### Merengue Pambiche.

### Güira:



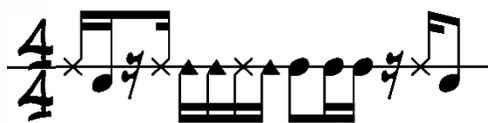
*Patrón de la güira en el Pambiche*

### Tambora:



*Patrón de la tambora en el Pambiche*

## Conga:



*Patrón de la conga en el Pambiche*

## Relación con la clave rítmica (2x3-3x2)

En este ritmo, la güira la conga y la tambora comprenden 4 pulsos en el uso de su patrón rítmico, por lo tanto, es importante analizar la acentuación que se produce en relación con la clave rítmica:

*Relación Clave y patrón de Pambiche en la güira*

*Relación Clave y patrón de Pambiche en la tambora*

Conga

Clave 3x2

1. 2. 3. 4.

→ Parte 3 de la clave ← Parte 2 de la clave ←

*Relación Clave y patrón de Pambiche en la conga*

**Patrón de la güira clave (3x2)**

3 + 2

**Patrón de la güira clave (2x3)**

2 + 3

**Patrón de la Tambora clave (3x2)**

D D D + I D I

3 + 2

**Patrón de la Tambora clave (2x3)**

I I D D D D + D D D

2 + 3

**Patrón de la conga clave (3x2)**

3 + 2

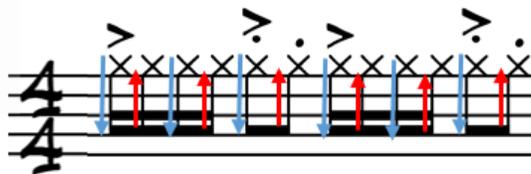
**Patrón de la conga clave (2x3)**

2 + 3

## Merengue Beduino

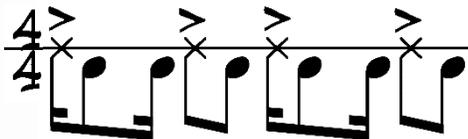
Resultado de la época de Wilfrido Vargas y sus “Beduinos”.

### Güira:



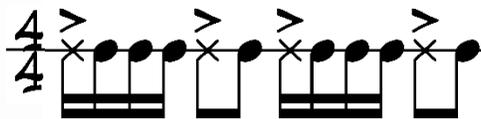
*Patrón de la güira en el Beduino*

### Tambora:



*Patrón de la Tambora en el Beduino*

### Conga:



*Patrón de la conga en el Beduino*

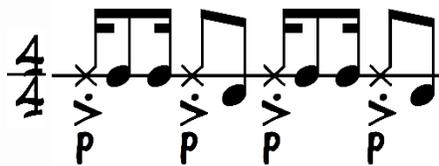
### Relación con la clave rítmica (2x3-3x2)

En este ritmo, la güira, la tambora y la conga presentan un patrón que se repite después de dos pulsos por lo tanto no habrá problema con cruces en relación con la clave rítmica.

### Merengue Tacun Pila´

El merengue Tacun Pila´, es una variación del Beduino, el patrón que presentará el cambio será en el de la conga, los demás, tambora y güira seguirán haciendo al patrón del Beduino. (Las Figuras que tengan demarcada una “P” serán tocadas golpeando el vaso de la conga con un palo).

### Conga:



*Patrón de Tacun Pila´ en la conga*

## El bajo en el merengue:

Es importante precisar que, dado que los cambios armónicos en el merengue dominicano se presentan con mayor frecuencia cada 4 pulsos, los siguientes ejemplos están escritos en compás de 4/4.

Para tocar el bajo en el merengue dominicano, es muy importante ir asimilando el concepto interpretativo por medio de la escucha y la práctica consiente. La mayor parte del tiempo el bajo será el encargado de sostener el BPM<sup>1</sup> como si fuera un bombo, por lo tanto, su interpretación debe ser corta y profunda. Cuando se está iniciando en el género, es muy común que algunas de las dificultades que se le presenten al bajista es mantener el tempo, además de tocar las notas muy largas y pesadas, lo que dará paso a un concepto equivocado del bajo en el merengue. Las notas largas y resaltadas que suele utilizar el bajista en el merengue tienen un objetivo claro, definir cambios de sección, crear variación en su patrón, generar un cambio de ambiente, o simplemente adornar el parón. Por lo tanto, en este apartado se utilizarán las siguientes articulaciones con el objetivo de abordar aspectos interpretativos y de intensidad:

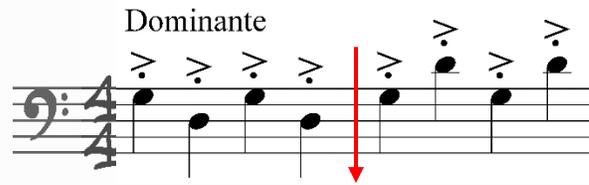


### Patrón Básico

El círculo armónico más encontrado en el merengue es Tónica-Dominante, de esta manera, el bajo hará uso del primer grado y el quinto grado de cada acorde, ejemplo:



<sup>1</sup> Beats por minuto



*Patrón básico del bajo en Dominante*

Podrá utilizarse el quinto grado del acorde como 5ta justa ascendente o su inversión, 4ta Justa descendente como lo vimos en el ejemplo anterior.

