



ESCUELA DE MÚSICA



Abe's Groove: Análisis de las líneas de bajo de Abraham Laboriel en los temas: "I See the Lord", "Not By Power", "God is Able" y "Let there Be Joy" de Ron Kenoly, aplicado a la construcción de una línea de bajo de los himnos gospel clásicos: "Cuán grande es Él" y "No hay Dios tan grande como Tú".

AUTOR

Pablo Francisco López Parra

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

ABE'S GROOVE: ANÁLISIS DE LAS LÍNEAS DE BAJO DE ABRAHAM LABORIEL EN LOS TEMAS: "I SEE THE LORD", "NOT BY POWER", "GOD IS ABLE" y "LET THERE BE JOY" DE RON KENOLY, APLICADO A LA CONSTRUCCIÓN DE UNA LÍNEA DE BAJO DE LOS HIMNOS GOSPEL CLÁSICOS: "CUÁN GRANDE ES ÉL" Y "NO HAY DIOS TAN GRANDE COMO TÚ".

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

Mauricio Santiago Vega Cajas

Autor

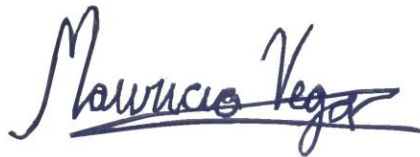
Pablo Francisco López Parra

Año

2021

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Abe's Groove: Análisis de las líneas de bajo de Abraham Laboriel en los temas: "I see the Lord", "Not by Power", "God is Able" y "Let there be Joy" de Ron Kenoly, aplicado a la construcción de una línea de bajo de los Himnos Góspel clásicos : "Cuán Grande es Él" Y "No hay Dios tan Grande como Tú", a través de reuniones periódicas con el estudiante Pablo Francisco López Parra en el semestre 2021-20, 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".

A handwritten signature in black ink that reads "Mauricio Vega". The signature is written in a cursive style with a horizontal line underneath the name.

Mauricio Santiago Vega Cajas

1709443400

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Abe's Groove: Análisis de las líneas de bajo de Abraham Laboriel en los temas: "I see the Lord", "Not by Power", "God is Able" y "Let there be Joy" de Ron Kenoly, aplicado a la construcción de una línea de bajo de los Himnos Góspel clásicos : "Cuán Grande es Él" Y "No hay Dios tan Grande como Tú", de Pablo Francisco López Parra, en el semestre 2021-20 dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



André Sebastián Pazmiño Betancourt

1715111512

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.”

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Pablo López Parra', with a horizontal line drawn through the middle of the signature.

Pablo Francisco López Parra
1805484134

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primer lugar al Creador de Todo, a Dios, por haberme dado el don de hacer música. A mi Madre, mi inspiración, por haberme dado la oportunidad de explotarlo. A mis maestros Diego Carvajal, Cayo Iturralde y en especial a Mauricio Vega, por guiarme durante este proceso universitario y a todos aquellos quienes me apoyaron y participaron de este proyecto: A Juan Luis, Diego, Jonathan, Luis, Grace y Fabián.

DEDICATORIA

Todo lo que pueda hacer es por y para Dios, para mi Madre Giovana y mi hermano Juan Luis.

RESUMEN

¿Qué es lo que nos conecta con la música que escuchamos o que, como músicos, interpretamos? ¿Qué es aquello que nos motiva a movernos, bailar y disfrutar de un ambiente en donde la música esté involucrada? El *Groove*, término que hace referencia a “todo aquello que se encuentre en el lugar donde debe estar” y que es usado no solamente con fines musicales, es un factor principal y determinante para lograr esta conexión. *Groove* como concepto musical hace referencia a una sensación fruto de la interacción entre espacios de tensión y resolución rítmica o gracias a la repetición de patrones rítmicos. Este término es universal, aplicado a toda la música, no es propio de un género específico y esto hace que su enseñanza sea difícil ya que, por lo general, este conocimiento es de tradición oral y cada individuo domina un *groove* propio de su cultura o de su región geográfica.

En este trabajo se analizará la interpretación de Abraham Laboriel, bajista mexicano reconocido como uno de los bajistas de sesión más importantes e influyentes de la industria musical contemporánea, junto a Ron Kenoly, artista reconocido por su trayectoria como cantante góspel, y buscará, a través de la transcripción y el análisis de las líneas sus bajo, dar un concepto más claro al *groove* aplicado al góspel y también buscará identificar herramientas o características interpretativas necesarias para la construcción de líneas de bajo aplicables a géneros contemporáneos.

