



ESCUELA DE MÚSICA



ELECTRIC SHUNGO: ANÁLISIS DE TÉCNICAS INTERPRETATIVAS DEL
BAJISTA ECUATORIANO CARLOS ITURRALDE, APLICADO A DOS
ARREGLOS DEL ALBAZO “AMARGURAS” Y EL SANJUANITO “PESHTE
LONGUITA.



AUTOR

FRANCISCO LEONELL BARAHONA FLORES

AÑO

2020



ESCUELA DE MÚSICA

ELECTRIC SHUNGO: ANÁLISIS DE TÉCNICAS INTERPRETATIVAS DEL
BAJISTA ECUATORIANO CARLOS ITURRALDE, APLICADO A DOS
ARREGLOS DEL ALBAZO “AMARGURAS” Y EL SANJUANITO “PESHTE
LONGUITA.

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

Profesor Guía

Mgtr. Mauricio Santiago Vega Cajas

Autor

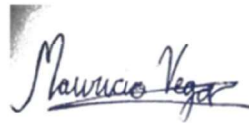
Francisco Leonell Barahona Flores

Año

2020

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, **Electric Shungo**, a través de reuniones periódicas con el estudiante **Francisco Leonell Barahona Flores**, en el semestre **2020-20**, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

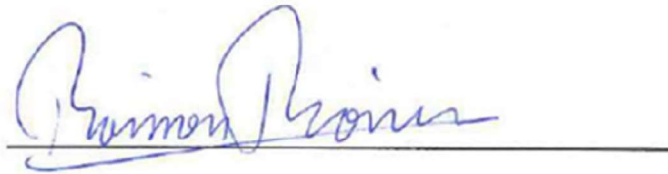


Mauricio Santiago Vega Cajas

1709443400

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, **Electric Shungo**, del **Francisco Leonell Barahona Flores**, en el semestre **2020-20**, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

A handwritten signature in blue ink, reading "Raimon Rovira", is written over a solid black horizontal line.

Raimon Rovira
1706558705

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

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



Francisco Leonell Barahona Flores

1004410286

AGRADECIMIENTOS

A mis papás, hermanos y mi gran amigo Fabi Vinueza, por darme dinero y posada cuando yo más necesité.

A mi novia Annita que siempre me brinda su apoyo cuando estoy perdido y a mi hijo Francisco que motiva todos mis días con su incompleta e inocente pero hermosa sonrisa.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a mi pequeño pueblo Quiroga y a todo lo hermoso que este me ha dado.

En especial a mi mamá Elvita por haber sido el ser más noble, transparente y humano que he conocido jamás y ahora es una estrella, tal vez fugaz o tal vez estática pero una estrella al fin.

RESUMEN

Carlos Iturralde es un bajista ecuatoriano que a lo largo de su carrera como músico ha aportado varias técnicas interpretativas y compositivas con el bajo eléctrico, especialmente aplicadas a música tradicional ecuatoriana. El desarrollo de dichas técnicas se ha visto plasmado en los diferentes álbumes que ha producido en los años con su banda “Pies en la Tierra”. El propósito de este proyecto es analizar las técnicas empleadas por Carlos Iturralde y aplicarlas en dos arreglos para **el Albazo “Amarguras” y el Sanjuanito “Peshte Longuita”**. Los arreglos dan como resultado una fusión de *jazz* con música ecuatoriana, similar a lo que hace “Pies en la Tierra”.

Para esto, se estudia el contexto musical en el que se desarrolla Carlos Iturralde, a través de su biografía y trayectoria musical. Con esta información se encuentran los elementos claves de su técnica interpretativa. Posteriormente se analizan dos obras “Disección” y “Bala de Goma” de “Pies en la Tierra” para comprender el proceso de composición e interpretación del bajista, así como los recursos interpretativos que existen en estas obras.

Lo valioso de este análisis es que tras encontrar los recursos interpretativos utilizados por Iturralde se pueden aplicar estos elementos en los arreglos para **el Albazo “Amarguras” y el Sanjuanito “Peshte Longuita”**, con el fin de hallar una sonoridad similar entre los temas de “Pies en la Tierra” y los arreglos escogidos. Este proyecto se deriva de la línea de investigación en Performance, por lo tanto esta propuesta se pondrá en escena en un recital final interpretado por un cuarteto de *jazz*.

Finalmente, este trabajo es un aporte al conocimiento de bajistas emergentes ecuatorianos que busquen información sobre interpretación de música ecuatoriana en bajo eléctrico.

ABSTRACT

Carlos Iturralde is an Ecuadorian bassist, who has contributed with several interpretative and compositional techniques for the electric bass throughout his career as a musician, specially applied to the traditional Ecuadorian music. The development of the techniques of Iturralde has been embodied in different albums created through time with his band "Pies en la Tierra". The purpose of this project is to analyze these techniques used by the bassist and to apply them in two arrangements for the **Albazo "Amarguras" and the Sanjuanito "Peshte Longuita"**. These arrangements will result as a fusion of *jazz* with Ecuadorian music, similar to what "Pies en la Tierra" does.

For that, the musical context in which Carlos Iturralde develops will be studied, by analyzing his biography and musical trajectory. Once obtained this information, key elements of his interpretative technique will be found. Subsequently, two musical works of the band will be analyzed to comprehend the compositional process and interpretation of Iturralde. This is how the interpretative resources of these musical works will be identified.

The purpose of this analysis, after finding the interpretative resources used by Carlos Iturralde, is to apply the key elements into two arrangements of two traditional Ecuadorian songs, with the purpose of discovering a similar sonority between the themes of the band "Pies en la Tierra" and the chosen arrangements. This project is based on the line of enquiry in Performance, thus this initiative will be staged in a final recital interpreted by a quartet of *Jazz*.

Finally, this work will contribute to increase the knowledge of emergent Ecuadorian bassists in the search for information on the performance of Ecuadorian music in the electric bass.