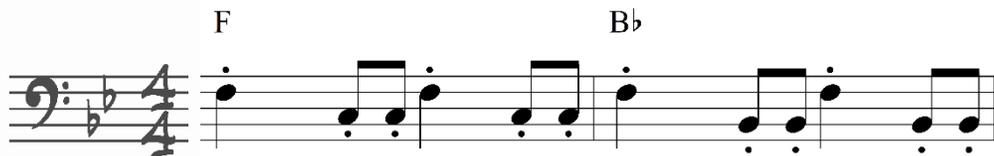
Una de las principales funciones del bajo en el merengue es marcar el pulso, es muy común también, que el bajo remplace el bombo por lo que, en la mayoría de los casos, este pulso que marcaría el bajo se tocara con una intención fuerte y de corta duración.

Es posible también duplicar el patrón básico para darle variación a este mismo y generar un cambio de ambiente o intención en alguna sección de la pieza. “el siguiente patrón es uno de los más usados en el merengue redondo” (**clik sobre la imagen para escuchar el ejemplo**).



*Compás 28-29 de "El africano" de Wilfrido Vargas*

Se evidencia la anticipación armónica presente en el bajo en esta sección del “africano”



*Compás 77 de "El amor que soñé" de Rikarena*

### Notas de paso

Entre acorde y acorde se utiliza comúnmente las notas de paso para realizar esa transición, esas notas puede ser la inferior o la superior de la nota fundamental del acorde al que se va a llegar:

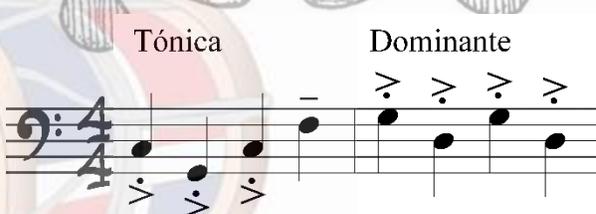


Ilustración 9 Nota de paso inferior

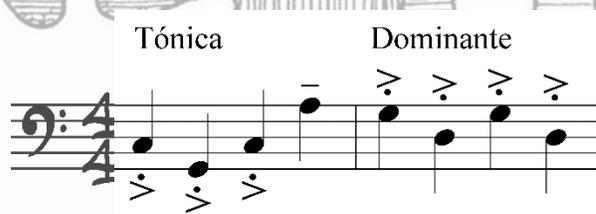
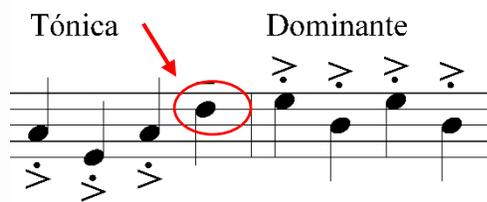


Ilustración 10 Nota de paso superior

Estas notas de paso adornan el ostinato del bajo, por lo tanto, es muy común que el bajista la resalte, haciendo que su sonido se prolongue más de lo normal para llegar a la siguiente nota corta.



Nota de paso inferior.

Cuando se utiliza esta nota de paso es muy importante tener en cuenta la tonalidad, pues cuando se va a utilizar en tonalidad menor, la nota de paso superior hacia la dominante será (b):



Nota de paso superior en tonalidad menor

### Uso del primer tetracordio de la escala.

Otra de las herramientas que con frecuencia se utilizan es el uso del primer tetracordio de la escala de la tonalidad, para llegar a la dominante:

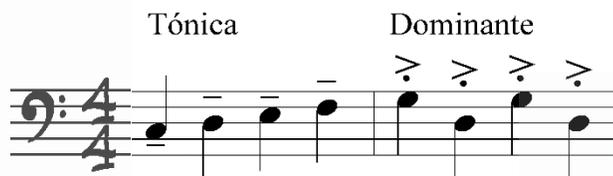


Ilustración 11 Uso del tetracordio para llegar a dominante

### Pasos cromáticos:

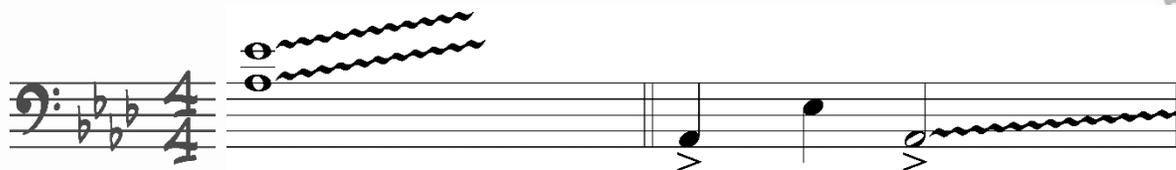
Al igual que el uso del tetracordio para llegar a la dominante también se puede usar el cromatismo a partir del tercer grado de tónica hasta llegar a Dominante: **(Ctrl+clik sobre la imagen para escuchar el ejemplo).**



Compás 22 del tema "El comején" de Wilfrido Vargas

### Uso de doble cuerda:

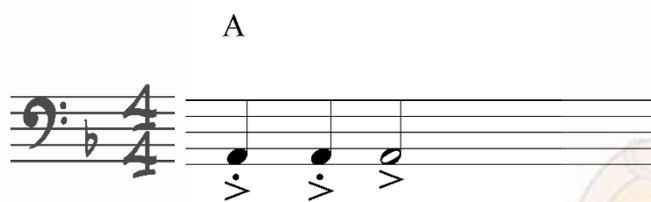
Es común en los hermanos rosario hacer uso de esta técnica para realizar llamados a cambios de sección en la canción, la mayoría de estos llamados para cambio de sección se realizan por medio de una nota larga, Blanca o redonda comúnmente, es posible usar el efecto del gliss también, para hacerlo más notorio. **(Ctrl+clik sobre la imagen para escuchar el ejemplo).**



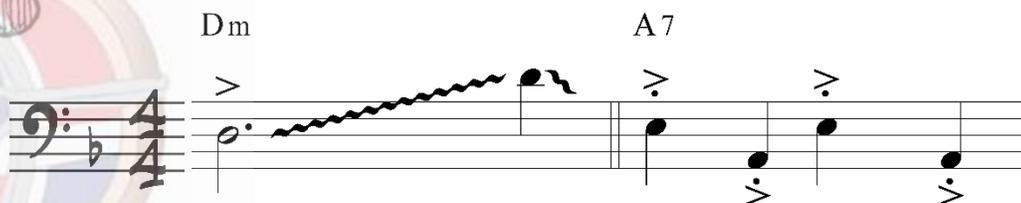
Compás 38 del tema "fin de semana" de los Hermanos Rosario

### Notas largas

Una de las particularidades y funciones que ejerce el bajo dentro del merengue es marcar los cambios de sección, pasar de la voz al coro o quizás de la voz al mambo, estos cambios normalmente se marcan por medio de notas largas que comprenden 2 pulsos o 4 pulsos, además, se les puede incluir el uso del gliss... para hacerlo más notorio: **(Ctrl+clik sobre las imágenes para escuchar el ejemplo).**



Compás 45 del tema "morena ven" de los Hermanos Rosario



Compás 24 del tema "Morena Ven " de los Hermanos Rosario

“Este gliss, no tiene que empezar ni finalizar en una nota del acorde, estos se hacen más al gusto del bajista, cuando se hace más de un gliss... seguido se puede cambiar de altura o de cuerda” (Barrero G. , 2022) (Ver anexo, entrevista 1)



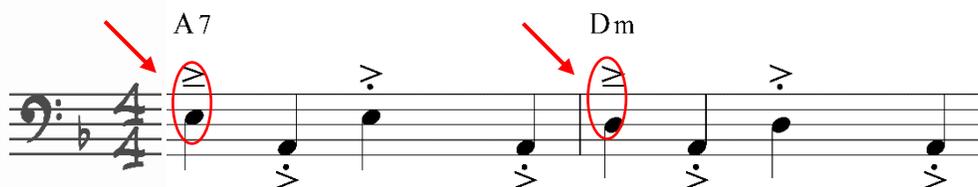
Compás 75-76 del tema "Morena Ven " de los Hermanos Rosario

Es común utilizar este recurso también en algunos cortes:



Compás 65-68 del tema "La dueña del Swing " de los Hermanos Rosario

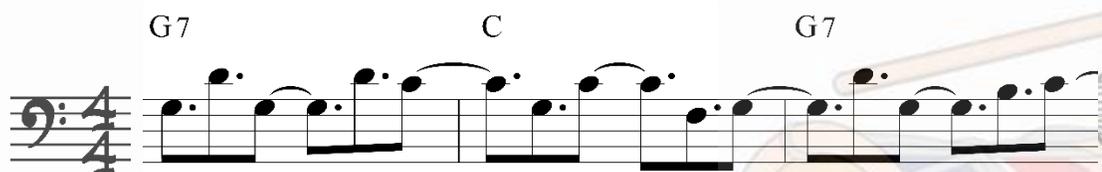
Es también común escuchar la combinación de notas largas con corta para generar una variación en el acompañamiento del bajo:



Compás 134 del tema "morena ven" de los Hermanos Rosario

### Bajo salseado:

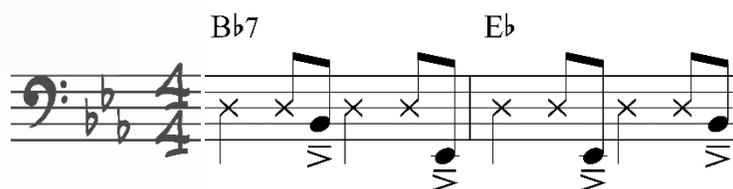
Es un acompañamiento que se puede utilizar cuando la percusión está tocando Beduino, Pambiche o Balsié. (Ctrl+clic sobre la imagen para escuchar el ejemplo).



Compás 25 del tema "El comején" de Wilfrido Vargas

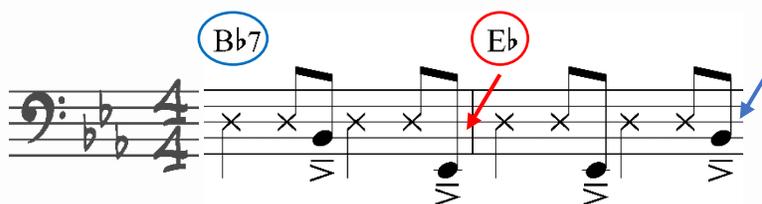
### **Pakimpa:**

En este ritmo la nota más importante y que resaltara el bajo es la segunda corche del segundo pulso y la segunda corche del cuarto pulso, encontrándose de esta manera con el golpe abierto de la tambora en este patrón, los demás golpes irán en slap, afincando y ajustando la sección con el Joyao de la güira. (**Ctrl+Clic sobre la imagen para escuchar el ejemplo**).



*Patrón de Pakimpa en el bajo usado en "El africano" de Wilfrido Vargas*

Es importante también precisar que en este patrón hay anticipación armónica:



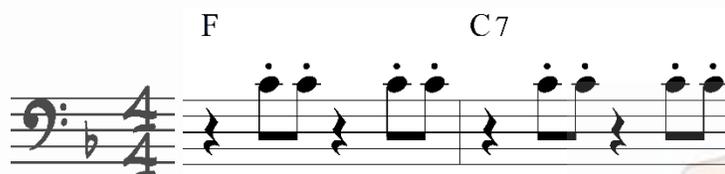
*Patrón de Pakimpa en el bajo usado en "El africano" de Wilfrido Vargas*

### **Beduino (Wilfrido Vargas)**

Es muy común tocar este ritmo con el bajo salseado, sin embargo, es frecuente también la variación para este ritmo por lo tanto algunas de las variaciones encontradas son: (**Ctrl+clic sobre la imagen para escuchar el ejemplo**).



*Fragmento del bajo de la canción "Las avispas" de Wilfrido Vargas*



*Ritmo Beduino variación*

## Tacun Pila' (Wilfrido Vargas)

Es muy común tocar este ritmo con el bajo salseado cerrado utilizando la triada del acorde (Ctrl+clíc sobre la imagen para escuchar el ejemplo).



*Ritmo Tacun pila 'en el bajo*

## El piano en el merengue

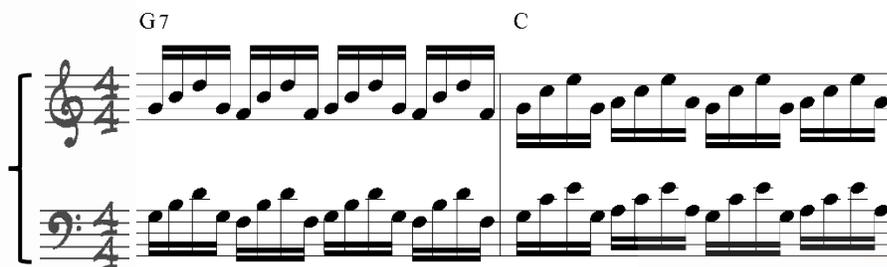
Es importante en este apartado precisar que la manera de ejecutar “Tumbar” el piano en el merengue dominicano y músicas populares se ve mediado bajo las diferentes influencias musicales y estilísticas que haya asimilado el intérprete. Dicho esto, se abarcarán 2 aspectos generales y de gran importancia del piano en el merengue dominicano:

- Tumbao a octavas y tumbado particionado.
- Variaciones

De manera general en el merengue dominicano se encuentran dos maneras de interpretar un Tumbao en el piano.