ABSTRACT

What is it that connects us with the music we listen to or, as musicians, perform? What is it that motivates us to move, dance and enjoy an environment where music is involved? Groove, a term that refers to "everything that is in the place where it should be" and that is used not only for musical purposes, is a main and determining factor to achieve this connection. Groove as a musical concept refers to a sensation resulting from the interaction between spaces of tension and rhythmic resolution or thanks to the repetition of rhythmic patterns. This is a universal term applied to all music, it is not specific to a genre and this makes its teaching difficult since, in general, this knowledge is of oral tradition and each individual masters a groove specific to his culture or geographic region.

This paper will analyze the interpretation of Abraham Laboriel, a Mexican bassist recognized as one of the most important and influential session bassists of the contemporary music industry, along with Ron Kenoly, artist recognized for his career as a gospel singer. Additionally, it will try to give a clearer concept to the groove applied to gospel music and will also seek to identify tools or interpretative characteristics necessary for the construction of bass lines applicable to contemporary genres through the transcription and analysis of his bass lines.

ÍNDICE

Introducción	1
1 Marco teórico.....	5
1.1 Abraham Laboriel.....	5
1.2 Ron Kenoly	6
1.3 El bajo eléctrico: Función y técnicas.....	8
1.4 Creación de una línea de bajo.....	9
1.5 Conceptos Generales: Síncopa y Backbeat.....	11
2 Metodología	12
2.1 Objetivos.....	12
2.1.1 Objetivo General	12
2.1.2 Objetivos Específicos:.....	12
2.2 Enfoque	12
2.3 Metodología.....	13
2.4 Estrategias metodológicas.....	14
2.5 Plan de Trabajo	14
2.5.1 Análisis de temas	15
2.5.1.1 Análisis “ <i>I See The Lord</i> ”	15
2.5.1.2 Análisis “ <i>Not By Power</i> ”	22
2.5.1.3 Análisis “ <i>God is Able</i> ”	27
2.5.1.4 Análisis “ <i>Let There be Joy</i> ”	33
3 Resultados.....	39

3.1	Cuán Grande es Él.....	39
3.2	No hay Dios tan grande como Tú.....	43
4	Conclusiones y Recomendaciones	46
4.1	Conclusiones.....	46
4.1.1	<i>Chord-Melody</i>	46
4.1.2	Uso de escala pentatónica:	46
4.1.3	Variaciones de los bajos con respecto a la raíz del acorde:.....	46
4.1.4	Líneas de aproximación.....	47
4.1.5	Anticipaciones Rítmicas	47
4.1.6	Subdivisiones.....	47
4.2	Recomendaciones	47
	Referencias.....	48
	ANEXOS	50

Introducción

Hay algunos términos, tanto en la música como en las artes en general, a los que es difícil darles un concepto universal, válido y aceptado por la generalidad, en este caso, de los músicos a nivel mundial. Uno de estos términos es *groove*, término al que se le pueden atribuir muchos conceptos, todos definidos por la experimentación y acercamiento que cada individuo musical ha tenido a este concepto. En general, este término se lo relaciona a música jazz, funk y sus derivaciones, géneros cuyas raíces vienen de la cultura afroamericana, ya que es en esta cultura en la que los mencionados géneros musicales se formaron y desarrollaron, sin embargo, el término no solo se reserva a estos géneros en especial, más bien se aplica a toda la música. *Groove* es un término relacionado a la sensación rítmica que produce el movimiento corporal al interpretar o al escuchar música. Moverse al escuchar música es una característica esencial humana que se produce como una reacción natural a un estímulo, generalmente rítmico y producido por una rítmica compleja conocida como síncopa, y que causa diversión y placer. (Witek, 2014). Es entonces, esta relación entre ritmo y movimiento, a la que influyen también la repetición de ciertos patrones rítmicos, lo que nos ayuda a hacer un acercamiento hacia una conceptualización de *groove*, una sensación rítmica, que motiva al ser humano a bailar, a moverse conforme el ritmo lo vaya guiando.

Pero ¿qué tienen en especial la música en general que motivan a los escuchas a moverse? Pues, en muchas culturas, las personas sincronizan el movimiento de sus cuerpos a la música que están escuchando, generando así una de las formas más disfrutables de apreciar la música, esto depende también del entrenamiento musical que cada uno de estos individuos tenga, su acercamiento al “*Groove*” y a la capacidad que cada uno tenga de bailar. Así también, la presencia de la síncopa influye a la necesidad del movimiento, sobre todo la percepción de tensión rítmica y la de espacios abiertos, participan en esta sensación. (Witek M. A., 2013). A pesar de que cada vez nos acercamos a un concepto más concreto de *groove*, es necesario mencionar uno de los problemas que han surgido al tratar de definir este término, cada persona tiene su

percepción de *groove*, cada persona lo percibe de diferente manera, incluso si hablamos desde una perspectiva cultural, este término no se enseña, sino que más bien se va aprendiendo conforme el individuo tiene la oportunidad de experimentar con la música, el baile, y el resto de los factores previamente mencionados. Entonces, conforme se dé el avance de este trabajo, se tratará de dar un concepto propio de *groove*.