ÍNDICE

Introducción.....	1
1 Descripción del Proyecto	2
2 Fundamentación Teórica	3
2.1 Introducción a los sujetos de estudio (Carlos Iturralde)	3
2.2 Música ecuatoriana	4
2.3 <i>Jazz</i>	5
2.4 Los álbumes: Pies en la Tierra y Sinergia.....	6
2.5 Origen del bajo eléctrico.....	6
2.6 Recursos musicales usados en el bajo eléctrico.....	7
3 Realización del proyecto.....	8
3.1 Análisis de los elementos musicales del tema “ <i>Diseccción</i> ” ..	9
3.1.1 Análisis técnico.....	9
3.1.2 Análisis rítmico.....	12
3.1.3 Análisis armónico.....	15
3.2 Análisis de los elementos musicales del tema “ <i>Bala de Goma</i> ” ..	17
3.2.1 Análisis técnico.....	17
3.2.2 Análisis rítmico.....	19
3.2.3 Análisis armónico.....	20
3.3 Análisis de los elementos musicales del arreglo “ <i>Amarguras</i> ” ..	21
3.3.1 Análisis técnico.....	21

3.3.2	Análisis rítmico.....	23
3.3.3	Análisis armónico.....	25
3.4	Análisis de los elementos musicales del arreglo “ <i>Peshte Longuita</i> ”.....	25
3.4.1	Análisis técnico.....	25
3.4.2	Análisis rítmico.....	26
4	Conclusiones y Recomendaciones.....	27
4.1	Conclusiones.....	27
4.2	Recomendaciones.....	27
	Referencias	28
	ANEXOS	29

Introducción

La fusión de música ecuatoriana con *jazz* ya ha sido puesta en práctica en las últimas décadas por músicos experimentales ecuatorianos. Sin embargo, es muy poca la información documentada que tenemos de esto ya que los músicos ponen mucho énfasis en la práctica, pero muy poco en la documentación de esta tendencia, que se ha incrementado en los últimos años.

Pies en la tierra es una banda ecuatoriana que desde sus inicios ha dado un aporte significativo a la nueva música nacional, por su alto nivel de interpretación, así como también por la creación y fusión de ritmos extranjeros con ritmos nacionales.

Carlos Iturralde, bajista ecuatoriano y director de Pies en la Tierra, ha creado obras trascendentales para el jazz ecuatoriano, así como también para la música nacional, esto lo ha logrado con su amplio conocimiento en diversos géneros y estilos, así como también con el uso de recursos como desplazamientos rítmicos, armonías modernas y herramientas como pedales y efectos.

Para comprender más a profundidad de la fusión que Carlos Iturralde ha logrado en su trayectoria musical, se ha analizado la parte técnica, armónica y rítmica de obras muy reconocidas del bajista, las cuales se expondrán a continuación.

1 Descripción del Proyecto

- **Contextualización:** El presente trabajo de titulación consiste en la creación de dos arreglos basados en los elementos encontrados en el análisis estilístico e interpretativo de los temas bala de goma y disección. Estos arreglos serán interpretados en un concierto final junto a los temas analizados de la banda “Pies en la Tierra”. Este trabajo consiste en una investigación práctica y teórica de los temas “Bala de Goma” y “Disección”. Esta investigación está sustentada en un análisis armónico, melódico y rítmico de los temas que ya fueron mencionados. Además, el investigador hará las transcripciones en partitura y la interpretación en el bajo eléctrico para tener una mejor percepción de las técnicas usadas por Iturralde.
- **Justificación:** Este proyecto ha sido elegido con el fin de adoptar los recursos interpretativos del bajista Carlos Iturralde y explicarlos de una manera clara y contextualizada para que, tanto el investigador como otros músicos interesados en ampliar sus conocimientos de la fusión entre la música ecuatoriana y el *jazz*, encuentren aquí una herramienta útil para su ampliar sus conocimientos. Adicionalmente, con los nuevos conocimientos adquiridos de este trabajo de investigación se buscará transformar la visión que tienen los bajistas de música ecuatoriana sobre el acompañamiento en el bajo.
- **Objetivos:**
 - Objetivo general:** Crear arreglos musicales para el Albazo “Amarguras” y el Sanjuanito “Peshte Loguita”, a partir del análisis de las técnicas interpretativas usadas por Carlos Iturralde en dos obras “Disección” y “Bala de Goma” de “Pies en la Tierra”
 - Objetivos específicos:**
 - 1.- Analizar los recursos compositivos e interpretativos utilizados por Carlos Iturralde en sus obras “Disección” y “Bala de Goma” de “Pies en la Tierra”
 - 2.- Identificar las técnicas y el sonido que el bajista de la banda utiliza en cada tema, mediante el análisis del uso de métodos de digitación y pulsación.

3.- Aplicar las técnicas encontradas en este análisis a la interpretación de arreglos de los temas **Albazo “Amarguras” y el Sanjuanito “Pashte Longuita”** que serán presentados en un recital final, juntamente con las transcripciones analizadas.

2 Fundamentación Teórica

2.1 Introducción a los sujetos de estudio (Carlos Iturralde)

Carlos Iturralde, mejor conocido en el medio musical como Cayo Iturralde, estudió en Estados Unidos en la reconocida universidad FIU. A su regreso a Ecuador fue docente de la Universidad San Francisco de Quito en los años 1996 – 1997 y 2003. Ha dado clases en el Estudio de Percusión, en el instituto Mozarte por tres años. Ha sido profesor en reconocidos colegios y conservatorios de la ciudad de Quito, como es el George Gershwin y actualmente es docente de la Universidad de Las Américas. Iturralde, junto a Raimon Rovira, es el líder y uno de los fundadores de la banda ecuatoriana de *Jazz fusión Pies en la Tierra*. Esta agrupación nació en el año 2003 y se caracteriza por siempre tocar con importantes músicos invitados reconocidos a nivel nacional e internacional. (Franco, 2015, párr. 1).

A Cayo Iturralde se le adjudican importantes reconocimientos en el ámbito musical por su gran aporte a la música ecuatoriana con sus composiciones basadas en la fusión de música nacional con ritmos extranjeros, especialmente con el *jazz*. Iturralde es también reconocido por su manera de improvisar en el bajo y su alto conocimiento sobre composición y dirección. Cayo además de ser el bajista eléctrico de *Pies en la Tierra*, es un gran contrabajista lo cual desde joven lo llevo a formar parte de importantes agrupaciones musicales como es el caso de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, durante dos años y medio, junto a destacados bajistas como René Bonilla. Para Cayo Iturralde, el arte es un lenguaje de comunicación que sirve para desarrollar el lugar donde vives y también para cuestionar la educación (Arena, 2018).

La contribución que Pies en la Tierra ha brindado al Ecuador ha sido la variedad de composiciones basadas en ritmos tradicionales ecuatorianos fusionados con jazz. En esta fusión existe una gran cantidad de improvisación por parte de los instrumentistas. Pies en la Tierra tiene un largo recorrido artístico. Ha realizado giras nacionales e internacionales y ha recibido reconocimientos y premios por su trayectoria musical.

2.2 Música ecuatoriana

Los aportes culturales tanto aborígenes como hispánicos han hecho una contribución significativa a la música popular tradicional ecuatoriana. Esto ha dado como resultado una variada fusión de ritmos, entre estos destacan: el *yaraví*, *bomba*, *albazo*, *marimba*, *pasillo*, *sanjuanito*, *pasacalle*, *saltashpa*, etc (Tobar, 1980, p. 4). Con el transcurso de los años y la ayuda de músicos experimentales se ha logrado fusionar la música ecuatoriana con ritmos extranjeros logrando así una riqueza de información, tanto armónica como melódica.