### Tumbao a octavas

Este Tumbao es ejecutado con las dos manos separadas a una o más octavas haciendo exactamente lo mismo cada mano. Esta manera de tumbar en el piano se evidencia más en las canciones producidas por los pioneros del género. Se dice también, que dicho estilo del piano en el merengue dominicano tiene influencias arraigadas a la música cubana.

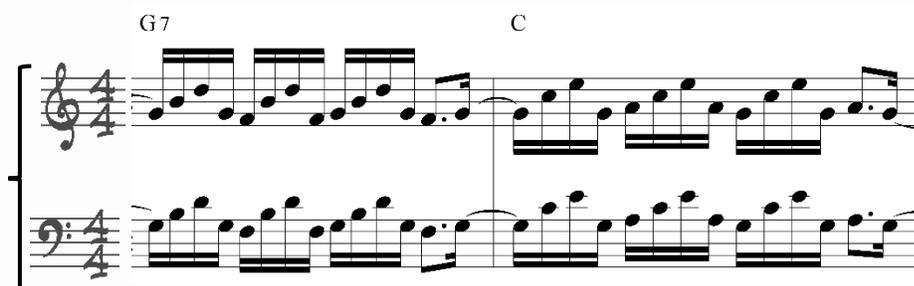


*Tumbao a octavas*



*Fragmento del piano de "El africano" (Ctrl+Clic sobre la imagen para escuchar)*

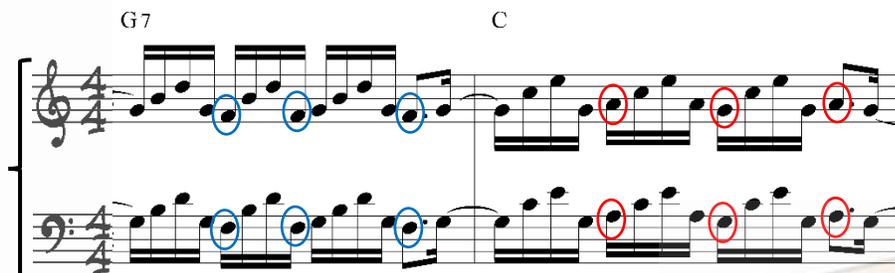
Del Tumbao a octavas comienzan a surgir un sin número de variaciones para enriquecer la ejecución del merengue dominicano en el piano, una de las variaciones más notorias en este estilo es la inclusión de la sincopa.



*Tumbao a octavas con aplicación de la sincopa*

Estos Tumbaos están muy enmarcados en el acorde que llevan, por eso es muy común la utilización de las notas de la triada para la construcción del Tumbao. Sin embargo, también se utilizan algunas notas que no pertenecen a la triada del acorde para enriquecer dicho Tumbao.

En el ejemplo anterior se evidencia como en el acorde de dominante (G7) se utiliza su séptimo grado y en el de Tónica (C) se utiliza la sexta mayor:



*Tumbao a octavas con aplicación de la sincopa notas ajenas a la triada*

El merengue por ser un género cuyos tempos son bastante rápidos es muy común utilizar las inversiones de acorde para de esta manera reducir el movimiento entre los cambios de acordes.

Como se ha mencionado durante el trabajo, uno de los círculos armónicos más empleados en el merengue dominicano es V-I o I/V es por esto por lo que es muy común el uso de la segunda inversión para la tónica (6/4) y la ejecución de la dominante en fundamental, dado que de esta manera la nota que comparten estos dos acordes servirá como soporte para que el pianista no tenga que realizar movimientos muy grandes al cambiar el acorde.

### Tumbao particionado

Para esta manera de tumbar, las dos manos estarán ejecutando patrones distintos, sin dejar a un lado el resultado que dará la sumatoria de la interacción entre ambas. **(Ctrl+clic sobre la imagen para escuchar el ejemplo).**

G7 C

*Piano del mambo 1 de "Comején" Wilfrido Vargas*

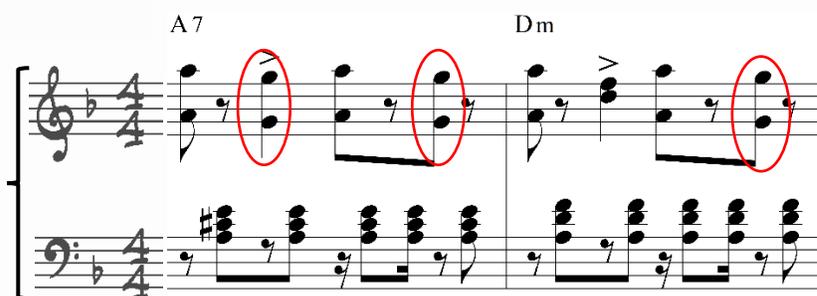
Bb Dm

*Piano fragmento "El amor que soñé" Rikarena*

Es muy común utilizar también notas de paso cromáticas o notas que no hagan parte de la triada del acorde para cambiar de intención o volver el diseño del Tumbao un poco más melódico.