Este trabajo tiene entre sus objetivos, analizar la interpretación de Abraham Laboriel para así poder dar una definición concreta y aplicable, tanto a la interpretación y enseñanza, del término *groove* ya que, como se ha mencionado anteriormente, este es un término de muchas aplicaciones y que por ser de tradición oral no existe un proceso metódico estandarizado de compartirlo. Para hablar de Abraham Laboriel y de su forma de interpretar la música dentro del ámbito del góspel, ya que es esta la esencia de este trabajo, se debe detallar una breve historia del góspel y su definición.

El góspel (término que hace referencia también a los evangelios bíblicos) está indiscutiblemente relacionado con la fe cristiana y en consecuencia con el concepto de Dios y con el contenido de su palabra La Biblia. Esta no solo nos da una reseña histórica de Israel, ni de las hazañas de hombres de fe sino también de lo importante que es la música para Dios y para sus creyentes. A través de la Biblia, se demuestra el uso de la música con fines seculares, dentro de ambientes de guerra y como una manera de alabar a Dios. El siglo XX ha sido testigo de cómo la Biblia ha inspirado a varias generaciones de creyentes a compartir los mensajes bíblicos a través de la música. (Cusic, 2002). Las manifestaciones musicales como textos dentro de la Biblia se dan a través de los Salmos, que son en esencia poemas o letras de canciones, muestra de ello es que al principio de varios Salmos debajo del título se hace una referencia hacia el "director de la orquesta", dando a entender que estos Salmos eran interpretados en estos formatos. Estos Salmos posteriormente fueron usados por creyentes de la Reforma en Europa, a través de participaciones corales o de "*psalm tunes*" los cuales eran fraseos de los Salmos junto con otros pasajes bíblicos. Ellos cantaban la Palabra de Dios (*God's Word o God's spell*)

El góspel como género musical se ha desarrollado conforme el paso del tiempo, pero es en Estados Unidos que toma la forma por la que es más conocido, esta forma es la de tener letras con contenido cristiano se le da un acompañamiento musical que tiene orígenes dentro del jazz, blues y otros géneros desarrollados por los afroamericanos, adaptando varias características musicales propias de estos géneros, tales como la percepción del tiempo, la armonía y la interpretación de melodías y el “*call and response*”. Según Wise (2002), a lo largo de la historia de góspel afroamericano se han podido dar tres conceptos, el primero es una forma de música cristiana que contiene el mensaje de Jesús y cualquier canción que contenga este mensaje, una expresión de una experiencia religiosa personal. La segunda definición es una forma de Himnos creados en los 1800s durante los Movimientos Evangelísticos. La tercera definición describe al góspel como una forma musical creada y tocada dentro de las iglesias afroamericanas, en este estilo los vocalistas emplean melodías simples y con voz *falsetto*, gritos, susurros, llantos. Añaden melismas, síncopas, *blue notes*, *glissandos*, y frases como “*Lord have mercy*”, “*well, well, well*”. Al canto lo acompañan bailes coreografiados o improvisados, con palmas y fuertes pisadas. Los instrumentos que acompañan estos cantos son: piano, órgano Hammond, guitarras, bajo eléctrico, batería y panderos.

Para el góspel, y para otros tantos géneros musicales, el bajo eléctrico, es uno de los pilares sobre los cuales se construye la música popular contemporánea, esto se debe a que este instrumento sirve de base tanto rítmica como armónica para el ensamble. La evolución tecnológica que ha tenido el bajo eléctrico, su versatilidad en registro, timbre, sonido, efectos y el desarrollo de nuevas técnicas tanto para su construcción como para su interpretación, le han dado nuevas e interesantes características ha este instrumento, técnicas que lo diferencian del contrabajo, instrumento que fue su predecesor. (Díaz Herrera, 2012). El bajo eléctrico es sacado al mercado por Leo Fender en 1951, principalmente para cubrir las necesidades de una mejor amplificación, portabilidad y de una mayor facilidad a la hora de interpretarse, que también es una diferencia grande con el contrabajo, ya que el bajo eléctrico cuenta con trastes, ayudando a la afinación a la hora de tocarlo. (Schroeder, 2011)