Según Ataulfo Tobar, en su libro “Instrumentos musicales de tradición popular en el Ecuador” publicado en 1980, en el país se han desarrollado a lo largo del tiempo tres fuentes culturales que son de gran importancia para la música y cultura ecuatoriana. Las fuentes que Tobar indica ser las más importantes son: la indígena, la africana y la mestiza. Estas tres fuentes en la música muestran las diferentes raíces y formas interpretativas de cada etnia ecuatoriana.

Para Ketty Wong, autora del libro “Una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana” publicado en el 2011, lo que se ha conocido por años como música nacional ecuatoriana ha sido algo que al paso del tiempo ha ido cambiando y evolucionando. La música nacional desde la mitad el siglo XX ha sido una disputa que trata de la identidad nacional y sus expresiones culturales.

En Latinoamérica todos los países cuentan con su propia música nacional. Esta música es el reflejo de la melancolía, alegría y nostalgia de cada nación. El tango en Argentina representa la euforia y nostalgia de la gente, la cumbia la alegría colombiana, el lamento la tristeza de los bolivianos, entre otros (Wong,

2011, p. 7). En Ecuador podemos ver representados estos sentimientos a través de los géneros, como son: el *yaraví*, *albazo*, *bomba*, *marimba*, *fox incaico*, etc.

2.3 Jazz

El *jazz* ha sido considerado por años una música en la cual se experimenta la mezcla de ritmos mayormente latinos y caribeños. Aun siendo estos ritmos latinos los que han conformado la música *jazz* por años, se tuvo que esperar hasta la década de 1940 para que músicos hispanos residentes en Estados Unidos generen espectáculos y den paso a lo que hoy se llama *jazz* latino. El arte como tal, en este caso el *jazz* hispano, no puede reducirse a una ecuación. Es por eso que esta fusión musical y corriente artística está en constante evolución y dispuesta a recibir cambios un tanto drásticos en cuanto al *jazz* tradicional se refiere (Delannoy, 2012, párr. 8). En el transcurso de los años este género ha tenido un gran apogeo en las regiones sudamericanas lo que ha hecho que varios ritmos tradicionales hagan fusiones con este género musical. Esto ha logrado una gran apertura de mentes, tanto para músicos de *jazz* como para músicos tradicionales.

La gran trayectoria musical, fama e historias que a lo largo de sus vidas artísticas han logrado obtener las leyendas del *bebop* Charlie Parker y Dizzy Gillespie hacen creer que la revolución musical solo tuvo conmoción en los intérpretes de viento. Con las nuevas corrientes del *jazz* moderno las secciones rítmicas fueron impulsadas más allá de lo que tradicionalmente se creía, hasta llegar a tener papeles de protagonismo en ciertas obras (Gioia, 2013, párr. 12). Para la improvisación musical hoy en día se transcriben grandes obras de *bebop* con el fin de obtener un lenguaje más amplio en el ámbito musical. Las transcripciones que se hacen a Parker o Gillespie no necesariamente son para instrumentos de viento, ni necesariamente son aplicadas solamente en el *jazz*.

¿Debemos exigir una revolución permanente? Sí, para que los músicos de las nuevas generaciones sin perder la esencia del *jazz* vayan revolucionando y evolucionando la música, llegando cada vez a un nivel más alto musicalmente.

¿Es suficiente que la música solamente sea buena? No, porque en el arte no solo es necesario enfocarse en la parte técnica ni la informativa, hace también falta trabajar en como transmitir lo que se quiere decir a través de esto. Por otro lado si los músicos de la nueva generación se sienten satisfechos trabajando en un marco musical de estilos anteriores, ¿por qué estamos obligados a escucharlos a ellos y no a Parker, Armstrong y Ellington? (Gioia, 2013, párr. 16).

2.4 Los álbumes: Pies en la Tierra y Sinergia

El álbum Sinergia fue publicado en el año 2015, en Ecuador, su género es *jazz* y su estilo es *Latin Jazz* (usualmente *Latin Jazz* se refiere a ritmos en su mayoría caribeños, en este caso hace referencia a ritmos ecuatorianos). Este álbum consta de nueve canciones que en su totalidad son fusiones de ritmos tradicionales ecuatorianos con *jazz* (Discogs, 2018, p. 1). Este álbum ha tenido una gran trascendencia en la nueva música nacional gracias a los aportes sonoros que ha brindado. Muchas de las canciones de este álbum han sido interpretadas por varios músicos reconocidos en el Ecuador, así como también por músicos de fama mundial.

El álbum Pies en la Tierra fue publicado en el año 2005, en Ecuador, su género es *jazz* y su estilo es *Latin jazz* (usualmente *Latin Jazz* se refiere a ritmos en su mayoría caribeños, en este caso hace referencia a ritmos ecuatorianos). Este álbum consta de ocho canciones que por sus nombres hacen referencia a eventos y conceptos de la riqueza cultural ecuatoriana y dan al oyente una idea de lo que van a escuchar en el contenido musical de cada uno de sus temas (Discogs, 2018, p. 1).

2.5 Origen del bajo eléctrico

El bajo eléctrico nace como una invención de Paul Tutmarc, con el objetivo de evolucionar un instrumento utilizado en el siglo pasado que es el contrabajo. Esta evolución se da para facilitar los problemas de velocidad, digitación y de movilización del contrabajo que por su estructura resultaba demasiado grande y pesado. Sin embargo, este novedoso cambio resultó un tanto difícil de acoplar para los bajistas de la época llegando a ser comercial cuando Leo Fender creó el Fender Precision bass (The GetBeat, 2012, párr. 1), el cual fue utilizado en las nacientes orquestas de *jazz* y por los bajistas famosos de la época, lo que ayudó a la popularidad del instrumento.

Una de las razones que aportó al proceso de invención del bajo eléctrico fue que Leo Fender encontraba un tanto difícil amplificar el contrabajo en conciertos. Por esta razón decidió crear un instrumento que, en lugar de tener una caja de resonancia, tenga un trozo de madera maciza o mástil con trastes metálicos, similar al de una guitarra, para facilitar su ejecución aumentando su precisión (The GetBeat, 2012, párr. 2). Aunque el contrabajo tiene la ventaja de ser un instrumento resonador, Fender logró modificar el bajo eléctrico a un punto de no perder los graves que tenía el contrabajo ni el ataque, percibiéndolos mediante un amplificador.