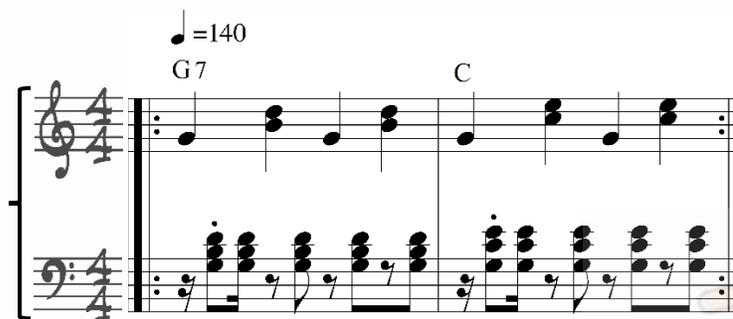
*Fragmento el piano "La dueña del Swing" Hermanos Rosario*



*Fragmento el piano "Morena Ven" Hermanos Rosario*

## Variaciones

Las variaciones en el piano juegan un papel muy importante para la construcción del Tumbao, Diego Barrero (2022) menciona que la variación es el arma más importante para el músico empírico, además enfatiza que el éxito del estudio de esta música por parte de los músicos académicos radica en que puedan tocar como músicos empíricos. “Esta música se toca con la intuición, tú no puedes tocar una obra de estas igual cada vez que la interpretas, jamás, sobre todo la base (piano, bajo, percusión), jamás la van a tocar igual”. (Barrero D. , 2022) De allí, radica el uso de las variaciones para enriquecer estos patrones y jugar con los ambientes entre las diferentes secciones de la canción, a continuación, se cogerá un patrón sencillo y se le empezaran a emplear algunas de las variaciones posibles.



*Patrón básico en el piano*

Mano derecha haciendo uso de la octava en los pulsos fuertes

1. Variación, uso de la octava en la mano derecha

Variación rítmica mano izquierda y mano derecha

Variación rítmica

La siguiente figura es muy usada en la mano izquierda para las variaciones rítmicas:

Ilustración 12 Recurso variación rítmica mano izquierda

El recurso consiste en dividir la triada del acorde en dos partes, donde la primera parte estará conformada por las notas de los extremos y la otra por la nota del medio que corresponda según la inversión utilizada, ejemplo:

*variación por inversión*

A musical score in 4/4 time with a tempo of 140. The key signature is one sharp (F#). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a treble clef and a dashed line labeled '8va' below it. The bass staff has a bass clef. The score is divided into two measures. The first measure is labeled 'G' and the second 'C'. Red arrows point to specific notes in both staves: the first arrow points to the G4 note in the treble staff and the G2 note in the bass staff; the second arrow points to the C5 note in the treble staff and the C2 note in the bass staff. The bass staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

*Variación por inversión*

Una posibilidad sería, dominante en primera inversión y tónica en fundamental.

*Variación Melódica*

A musical score in 4/4 time with a tempo of 140. The key signature is one sharp (F#). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a treble clef. The score is divided into two measures. The first measure is labeled 'G7' and the second 'C'. Red circles highlight the chord voicings in the treble staff: a G7 chord in the first measure and a C chord in the second measure. The bass staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

*Variación melódica*

La variación melódica es común encontrarla en los Tumbaos por medio de juegos de 3ras. mayores o menores.

*Variación pedal en mano derecha*

A musical score in 4/4 time with a tempo of 140. The key signature is one sharp (F#). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a treble clef. The score is divided into two measures. The first measure is labeled 'G7' and the second 'C'. A red box highlights the melody in the treble staff, which consists of a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5 in the first measure, and G4, A4, B4, C5 in the second measure. The bass staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

*Variación pedal A.*

A musical score in 4/4 time with a tempo of 140. The key signature is one sharp (F#). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a treble clef. The score is divided into two measures. The first measure is labeled 'G7' and the second 'C'. A red box highlights the melody in the treble staff, which consists of a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5 in the first measure, and G4, A4, B4, C5 in the second measure. The bass staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

*Variación pedal B.*

Variación notas de paso diatonis o cromáticas

Musical notation in 4/4 time, tempo 140. The piece is in G major. The first two measures are marked with a G7 chord, and the last two with a C chord. Red ovals highlight the passing notes: G-A-B-A-G in the first measure, C-B-A-B-C in the second, G-A-B-A-G in the third, and C-B-A-B-C in the fourth. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