Un caso muy especial del uso de este instrumento es el Jazz, género que como vimos es un antepasado directo del Góspel y el cual tiene dentro de su sección rítmica al contrabajo, lo interesante de este caso es que en muchas derivaciones del Jazz, se ha cambiado de contrabajo a bajo eléctrico, aunque ha mantenido su función básica que es la de acompañamiento, pero este acompañamiento ha sufrido cambios en lo que se refiere a la técnica usada para estos, de un *walking bass* muy estable, se ha venido transformando en líneas de bajo, ya sea usando una técnica de dedos, de *slap* y otras, que por lo general se repiten dentro del tema y se adaptan a la armonía sin que esto signifique que el *walking bass* se haya perdido. Esta adaptación del instrumento a géneros como el Jazz se dio también gracias al contexto de la música de los años 50s y 60s, ya que toda la música conocida hasta ese entonces estaba pasando su proceso de transformación hacia lo eléctrico, el uso de amplificadores, de instrumentos eléctricos y de efectos le dio un entorno perfecto al bajo eléctrico para poder ser usado. Gracias a esta transformación empezaron a surgir géneros como el Jazz fusión, el funk, la música disco y otros géneros que tuvieron su origen fuera de esta influencia del Jazz, géneros tales como el punk, el rock, y muchos otros en los cuales el bajo eléctrico es pieza fundamental.

De manera especial, en esta tesis se revisarán estas técnicas de bajo eléctrico adaptadas e interpretadas por Abraham Laboriel al Góspel.

1 Marco teórico

Este trabajo de titulación tiene por objetivo analizar las líneas de bajo de Abraham Laboriel, pero antes de esto es necesario revisar su biografía para poder entender su historia, su trayectoria y el contexto de su trabajo.

1.1 Abraham Laboriel

Abraham Laboriel (17 de julio de 1947) es un bajista mexicano conocido principalmente por su trayectoria como músico de sesión y también gracias a su trabajo dentro del ámbito góspel americano. Abraham nace dentro de un hogar en el que las artes eran parte del diario convivir ya que sus padres, Juan José Laboriel (actor, músico y compositor) y Francisca López de Laboriel (actriz) vivían de las artes e inculcaron a sus 4 hijos las mismas. Es Juan José Laboriel quien forma en Abraham un músico desde una temprana edad, teniendo su primera lección de guitarra a los 6 años, pero un accidente en el que una lavadora le corto la yema del dedo índice de su mano izquierda hace que un pequeño Abraham piense, momentáneamente, en dejar la música. Es este accidente el que hace que Abraham empiece su camino de bajista eléctrico, ya que era más sencillo el tocar un instrumento de solo 4 cuerdas, aunque esto no significo que dejo de tocar su guitarra.

Luego de dos años en los que tuvo que dejar la música debido que estudia aeronáutica, por insistencia de sus padres, Abraham Laboriel hace su vida dentro de la música, audicionando y siendo aceptado en Berklee College of Music en 1968 decide para después graduarse de composición en 1972 siendo la guitarra, durante este tiempo, su primer instrumento. Fue un año antes de graduarse en el que, gracias a un compañero, adquiere un Goya, su primer bajo eléctrico, con el que lograría participar en varios proyectos de sus compañeros, empezando así su carrera como bajista, carrera que le haría merecedor de un doctorado honorífico en música de Berklee en el 2005. (Bradman, 2019)

Laboriel profesa una fe cristiana, fe a la cual relaciona con la música, afirmando que “La música es un regalo de Dios y es un concepto que le pertenece a Dios”.

Sus más de 4000 colaboraciones han hecho que Abraham Laboriel sea considerado uno de los bajistas de sesión más importantes de nuestros tiempos. Sus trabajos más conocidos dentro de un estudio han sido con artistas como: Stevie Wonder, Michael Jackson, Dolly Parton, Madonna, Herbie Hancock, Joe Pass, Aretha Franklin, Ella Fitzgerald, entre muchos otros. Dentro del ámbito *Gospel* su trabajo con: Don Moen, Marcos Vidal, Ron Kenoly y con su banda Koinonía que le han dado un importante puesto como referente dentro de este género.



Figura 1. Abraham Laboriel. Tomado de <https://makingmusicmag.com/a-life-of-bass-with-abe-laboriel/>

El trabajo góspel más reconocido de Abraham Laboriel, y el que va a servir de referencia para este trabajo de titulación, es con Ron Kenoly por lo que se revisará, de manera breve, su biografía y trayectoria.