Existen muchos bajistas importantes en los diferentes ámbitos de la música popular, como es el caso de Jaco Pastorius. Quien ha evolucionado el concepto de bajo eléctrico tomando un gran protagonismo no solo como acompañante sino también como un instrumento melódico tanto en improvisaciones como en la melodía de temas (Vega, 2005, p. 24). El concepto de un bajista ha evolucionado a medida que han pasado los años, antes el bajista desempeñaba el papel de acompañante junto a la sección rítmica pero ahora cumplen también la función de solistas y en algunos temas se encargan de tocar la melodía principal.

2.6 Recursos musicales usados en el bajo eléctrico.

La forma más común de tocar el bajo cuando hablamos de *jazz* es el famoso “*walkingbass*”, utilizado en los tradicionales estándares de este género, así como también en composiciones modernas. Esta manera de tocar consiste en tocar varias negras a lo largo de la canción muchas veces sin tener silencios y a veces las notas del *walking* caen exactamente con los *kicks* hechos por los vientos o la batería. Una parte característica del *walkingbass* es que se utilizan cromatismos como forma de aproximación de una nota hacia otra (A Una Voz!, 2017, p. 5). Otro recurso estilístico bastante usado en la música moderna y especialmente en *jazz* fusión, es el *Palm Mute* que consiste en apagar las cuerdas del bajo con la palma de la mano derecha, mientras los dedos de la misma mano pulsan diferentes cuerdas, muchas veces formando arpeggios u otras veces solamente definiendo motivos que enriquecen el acompañamiento,

también es bastante común en bajistas modernos el uso del *Tapping*, otro recurso estilístico que consiste en presionar una o más cuerdas en la parte aguda del diapasón con la mano derecha, mientras que la mano izquierda presiona otras, esto se lo hace simultáneamente formando acordes o melodías diferentes a lo escuchado en el bajo con las cuerdas pulsadas.

Existen algunas herramientas que son utilizadas para la improvisación en el bajo, como son los acordes y arpeggios los cuales son utilizados con mayor frecuencia. El mayor séptima dominante y menor séptima son los tipos de acordes y arpeggios más conocidos, aparte de estos encontramos acordes como son los disminuidos, alterados, aumentados, etc. (A Una Voz!, 2017, p. 9). Estos últimos acordes, así como también las escalas simétricas y acordes Sus4 se utilizan para la improvisación más compleja del *jazz* y otros géneros musicales populares.

Rafael de la Vega, en su publicación “Método de bajo” del 2005, señala que existen muchos parámetros a seguir en cuanto a improvisación se trata, esto debe ser estudiado y puesto en práctica para no caer en graves errores. Los acordes nos indican las notas que debemos tocar, las escalas y las figuras para que después de poner el sentimiento, la melodía que creamos al improvisar pueda tener sentido y sea digerible para los oyentes. El solista a cargo también deberá dejarse llevar por su intuición y oído de vez en cuando, esto hace que la improvisación sea musical y no tenga una forma mecánica de interpretación.

3 Realización del proyecto

En este análisis se utiliza un enfoque de corte cualitativo, con el que se estudian las técnicas y recursos utilizados por el bajista Cayo Iturralde en dos de obras “Diseción” y “Bala de Goma” de “Pies en la Tierra”. Para esto, se hará una separación por secciones de los temas, para ser analizados bloque por bloque y así hallar los recursos estilísticos y técnicas más usadas.

Estos dos temas significativos de los álbumes Sinergia y Pies en la Tierra, se analizarán y serán herramientas para la elaboración de los arreglos que se

Figure 2 shows a musical score for measures 5 and 6. The score is in bass clef with a treble clef staff above. Measure 5 is marked "NO MUTING" and measure 6 is marked "PALM MUTING". A red box highlights the "Chord melody" section in measure 5. Fingering numbers (I, M, I, M, M) and chord symbols (Dm7, EbD, Dbd, Dm7) are present.

Figura 2. Análisis técnico compás 5 y 6 Disección

En la siguiente figura se puede observar que en el octavo compás se deja de usar *palm mute* y se da paso a una pulsación simultánea de dos o más notas, las cuales resaltan cierta parte importante de la melodía. Esta melodía es tocada por todos los instrumentos de la banda y la digitación que se usa en esta sección tiene como propósito destinar los dedos: índice, medio y anular a las cuerdas más agudas y el pulgar a las cuerdas más graves.

Figure 3 shows a musical score for measures 8 and 9. The score is in bass clef with a treble clef staff above. Measure 8 is marked "Pulsación simultánea" and measure 9 is marked "NO MUTING". A red box highlights the "Pulsación simultánea" section in measure 8. Fingering numbers (I, M, I, M, M) and chord symbols (Dm7, C/D, G/D, Dm) are present.

Figura 3. Análisis técnico compás 8 y 9 Disección

En la sección del compás 25 se observa que también se usa la pulsación simultánea de dedos y cuerdas. Al igual que en otras secciones los dedos: índice, medio y anular siguen destinados a pulsar cuerdas agudas, pero el pulgar llama un poco la atención ya que, aunque sigue haciendo el trabajo de tocar las notas más graves, esta vez se lo ve cambiando de cuerda, desde una en registro medio hasta una en registro más grave.

Figura 4. Análisis técnico compás 25 Disección

En la sección del compás 29 se aprecia una técnica bastante común utilizada por bajistas, que es la de alternar el dedo índice y medio de la mano derecha, uno por cada nota. Hay un patrón en el que mayormente el índice pulsa las notas más agudas mientras que el medio pulsa las más graves. Cabe recalcar que esta no es una regla, pero en esta sección se utiliza de esta manera, también se presencia algo bastante llamativo y es que el dedo pulgar por primera vez deja de cumplir la función de pulsar notas graves.

29 G_{maj7} A_{maj7} Dissección $C:B♭$ $B♭A♭$ 3

NO MUTING Pulsación convencional con dedos

31 $E♭_{maj7}$ $B♭D$ $B♭mD♭$ $C♯$

Figura 5. Análisis técnico compás 29 Dissección

3.1.2 Análisis rítmico

En el análisis rítmico se puede observar que los cuatro primeros compases tienen una semejanza, que se utiliza un patrón rítmico y se lo repite. En el primer compás aparece una negra seguida de tres corcheas, dos corcheas ligadas que equivalen a una negra, luego cuatro corcheas, dos corcheas ligadas y finaliza el compás con dos corcheas. El segundo compás tiene exactamente las mismas células rítmicas, con la única diferencia que la primera célula no es una negra sino dos corcheas pulsadas en la misma nota. Para el tercer y cuarto compás se utiliza exactamente lo del primero y segundo, formando así una sensación de seis octavos, que es la tradicional de un Albazo.