Variación notas ajenas a la triada

Musical notation in 4/4 time, tempo 140. The piece is in G major. The first two measures are marked with a G7 chord, and the last two with a C chord. Red boxes highlight notes outside the triad: F# in the first measure, Bb in the second, F# in the third, and Bb in the fourth. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

Variación notas de paso cromáticas

Merengue Pakimpa

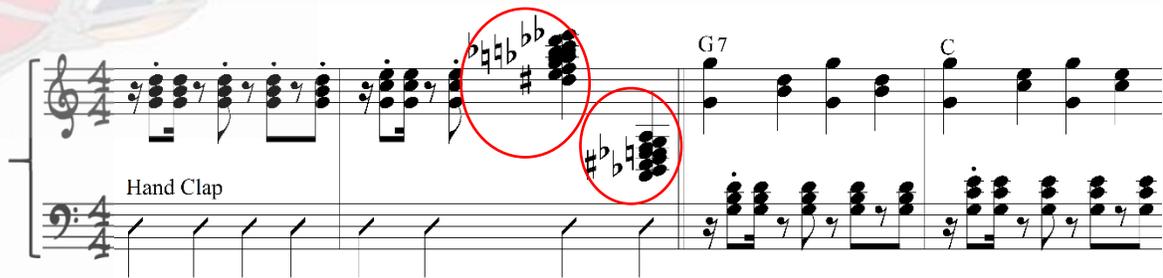
En este tipo de merengue en muchas ocasiones el pianista ayudado por unos Pad's o el segundo piano toca con una mano unas Hand Clap's u otros sonidos y con la otra mano el patrón del piano, en la actualidad se escucha bastante merengue de este tipo con la nueva ola del merengue mambo.

Musical notation for Merengue Pakimpa in 4/4 time, tempo (♩ = c. 160). The notation shows a piano accompaniment in the right hand and a Hand Clap pattern in the left hand. The piano part features a steady eighth-note accompaniment with chords. The Hand Clap pattern is a simple eighth-note sequence.

Merengue Pakimpa

## Clúster

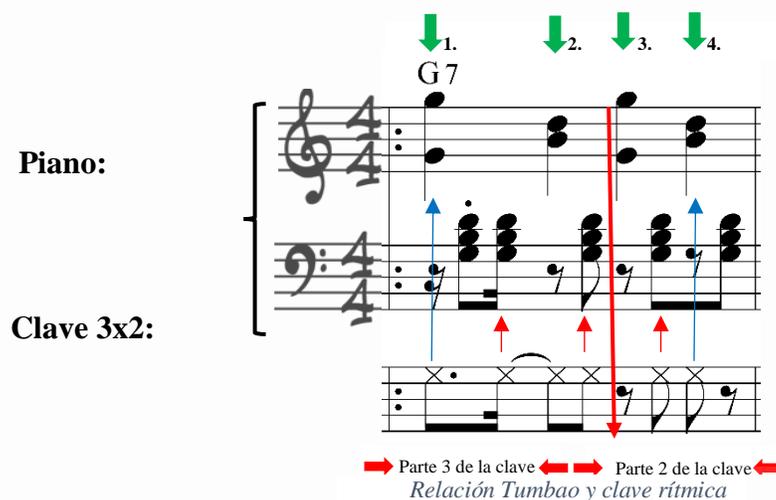
Recurso utilizado por los pianistas para hacer llamados e indicar cambios de sección. El pianista golpeará con su palma o antebrazo la parte aguda o grave del piano.



*Clúster en el piano*

Relación clave rítmica con el piano.

Como bien se mencionó en el apartado de la percusión en el merengue, la clave rítmica juega un papel importante para construir e interpretar un Tumbao en el piano, esto, mediado a que los patrones de la percusión estarán arraigadas a ella, existen Tumbaos de piano donde su ejecución comprende 2 pulsos o 4 pulsos, así como sucede también con algunos ritmos del merengue en la percusión. Por lo tanto, será necesario prestarle atención a los Tumbaos que comprendan 4 pulsos.



↓ 1. ↓ 2. ↓ 3. ↓ 4.

Piano:

Clave 3x2:

→ Parte 3 de la clave ← Parte 2 de la clave ←

*Relación Tumbao y clave rítmica*

De esta manera, se podrá dividir el Tumbao del piano en 2 partes, el que va con parte 3 de la clave y el que va con la parte 2 de la clave:

Piano:

Clave 3x2:

1. 2. 3. 4.