1.2 Ron Kenoly

Ron Kenoly (6 de diciembre de 1944) es un cantante, *songwriter*, líder de alabanza y maestro que ha dedicado su vida al servicio de Dios y al desarrollo de su ministerio.

Ron empieza su relación con la música y con Dios a temprana edad, siendo parte del coro de niños de su iglesia y entregándole su vida al Señor poco tiempo después. Este tiempo sirvió para que Ron sepa que quiere dedicarle su vida a la

música. Después de finalizar sus estudios secundarios, de casarse y de empezar una prometedora carrera musical secular en los Ángeles, California, cantando en *night-clubs* y logrando contratos con varias disqueras, Ron decide dejar estos compromisos seculares luego de llegar a la conclusión de que su carrera se estaba convirtiendo en su nuevo dios y que gracias a esto estaba perdiendo a su familia. Ron se dedica su vida a su fe, termina sus compromisos seculares, se muda a Oakland completa sus estudios musicales y toma la decisión de dedicarle sus talentos únicamente al Señor.

Tras varias solicitudes de audiciones a varias disqueras cristianas, que no obtenían respuesta, Ron se cuestiona si su decisión de dejar la vida secular fue correcta y, una tarde de agosto de 1982, mientras estaba en una pequeña y vacía iglesia ubicada en la esquina entre la Avenida 64 y el Boulevard Bancroft, en medio de todas sus dudas se sienta en el piano que se encontraba en la iglesia y empieza a tocar los coros que recordaba, ofreciéndole la alabanza de ese momento al Señor. Una vez finalizado su “concierto para uno”, un nuevo hombre surgió de una piscina de lágrimas con una idea firme, tocar única y exclusivamente para Dios. (Kenoly, 2007)

En 1985 fue contratado como el líder musical del *Jubilee Christian Center* en San Jose, California. En 1989, Michael Coleman y Don Moen lo contratan como El líder musical del proyecto *Hossanna Integrity Worship* de la firma *Integrity Music*, en esta etapa de su vida es en la que lanza sus álbumes en vivo: *Jesus is Alive*, *Lift Him Up*, *God is Able*, entre otros. En 1993 su álbum *Lift Him Up* obtiene un disco de oro en los premios *Angel Awards*, siendo uno de los discos de alabanza y adoración más aclamados de la época. A mediados de los 90 lanza su propia firma disquera llamada *Kenoly Family Music*, junto a sus hijos. Su clara misión con su música es la de “crear un ambiente para la manifiesta presencia de nuestro Padre Celestial”.

Es de esta discografía de la que se escogieron los temas: “*Let There Be Joy*” del álbum “*Jesus is Alive*”, “*I See the Lord*”, “*Not by Power*”, “*God is Able*” del álbum “*God is Able*” para su transcripción y posterior análisis.

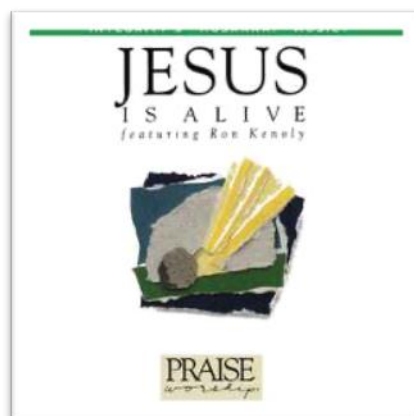


Figura 2. *Jesus is Alive*. Tomado de <https://www.discogs.com/es/Ron-Kenoly-Jesus-Is-Alive-master/1544443>

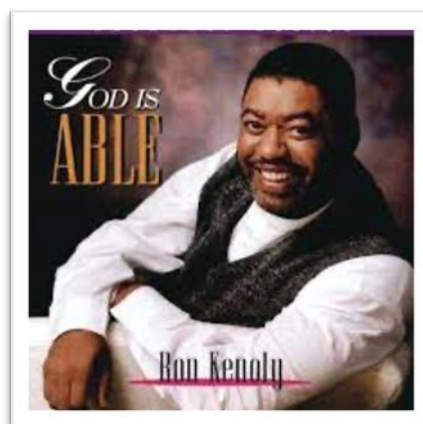


Figura 3. *God is Able*. Tomado de <https://www.discogs.com/es/Ron-Kenoly-God-Is-Able/release/9040438>