Bass $3/8$

Corcheas ligadas

3 $Dm7$ Misma nota, diferentes células

5

Figura 6. Análisis rítmico introducción Dissección

En la sección del compás 11 hasta el 17 se puede ver tres cosas que son de mucha utilidad en una línea de bajo. La primera que se aprecia es el *break* del compás 12, esto deja claro que el instrumento principal tiene una frase que debe resaltar solo en este compás. Los silencios al inicio del compás 13 indican que los instrumentos melódicos tienen un *pick up* y que el bajo se une a ellos en la mitad del compás y por último los silencios seguidos de corcheas muestran como el bajo hace los mismos *kicks* que los instrumentos de percusión para dar así una sensación de cortes en la canción.

Figura 7. Análisis rítmico compás 11 - 17 Disección

En el compás 29 se puede ver la parte rítmica más importante del tema, ya que es aquí donde se cambia la métrica de $15/8$ a $9/8$. En la parte inferior del sistema se observa que el bajo sigue marcando una figuración parecida a la que se marcaba en $15/8$, que es la de una negra seguida de corcheas, pero esta vez al no estar las corcheas ligadas y al estar menos notas por compás da una sensación de dificultad para encontrar el pulso del tema. Por otra parte, en el sistema superior se encuentra la sensación que se debe tener presente para no divagar en el $9/8$ que es la de una blanca ligada a una corchea, una corchea ligada a una corchea con punto y después esta misma sensación más subdividida que es la de una negra seguida de tres corcheas, una corchea ligada a una negra y por último una corchea.

Figure 8 shows a musical score for bass lines. The top system is labeled "Sensación 9/8" and "Disección". The bottom system is labeled "Figuración parecida a 15/8". Red boxes highlight specific rhythmic patterns in both systems.

Figura 8. Análisis rítmico compás 29 - 31 Disección

En la sección del compás 38 hasta el cuarenta, se ve que la canción ya volvió a la métrica en la que empezó, pero se encuentra algo que no se había visto antes y es que el bajo aun estando en 15/8 marca notas ligadas, lo que da una sensación diferente a la que se venía escuchando. Estas notas son: una negra con punto ligada a una negra, una corchea ligada a una negra con punto, ligada a una negra y una corchea ligada a una negra. En el compás 40 las células rítmicas cambian, vuelven a aparecer las corcheas ligadas y más subdivisiones, lo que nos hace sentir un poco más el aire de Albazo tradicional en 6/8.

Figure 9 shows a musical score for bass lines. The top system is labeled "Disección". The bottom system is labeled "15/8 diferente pulso" and "15/8 pulso igual". Red boxes highlight specific rhythmic patterns in both systems.

Figura 9. Análisis rítmico compás 38 - 40 Disección

3.1.3 Análisis armónico

En los primeros compases de la introducción tenemos el acorde de Dm7 que es la tonalidad en la que está el tema. Este Dm7 se lo observa tocado en un modo de arpeggio usando las notas del acorde y en toda esta sección se nota el *riff* principal del tema, seguido de esto encontramos cuatro acordes que a pesar de ser diferentes sugieren tener el bajo en la misma nota de (*slash chords*), el segundo acorde según su conformación sería un Eb mayor 7 y el tercero un Db con bajo en D. Esto deja como conclusión que se usa un pedal en la nota D.

The image shows a musical score with two systems. The first system is labeled 'Bass' and shows a bass line with a Dm7 arpeggio pattern. Above the staff, there are two 'Dm7' labels, one in a red box with the text 'Tonalidad original' next to it. The second system shows a piano accompaniment with a treble and bass staff. Above the treble staff, four chords are listed: Dm7, Eb7, D7b9, and Dm7, with a red box around them and the text 'Variación de un mismo acorde:'. The tempo is marked as quarter note = 105.

Figura 10. Análisis armónico introducción Disección

En esta sección del compás 33 al 35 se observa un Gmaj7 que es el cuarto grado de la escala de Dm, seguido de esto se encuentra un Amaj7 que no pertenece a la tonalidad, así que se lo describe como intercambio modal. En el siguiente compás se aprecia un acorde de C/Bb que se lo analiza como un C7 que no resuelve, y por último se halla un acorde de Ab7 que es un dominante hacia Ebmaj7 que también es un intercambio modal.

Figura 11. Análisis armónico compás 33 - 35 Disección

En esta sección se puede ver dos cosas importantes que suceden en la armonía. La primera, es en el compás 49, se observa que vuelve a aparecer el intercambio modal en el Eb/D, ya que este siendo un acorde Ebmaj7 sería un acorde prestado del modo paralelo frigio. El siguiente punto que llama la atención es el uso de un acorde C#m7b5. Este acorde hace una función de cadencia para volver al Dm, también se lo puede ver como un A7 con bajo en D, que es el dominante de la tónica. Los demás acordes de la figura son triadas de la escala disminuida, tocados con un bajo en D.

Figura 12. Análisis armónico compás 49 – 52 Disección

En la sección del compás 59 al 62, se empieza en la tonalidad del tema que es Dm7 y luego se va hacia el 5to grado que es dominante, pero aquí se encuentra algo bastante especial, este A7 que sería el quinto grado dominante de Dm7 se transforma en un A7 alterado, lo que le hace un acorde con bastante necesidad de resolución. Dicha resolución se ve en el Dm7 del compás 62 siendo este Dm7 la tonalidad del tema.

Figura 13. Análisis armónico compás 59 - 62 Disección

3.2 Análisis de los elementos musicales del tema “Bala de Goma”

3.2.1 Análisis técnico

En la introducción del tema se observa algo muy notorio, en la parte técnica de la mano derecha siempre que se termina un compás, se empieza el otro con el mismo dedo, en este caso el dedo índice. Formando así un dibujo constante que se resume en dedo índice para las cuerdas graves y dedo medio para las agudas.

Figura 14. Análisis técnico introducción Bala de Goma

Del compás 18 hasta el 28, se encuentra una gran diferencia en el patrón con el cual se inicia los compases en la introducción. Aquí notamos que en ciertos compases como el 21 o 22 se inicia con diferentes dedos, esto se debe a que, en la conformación de la línea de bajo, encontramos silencios al inicio del compás o ligaduras las cuales no permiten cambiar de dedo para iniciar el siguiente. En esta sección nos resulta común ver más dedos índices en cuerdas agudas y dedos medios en cuerdas graves.

Inicio compás, dedo variante

18 I M I

21 M M I

22 M I M I M I

26 M I M I M I M I M

pp p mp mf

B

Figura 15. Análisis técnico compás 18 – 28 Bala de Goma

En la parte C del tema, se puede visualizar pequeñas frases de figuración rápida, esto lleva a que el bajista alterne los dedos de manera simultánea para lograr más comodidad. Claramente se puede observar que la figura comienza con el dedo índice y termina con el dedo medio. Este último dedo viene a dar la primera nota del siguiente compás, ya que existe una ligadura.