G7

→ Parte 3 de la clave ← Parte 2 de la clave ←

G7

Parte 3 de la clave

Parte 2 de la clave

*Tumbao de piano y clave*

Clave 3x2

G7

3 + 2

*Tumbao piano clave 3x2*

Clave 2x3

G7

2 + 3

*Tumbao piano clave 2x3*

Se evidencia como la mano izquierda es la encargada de generar la relación con la clave rítmica.

El Tumbao de piano, tiene su mayor ocupación en la parte 3 de la clave, en el 2 hace un pequeño reposo [...]. en la parte 2, hace un reposo para prepararse para el próximo 3 que trae la clave..... actualmente, llenamos un poco más el 2 para que no se cree tanto vacío (Rosado, 2020)

### Tumbao 3x2

Las canciones con acentuación en la clave (3x2) que podrán ser consultadas e interpretadas en la siguiente sección son:

- El africano “Wilfrido Vargas”
- El amor que soñé “Rikarena”
- Fin de semana “Hermanos Rosario”
- La dueña del swing “Hermanos Rosario”

### Tumbao 2x3

Las canciones con acentuación en la clave (2x3) que podrán ser consultadas e interpretadas en la siguiente sección son:

- Ella es tan bella “Rikarena”
- Morena ven “Hermanos Rosario”

### **El Brass en el merengue**

A diferencia de las otras secciones presentes en el merengue dominicano, en el Brass si presenta partes elaboradas más claras con articulaciones escritas y fraseos a manera de partitura académica.

Su participación en el merengue dominicano al igual que en muchos otros géneros musicales tiene dos papeles importantes:

- Acompañamiento de la parte lírica de la canción por medio de pequeñas intervenciones que se pueden dar por medio de pregunta respuesta o de manera simultánea.
- Protagonismo en mambos o jaleos, puentes e introducciones.

Es importante recalcar que dicho fraseo también está relacionado y mediado por la clave rítmica que permitirá a su vez organizar el ritmo a las melodías para luego ser superpuestas.

En el merengue dominicano, es muy común que el saxofón presente su mambo o jaleo y seguido de esta presentación las trompetas presenten otro distinto mientras los saxofones siguen tocando, creando de esta manera una polirritmia con sus diferentes fraseos.

**(Ctrl+clíc sobre las imágenes para escuchar los ejemplos).**

Trumpet in B $\flat$  1  
 Trumpet in B $\flat$  2  
 Trumpet in B $\flat$  3  
 Alto Sax  
 Tenor Sax

*Sección del Brass en el mambo 1 de "El amor que soñé"*

Trumpet in B $\flat$  1  
 Trumpet in B $\flat$  2  
 Trumpet in B $\flat$  3  
 Alto Sax  
 Tenor Sax

*Sección del Brass en el mambo 2 de "Morena ve" Hermanos Rosario*

Como se ha mencionado, el merengue es un género cuya armonía no es muy densa por lo tanto para la construcción de los mambos o jaleos en el Brass se hace uso de las notas de la triada de los acordes, uso de apoyaturas y notas de paso es muy común para enriquecer su tratamiento melódico.

Los saxofones, por su parte, deben interpretar pasajes muy rápidos por lo que una de las herramientas más comunes para la interpretación de estos pasajes es la agrupación de corcheas o semicorcheas según sea el caso, 3 ligadas una articulada, dos ligadas dos articuladas, dos ligadas una articulada son las articulaciones que se suelen utilizar con mayor frecuencia. (Ctrl+clic sobre las imágenes para escuchar).

**Tres ligadas una articulada**

Saxo Alto

Sax Tenor

*Fragmento de los saxos tomado de "Morena ven" Hermanos Rosario.*

Sax Alto

Sax Tenor

*Fragmento de los saxos tomado de "Ella es tan bella" Rikarena.*

**Dos ligadas dos articuladas**

Alto Sax

Tenor Sax

*Fragmento de los saxos tomado de "La dueña del swing" Hermanos Rosario*

Alto Sax

Tenor Sax

*Fragmento de los saxos tomado de "El amor que soñé" Rikarena.*

**Dos ligadas una articulada**

Alto Sax

Tenor Sax

*Fragmento de los saxos tomado de "La dueña del swing" Hermanos Rosario*

Alto Sax

Tenor Sax

*Fragmento de los saxos tomado de "La dueña del swing" Hermanos Rosario*

## Sección 2

Para esta sección, podrá dirigirse al drive presentado en la introducción de la cartilla.

Pasos:

- Abrir el link de la introducción.
- Abrir la carpeta de la segunda sección.
- Abrir la canción que desee tocar, (allí encontrará las partituras)
- Por último, abrir la carpeta con el nombre del instrumento que desea estudiar (encontrará el audio con su instrumento muteado, allí usted, será el protagonista en la orquesta).

# "Tocando merengue"