1.3 El bajo eléctrico: Función y técnicas

En este trabajo de titulación se va a analizar líneas de bajo para el acompañamiento de los temas previamente mencionados, para esto es necesario definir ciertos pasos necesarios para la creación de estas líneas, que elementos son necesarios para que una línea de bajo funcione dentro de un contexto armónico, dentro de un género en específico y dentro de una sección rítmica conformada por batería, guitarra, bajo y piano. El papel que el bajo eléctrico tiene dentro de una sección rítmica es el de ser un instrumento rítmico ya que junto a la batería son el sostén armónico de la banda y también el de dar

un apoyo armónico. Cada género tiene su propio tratamiento rítmico y armónico, lo que obliga al bajista a ser muy recursivo para crear una línea de bajo que se adapte a las necesidades que el tema que se esté interpretando tenga. El uso de diferentes técnicas propias del instrumento, tales como: *fingering*, *slap*, *palm mute*, entre otras. Así también como el uso de herramientas armónicas como: escalas, arpeggios, modos y cromatismos. (Pulido Torres, 2016)

1.4 Creación de una línea de bajo

El proceso de creación de una línea de bajo, en general, debe empezar simple, tratando de delinear la armonía general a través del uso de las raíces de los acordes sobre los cuales la progresión armónica se desarrolle, siguiendo a su vez la propuesta rítmica que la batería le esté ofreciendo al bajista, en este aspecto es muy importante que la línea de bajo establezca una rítmica estable que marque una sensación de *groove* estable para el tema, siempre va a ser más importante la presencia de esta sensación *groove* a que el bajista brille por su virtuosismo, es aquí donde la frase “menos es más” se aplica, una vez establecida la sensación rítmica general del tema el bajista se puede tomar la libertad de variar su línea con *fills*, sin que estos se roben el protagonismo del tema en momentos en los que otro instrumento o la voz tengan la melodía principal dentro del tema. En este aspecto el bajista debe aprovechar los espacios libres que el tema tenga para dejar que su dominio del instrumento fluya. Ejemplificando este proceso, en el jazz, el trabajo principal del bajista es el de delinear la forma, la armonía y el estilo del tema. Al hablar de un *swing* básico (4/4), el bajista creará su línea a través del uso de cuatro negras por compás que en su mayoría serán los *chord tones* del acorde que en ese momento se esté tocando, a su vez, la característica de esta línea es que los saltos que se tomen entre nota y nota de la línea de bajo no deben ser exagerados, esto con el propósito de que la línea vaya teniendo una sensación de continuidad o de caminata, de ahí que surge el término “*walking bass*” que es el término con el que se le llaman a esta líneas.

Las reglas previamente mencionadas no son “universales”, el criterio del músico al improvisar una línea es muy importante ya que esta debe reaccionar a lo que

esté pasando con el tema en tiempo real, el escuchar al ensamble hace que el bajista mejore su línea y que esta se acople bien al tema. (Skinner, 2016). El uso de notas de aproximación a la nota objetivo convierte la línea de bajo en una melodía continua que, como ya mencionamos, puede irse desarrollando conforme el tema principal lo haga, para este desarrollo se puede utilizar un registro diferente, una subdivisión más pequeña (corcheas o semicorcheas) para darle movimiento a la línea.

En el caso del funk o el góspel el concepto es el mismo, una línea que responda a la rítmica de la batería, que marque la progresión armónica del tema y que encuentre su espacio dentro del tema, pero ahora la interpretación no va a ser la misma, en estos géneros el marcar las 4 negras por compás no será del todo necesario, las líneas de bajo pueden ser tan simples y marcadas como en cualquier canción de James Brown, o sincopadas y con espacios como en “*We Want the Funk*” de The Parliament., o llena de notas como en “*The Jam*” de Graham Central Station. (Danielsen, 2006). La importancia del bajo es el de dar una base rítmica que establezca un *groove* estable que haga que el tema “groovee”, para esto se usarán motivos o células rítmicas que se repitan, estos patrones rítmicos usualmente cambian de acuerdo con la parte del tema, es decir, un patrón rítmico se usa para la estrofa del tema, otra para el coro y así sucesivamente. El uso de *fills* se mantiene, pero aquí es mucho más marcado.

En general, las líneas de bajo y su proceso de creación y desarrollo responden a la necesidad rítmica y armónica de acompañamiento, pero también a la necesidad de una sensación de *groove* dentro de los temas interpretados.

Para satisfacer esta necesidad de *groove* dentro del tema, el bajista debe tener conciencia de ciertos términos rítmicos relacionados al *groove*, los cuales son la Síncopa y el *Backbeat*. Así también como la definición de *groove* y la influencia que la aplicación correcta de estos conceptos tiene dentro de la interpretación de una sección rítmica.