41 I M I I M I M I M I M I M M

45 I M I M I M M I I M I M M I M I M I M

Dedos alternados, figuración rápida

C D

Figura 16. Análisis técnico sección C Bala de Goma

3.2.2 Análisis rítmico

En la introducción del tema, se encuentra el motivo más representativo de la canción y el que con más frecuencia se repetirá. Este motivo empieza con tres negras lo que da la sensación de $\frac{3}{4}$ que tiene la canción, pero en el segundo compás el patrón se desarma ya se presenta un silencio de corchea, seguido de dos negras y una corchea. Esta negra después del silencio provoca perder la noción del uno. Para el tercer compás se observa una ligadura en la última corchea que también confunde el uno, pero al quinto compás este vuelve a aparecer y deja en claro el $\frac{3}{4}$. Todo este juego y desplazamiento rítmico da como resultado una sensación muy parecida a una métrica de $\frac{11}{4}$.



Figura 17. Análisis rítmico introducción Bala de Goma

En la sección del compás 22 al 30, se observa que hay un motivo que se repite en varias ocasiones. Es un silencio de corchea, una corchea, silencio de corchea y una corchea, este juntado con los demás instrumentos da una especie de *kicks overtime*. Por otra parte, en esta sección se distingue claramente la sensación de $\frac{3}{4}$ ya que existen figuras que no tienen mayor complejidad de desplazamiento ni ligaduras.

Figura 18. Análisis rítmico sección B Bala de Goma

En la sección C encontramos la repetición de tres figuras importantes, las cuales predisponen pasar a los solos, estas son: dos corcheas seguidas de 4 semicorcheas, esta última semicorchea está ligada a una negra. Cabe recalcar que esta figura la repite toda la banda, lo que da una sensación de *kicks*, por otro lado, también encontramos la repetición de una ligadura de compás a compás. Esto podría asimilarse como un desplazamiento rítmico, sin embargo, finalizando el análisis con metrónomo se llega a la conclusión que no lo es, ya que encaja con exactitud en $\frac{3}{4}$.

Figura 19. Análisis rítmico sección C Bala de Goma

3.2.3 Análisis armónico

En la sección de los solos encontramos la parte armónica más trascendental del tema, aquí se observa la progresión de la tonalidad Fm. El primer acorde es un Bb/F que viene a ser el cuarto grado de la escala y forma un acorde maj7. El segundo acorde es un C/D que es el quinto grado de la escala y es un acorde dominante con novena que no resuelve, sino que pasa al sexto grado, dando como resultado un acorde menor. En el segundo sistema se observa un Abmaj7⁹ que siendo este acorde la relativa mayor de la tonalidad en la que se

encuentra el tema. Seguido tenemos dos acordes sus4, que proponen tensión a la armonía y terminamos con un acorde VI7 y VIIsus4.

The image shows a musical score for the 'SOLOS' section of 'Bala de Goma'. It consists of two staves of music in bass clef. The first staff starts at measure 49 and ends at measure 58. The second staff starts at measure 34 and ends at measure 43. Above the first staff, the word 'SOLOS' is written in a box. Above the second staff, the word 'SOLOS' is also written in a box. The music is annotated with fingerings (M, I, M, I) and chord symbols in red boxes: IVmaj7 (Bb/F), V7 (C/D), bVIIm7 (D/E), bIIImaj79 (Ab/M9), VIIsus4 (D sus4/G), IIsus4 (F7sus4/Bb), VI7 (D/A), and VIIsus4 (E/A). The first staff is repeated 8 times (x8) and the second staff is repeated 4 times (x4).

Figura 20. Análisis armónico sección solos Bala de Goma

3.3 Análisis de los elementos musicales del arreglo “Amarguras”

3.3.1 Análisis técnico

En los cuatro primeros compases utiliza una digitación parecida a la que se analizó en el tema disección. Destinamos un dedo de la mano derecha por cada nota pulsada, es decir, el dedo medio está destinado a pulsar solo las notas más agudas, el índice las notas medias y el pulgar las notas más graves. Esto se facilita un poco ya que la técnica usada para esta sección es el *palm mute* por lo tanto la palma de la mano está en posición vertical y permite dicha pulsación.

The image shows a musical score for the intro of 'Amarguras'. It consists of two staves of music in bass clef. The first staff is labeled 'Electric Bass' and the second staff is labeled 'E.B.'. The tempo is marked as ♩ = 110. The score is annotated with 'PALM MUTE' and 'PATRÓN DE DIGITACIÓN'. The fingering pattern 'M M I M I M M I M I M M I M I M M I M P' is written above the notes in a red box. The name 'Francisco Barahona' is written at the top right. The first staff is repeated 8 times (x8) and the second staff is repeated 4 times (x4).

Figura 21. Análisis intro Amarguras

3.3.2 Análisis rítmico

En la introducción del tema se puede sentir la figuración de 6/8 que es la característica del albazo, esto se logra subdividiendo los compases en corcheas. Lo especial de esta sección es que al igual que en el tema Disección, existen ligaduras de compás a compás lo que desfasa la subdivisión, pero no se pierde el sentido del tiempo. Por último, tenemos una negra que es la encargada de marcar el inicio o final de una frase.

Electric Bass

Figuración 6/8

E.B.

5

Figura 24. Análisis rítmico introducción Amarguras

En la parte B del tema se presenta un cambio de figuración, el cual no es muy drástico, pero si notorio. Esto se debe a que en esta parte del tema el bajo hace la melodía armonizada, entonces cambia su modo de acompañar por un motivo melódico. Otra cosa que se observa en esta sección es que cada inicio de compás empieza con una negra, dando una pausa al inicio de las frases.

B

NO MUTE

Cambio de figuración

PALM MUTE

E.B.

NO MUTE

25

Figura 25. Análisis rítmico parte B Amarguras

En el interludio se observa la presencia de un patrón rítmico que marca claramente el 6/8. Son tres negras juntas, esto deja en claro que aquí existe un motivo común, es decir que los demás instrumentos de la banda también lo repiten. Este patrón que se repite deja bastante claro el próximo cambio de sección.

Figura 26. Análisis rítmico interludio Amarguras

En la sección del compás 59 al 63, aparece el acompañamiento del bajo sobre el tema y se observa una negra con punto ligada a una corchea, seguida de dos corcheas más. Para el siguiente compás hay un silencio de corchea, una corchea, un silencio de corchea, una corchea, otro silencio de corchea y una última corchea. Esto nos sugiere una especie de *kicks overtime* del bajo y percusión sobre esta parte del tema.