1.5 Conceptos Generales: Síncopa y Backbeat

La Síncopa según Gómez (2005) es la contradicción momentánea de la métrica o del pulso principal, esta puede ser producida por la duración de las notas usadas o por su acentuación, articulación, línea melódica o cambio armónico en el contexto de otra sucesión de notas no sincopadas. Esta definición da dos puntos de análisis de Síncopa: el primero es que la síncopa es un contraste entre notas, el segundo es que este contraste puede o no ser puramente rítmico, pero con propósitos del trabajo, lo tomaremos como un concepto puramente rítmico.

La Síncopa se da cuando se toca una nota en el medio de tiempos fuertes en lugar de tocar en ellos, o cuando el acento corresponde a un tiempo débil, Usualmente, esta síncopa se siente como una anticipación de un tiempo fuerte. (Sher, 1979). Dentro de un compás de 4/4, los tiempos 1 y 3 van a ser más fuertes que los tiempos 2 y 4, la síncopa en este caso se daría al tocar antes de estos tiempos fuertes o el lugar de tocar el todos los *downbeats* (pulsos a tierra), tocar o darle mayor acento a los *upbeats* (pulsos al aire). Este cambio de “perspectiva rítmica” que ofrece la síncopa da lugar al *Backbeat*.

El *Backbeat* es el cambio de tiempos fuertes dentro de un compás de 4/4, en lugar de ser el 1 y 3 los tiempos fuertes, el 2 y 4 pasan a serlo, estos tiempos fuertes se marcan en el redoblante de la batería y son una parte integral *del time feel* del funk y del góspel. (Hughes, 2020). Este cambio de la referencia rítmica crea una especie de síncopa que más bien, con la repetición de esta síncopa, se transforma en un nuevo pulso. Este pulso transforma una sensación rítmica marcada y recta en otra mucho más relajada y “*laid back*” (lo que se conoce como “jalar el tiempo”). Este pulso es la base sobre la cual el *groove* de estos géneros se desarrolla, y que también aporta una característica esencial para la interpretación de este, el movimiento.

Al juntar Síncopa y *Backbeat*, el resultado es el *groove* que, en esencia y como ya revisamos en este trabajo, es una sensación rítmica que produce un movimiento corporal, generado por la repetición de estímulos rítmicos de tensión y resolución que interactúan entre sí. Kernfeld (2003) define esta sensación como una indeterminada pero ordenada sensación que está sostenida en una

distintiva, regular y atractiva forma, que trabaja para atraer al escucha a una conexión. En el caso del góspel en relación con el *groove* es un caso especial que conserva mucho de esta conexión, musical y espiritual, que lleva a grupos corales de 50 personas o más juntamente con una sección rítmica de otras 10 personas a compartir una misma sensación rítmica, a coordinar sus movimientos, sus voces, sus aplausos y sus interpretaciones.

2 Metodología

2.1 Objetivos

2.1.1 Objetivo General

- Definir características específicas presentes en las líneas de bajo de cuatro temas Gospel que Abraham Laboriel ha interpretado y aplicar dichas características a la construcción de una línea de bajo del tema.

2.1.2 Objetivos Específicos:

- Transcribir las líneas de bajo de los temas: *“I See the Lord”*, *“Not by Power”*, *“God is Able”* y *“Let There Be Joy”* de la discografía de Ron Kenoly interpretados por Abraham Laboriel.
- Analizar y determinar patrones comunes tanto melódicos, rítmicos, armónicos y de interpretación presentes en sus líneas de bajo para dar una explicación breve a la construcción de estas.
- Elaborar arreglos de Himnos Gospel cuyas líneas de bajo adopten los patrones previamente definidos, para su posterior interpretación en un concierto final.

2.2 Enfoque

En el libro *Investigación Artística en Música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*, López Cano (2014) afirma que el enfoque cualitativo para la investigación científica trata de comprender significados, cualidades, motivaciones y sentidos subjetivos del objeto de estudio. Buscan, a través de la contemplación analítica, descubrir “como tocan o componen otros músicos.” (p.

84). Y es precisamente este enfoque el que se va a utilizar, ya que el objetivo de este trabajo de titulación es el de descubrir características interpretativas dentro del trabajo de Abraham Laboriel, para darle sentido a su interpretación y trasladar ese sentido a la técnica personal del autor del trabajo.

López Cano (2014) afirma que “habitualmente nos interesa una práctica precisa desarrollada por algún sujeto específico, cuyo interés, en muchos casos, deriva no de su representatividad como miembro de un colectivo, sino de su singularidad y distinción” (p. 109). Esto es una clara explicación del motivo por el que se escogió a este artista en específico, el cual es, un gusto individual musical del autor del presente trabajo por la carrera de Laboriel, y por su figura individual dentro de un género musical que le resulta ajeno desde su origen geográfico y desde su identidad cultural, ya que Laboriel siendo un bajista mexicano, desarrollo su carrera musical en Estados Unidos y adoptó un género extraño a su cultura, el góspel americano.