Figura 27. Análisis rítmico compás 59-63 Amarguras

3.3.3 Análisis armónico

Sin duda la parte armónica más significativa del tema está en los solos. A pesar de que no es muy compleja ni moderna abarca bastante riqueza para la improvisación. Lo primero que se observa es que el bajo hace una especie de línea cliché ya que desciende por semitonos, es decir la tonalidad es A menor y el bajo empieza en Am, pero al cambiar los acordes desciende un medio tono a G#, G, F#, F, E y termina repitiendo F# y E.

The image shows a musical score for bass line analysis, consisting of four staves of music. Each staff is labeled 'E.B.' (Electric Bass) and contains a sequence of notes with slurs indicating a descending line. The notes are: Staff 1: A, G#, F#, F, E; Staff 2: G#, F#, E, D; Staff 3: F#, E, D, C; Staff 4: D, C, B, A. Above the first staff, the chord 'Am' is marked with a red box, followed by 'NOMUTE' and 'Línea de bajo line cliché'. Above the second staff, 'Gm6' and 'D/F#' are marked with red boxes. Above the third staff, 'F7' and 'C/E' are marked with red boxes. Above the fourth staff, 'D/F#' and 'E 7b9' are marked with red boxes. The staves are numbered 78, 82, 86, and 90 respectively.

Figura 28. Análisis armónico sección solos Amarguras

3.4 Análisis de los elementos musicales del arreglo “Peshte Longuita”

3.4.1 Análisis técnico

En la sección de la introducción se encuentra un patrón repetitivo de dedos de la mano derecha. Este se repite a cada inicio de compás y da como resultado el dedo índice para la primera nota siempre, pero también se observa que los dos compases de la parte A inician con el dedo medio. Esto se debe a que el compás empieza con una nota aguda, la cual requiere dicho dedo.

The image shows a musical score for Electric Bass. It is divided into three sections:

- INTRO:** Labeled 'Francisco Barahona'. It features a sequence of notes with fingerings 'I' and 'M' indicated above the staff.
- Part A:** Labeled 'A' in a box. It contains a 'PATRÓN REPETITIVO DEDOS' (repetitive finger pattern) with fingerings 'M', 'I', 'M', 'I', 'M', 'I' shown above the notes.
- Part B:** Labeled 'B' in a box, continuing the repetitive finger pattern.
- INTERLUDIO:** A section marked with a 'p' (piano) dynamic, showing a more complex rhythmic pattern.

Figura 29. Análisis técnico intro y parte A Peshte Longuita

3.4.2 Análisis rítmico

En el interludio se observa que aun siendo el Sanjuanito originalmente en 2/4, se halla un patrón con sonoridad idéntica en 4/4. Esto debido a que estas métricas comparten semejanzas y se puede escribir las mismas figuras en ambas. Por otra parte, en la sección C se encuentra un desplazamiento rítmico, que deja sin noción del uno, al igual que en el tema analizado Bala de Goma, enriqueciendo así la variación de tempo del tema.

The image shows a musical score for Electric Bass focusing on rhythmic analysis. It consists of two staves:

- Staff 1 (E.B.):** Labeled 'INTERLUDIO' and 'Patrón del Sanjuanito'. The music is enclosed in a red box, showing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Staff 2 (E.B.):** Labeled 'C' and 'Desplazamiento rítmico'. The music is enclosed in a green box, showing a sequence of notes that are rhythmically displaced.

Figura 30. Análisis rítmico interludio Peshte Longuita

4 Conclusiones y Recomendaciones

4.1 Conclusiones

En este trabajo se ha logrado determinar y aplicar las técnicas interpretativas del bajista Carlos Iturralde. Estos recursos encontrados a base de un análisis técnico, armónico y rítmico de los temas de Pies en la Tierra fueron aplicados a dos arreglos de mi autoría, logrando así una similitud entre las obras del bajista y mis arreglos.

Cabe recalcar que los resultados finales de este trabajo, si cumplen las expectativas esperadas. Se ha logrado la transcripción completa de dos temas del bajista, para su respectivo análisis. Por otro lado, se logró replantear y arreglar dos temas tradicionales ecuatorianos con éxito, esto debido a la correcta aplicación de recursos en lugares estratégicos de las canciones.

4.2 Recomendaciones

Como recomendación, debo acotar que siendo una de las partes más complicadas del trabajo la transcripción de los temas, hay tener en cuenta el buen manejo del programa Finale, lo que nos facilitará la escritura de lo escuchado. También como enriquecimiento musical debemos escuchar mucha música relacionada a lo analizado, ver videos de la banda en vivo y transcribir no solo los temas con los que vamos a trabajar.

Finalmente puedo decir que los conocimientos adquiridos durante este trabajo han sido de gran ayuda para empezar nuevos proyectos musicales a futuro y espero que de la misma manera, sean de gran ayuda para la gente que busque información de la fusión ecuatoriana con música extranjera para el bajo eléctrico.

Referencias

- A Una Voz! (2017). *Fundamentos de Bajo Jazz*. Recuperado el 24 de Octubre de 2018, de <https://www.aunavoz.net/wp-content/uploads/2017/09/Muestra-Fundamentos-de-Bajo-Jazz-Serie-Bajo-Vol3-E-book.pdf>
- Arena, R. (2018). *Digitación y verbo*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AbU5NnUFFPw&t=35s>
- Delannoy, L. (2012). *¡Caliente!: Una historia del jazz latino*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Discogs. (2018). *Pies en la Tierra - Sonergia*. Recuperado el 29 de Noviembre de 2018, de <https://www.discogs.com/es/Pies-En-La-Tierra-SINERGIA/release/10799027>
- Franco, J. C. (2015). *Pies en la Tierra*. Recuperado el 23 de Octubre de 2018, de <http://www.piesenlatierrajazz.com/>
- Gioia, T. (2013). *Historia del Jazz*. Madrid: Turner.
- The GetBeat. (2012). *El bajo eléctrico, un invento del siglo XX*. Recuperado el 26 de Octubre de 2018, de <https://axisbabybass.wordpress.com/about/>
- Tobar, A. (1980). *Instrumentos Musicales de Tradición Popular en el Ecuador*. Quito: Instituto Andino de las Artes Populares.
- Vega, R. d. (2005). *Método de bajo*. Barcelona: DINSIC Publicacions Musicals.
- Wong, K. (2011). *La música nacional : una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana*. Recuperado el 24 de Octubre de 2018, de <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/3598/1/RFLACSO-ED84-11-Wong.pdf>

ANEXOS

Anexo 1: Transcripción tema Disección

Disección

Bass Carlos Iturralde
Transcripción: Francisco Barahona

$\text{♩} = 105$

PALM MUTING

Bass

3

NO MUTING **PALM MUTING**

5

Bass

7

NO MUTING

Bass

9

Bass

©12-04-2018 francisbarahona97@gmail.com

PALM MUTING

2/11 M P I M I M M I M I M M I

13 M I I M M M I P I M I M M I M I M M I

15 M P I M I M M I M I M M I P I M I M M I M I M M I

17 M P I M I M M I M I M M I P I M M M M M M M P

NO MUTING

PALM MUTING

19 I M I M M I M I M M I M P I M I M M I M I M M I

21 I M I M M I M I M M I M P I M I M M I I I I I

A M I M I M M I M I M M I M P I M I M M I M I M M I

I P NO MUTING

25 M M M M M I M M M M M M M M M M M M M M I

dolce

PALM MUTING

27 P I M I M M I M I M M M I P I M I M M I M I M M I

29 Gmaj7 Amaj7 $\text{Disección C/B\flat}$ B\flat/A\flat 3

NO MUTING

ff

31 E\flat maj7 B\flat/D B\flat m/D\flat C\flat

33 Gmaj7 Amaj7 C/B\flat B\flat/A\flat

1.

35 E\flat maj7 Gmaj7 F\sharp m9

2.

subito p *ff*

Detailed description of the sheet music: The page contains four systems of bass guitar notation. Each system consists of a treble staff (with a bass clef) and a bass staff. The first system (measures 29-30) has a treble staff with a whole note chord and a bass staff with eighth notes. The second system (measures 31-32) continues with similar patterns. The third system (measures 33-34) includes a first ending bracket. The fourth system (measures 35-36) includes a second ending bracket and a dynamic change from *ff* to *subito p*. Chord symbols are placed above the treble staff, and fingering instructions (I, M) are placed above the bass staff notes.

Fmaj7

Em7

Bass

37

37

subito p

subito p

Bass

39

ff

PALM MUTING

NO MUTING

Bass

41

Bass

43

Bass

45

0

SOLOS PAML MUTING

Bass

47

F/E^b

F/D

E^b/D

D^b/D

C[#]m7(b5)

Bass

49

Bass

51

1. C/D

B^b/D

Dm7

Diseción

53 ^{2.} B7alt

Bass

NO MUTING

53 B^bmaj7 A^bdim D/F# F⁶ E^b D^b

Bass

PALM MUTING

57 Dm7 Dm7 1. F/E^b

Bass

59 ^{2.} Dm7 A7alt

Bass

D.S. al Coda on LAST SOLO

61

Bass

NO MUTING

63

Bass

65 Go To Measure 48 for next solo Dm7

Bass

Anexo 2: Transcripción tema Bala de Goma

Bass

Bala de Goma

Carlos Iturralde

Transcripción: Francisco barahona

intro

I I M I I M I I M I I M

mf

5 I I M I M I I M I I I M I M I

10 I M M M I I M I M M I I I M I I M

pp *ff*

14 I I M I I M I I M I I M

18 I M I I M M I I M I M M I I M M I

pp *p*

22 M I M I M I M I M I I M I I M M I

26 M I M I M I I M I M M I M

mp *mf*

30 I M I M I M I M I M I M I I M M I

p

35 I M I M I M

mp *mp*

Bala de Goma

2
37 I M I M M I M I M M I M I
mf *ff*

41 [C] I M I I M I M I M I M I M I M M

45 I M I M I M M I I M I M M I M I M I M I M θ

49 SOLOS
1 2 B^b/F C/D D^b/E x8
fff

A^bM9 Dsus4/G F⁷/sus4/B^b D/A E/A x4

54 I M I I M I I M I I M I

Drums Solo

58 I M I I M I I M M I I M I M I
mf

63 I M I I M M I M I I M I

D.S. al Coda θ Fine

67 3 I M M M I I M I M M I
pp

Anexo 3: Arreglo Amarguras

Score

AMARGURAS

INTRO

♩ = 110

Pedro Pablo Echeverría
Francisco Barahona

Electric Bass

The score is written for Electric Bass in 6/8 time. It begins with an 8-measure introduction marked 'PALM MUTE'. The first system (measures 1-4) shows a steady eighth-note pattern. The second system (measures 5-8) continues this pattern, ending with a double bar line. The third system (measures 9-12) is marked 'A' and 'NO MUTE', featuring a more complex rhythmic pattern with chords. The fourth system (measures 13-16) is marked 'NO MUTE' and continues the complex pattern. The fifth system (measures 17-20) is marked 'PALM MUTE' and returns to the steady eighth-note pattern. The sixth system (measures 21-24) is marked 'B' and 'NO MUTE', with a complex pattern. The seventh system (measures 25-28) is marked 'NO MUTE' and continues the complex pattern. The eighth system (measures 29-32) is marked 'PALM MUTE' and returns to the steady eighth-note pattern.

5

E.B.

A NO MUTE PALM MUTE

13

E.B.

NO MUTE

17

E.B.

PALM MUTE

B NO MUTE PALM MUTE

25

E.B.

NO MUTE

29

E.B.

PALM MUTE

©FB

2

AMARGURAS

NO MUTE

E.B. ³³

PALM MUTE

NO MUTE

E.B. ³⁸

INTERLUDIO

E.B. ⁴¹

E.B. ⁴⁶

E.B. ⁵⁰

E.B. ⁵⁵

E.B. ⁵⁹

E.B. ⁶³

E.B. ⁶⁷

Anexo 4: Arreglo Peshte Longuita

Score

PESHTE LONGUITA

Manuel Maria Espin
Francisco Barahona

INTRO

Electric Bass 

A  **B** 

INTERLUDIO

9 

C 

INTERLUDIO 2

D 

21 

SOLOS

25  G/D A/B B>/C# FM9

29  B>sus4/E> D7sus4/B> B>/F C/F CUANDO TERMINA SOLO

©fb

2

PESHTE LONGUITA

E.B. ³³ FIN

The musical notation is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 33. The first measure contains a quarter note on G4, followed by an eighth note on A4, and a quarter note on B4. The second measure contains an eighth note on C5, followed by a quarter note on D5, and an eighth note on E5. The third measure contains an eighth note on F5, followed by a quarter note on G5, and an eighth note on A5. The fourth measure contains a quarter note on B5, followed by a quarter note on C6, and a quarter note on D6. The fifth measure contains a quarter note on E6, followed by a quarter note on F6, and a quarter note on G6. The sixth measure contains a quarter note on A6, followed by a quarter note on B6, and a quarter note on C7. The seventh measure contains a quarter note on D7, followed by a quarter note on E7, and a quarter note on F7. The eighth measure contains a quarter note on G7, followed by a quarter note on A7, and a quarter note on B7. The ninth measure contains a quarter note on C8, followed by a quarter note on D8, and a quarter note on E8. The tenth measure contains a quarter note on F8, followed by a quarter note on G8, and a quarter note on A8. The piece concludes with a final measure containing a whole note on B8, marked with a double bar line and the word 'FIN'.