2.3 Metodología

En su libro *Cómo elaborar y asesorar una investigación de tesis*, Muñoz Razo (2011) afirma que la investigación documental es “aquella investigación científica que, mediante un proceso formal de análisis y reflexión, examina, recopila, interpreta y concentra datos e información sobre un tema específico.” (p. 103). Y es justamente la investigación documental el método escogido para la realización de este trabajo de titulación ya que, por medio de las transcripciones de las líneas de bajo de Laboriel, se procederá al análisis e interpretación de las características encontradas en las mismas para así ofrecer herramientas reconocibles y aplicables a la construcción de nuevas líneas de bajo.

La investigación documental tiene su base en el análisis e interpretación del conocimiento presente en documentos fonográficos, digitales, escritos, e iconográficos. (Muñoz Razo, 2011). En el caso del presente trabajo de titulación se utilizarán materiales fonográficos (canciones) y audiovisuales (videos) de los temas previamente mencionados de Ron Kenoly.

2.4 Estrategias metodológicas

Este trabajo de titulación hizo uso de tres estrategias metodológicas para el desarrollo de este: La observación indirecta, las notas de campo y los registros de campo.

La observación indirecta, definida por López Cano (2014) como el proceso por el cual el investigador no participa directamente de una acción, más bien, tiene acceso a esta por medio de registros verbales, escritos, de audio o de video. Esta estrategia se aplicó al hacer uso de vídeos y de grabaciones del *performance* de Abraham Laboriel.

Las notas de campo son anotaciones que se realizan en relación con las observaciones que surgen durante el periodo de trabajo. Estas anotaciones “tiene un carácter descriptivo y por decirlo así, “objetivo””. (López Cano, 2014, p. 110). Estas anotaciones corresponden a la descripción de las características interpretativas de Laboriel.

Por último, los registros de campo son todos los documentos realizados durante el desarrollo del trabajo de titulación. (López Cano, 2014). Estos documentos corresponden a las transcripciones de los temas a estudiar.

2.5 Plan de Trabajo

Este trabajo de titulación se realizará como una investigación documental basada en archivos multimedia, específicamente de archivos de audio. Contó con 4 fases, en las cuales se resolverán todos los objetivos planteados y se desarrollará un recital final en el que se mostraron los resultados del trabajo de titulación.

La primera fase consistirá en la parte teórica, el desarrollo de los objetivos y la búsqueda del material bibliográfico para el desarrollo de la fundamentación teórica. En esta fase se buscará definir términos necesarios para el desarrollo de la parte práctica, términos tales como *groove*, *gospel*, *síncopa*, *backbeat* y *time feel*. Se analizará de manera breve la historia de Abraham Laboriel, bajista mexicano que servirá como ejemplo de análisis en cuanto a la interpretación de bajo en el género musical *gospel*.

La segunda fase se la dedicará a la selección y análisis de cuatro temas góspel interpretados por Abraham Laboriel en su etapa de participación con la banda de Ron Kenoly, para su posterior transcripción, en instrumento y partitura cumpliendo así con el primer objetivo específico del trabajo.

Los temas seleccionados son: *“Let There Be Joy”* del álbum *“Jesus is Alive”*, *“I See the Lord”*, *“Not by Power”*, *“God is Able”* del álbum *“God is Able”*

La tercera fase corresponde al segundo objetivo específico del trabajo, que consiste en el análisis de los temas para poder definir aspectos rítmicos, armónicos, melódicos, y de técnica de la interpretación de Laboriel.

La cuarta y última fase consistirá en la adaptación de las características de interpretación señaladas en la fase anterior a arreglos propios de dos Himnos Cristianos, los cuales serán escogidos por el autor de este trabajo y cumplirán con las siguientes características: no ser los temas escogidos para el análisis, y de, en su arreglo, ser cantados en español (de ser necesario se hará una traducción de la letra), cumpliendo así con el tercer objetivo específico de este trabajo. Estos temas serán interpretados en un recital final, junto a una sección rítmica en vivo, misma que será escogida por el autor de este trabajo de titulación.

2.5.1 Análisis de temas

El análisis de los temas se realizó tomando como referencia secciones de las líneas de bajo de Abraham Laboriel. Las transcripciones completas se adjuntarán en la sección de Anexos.

2.5.1.1 Análisis “I See The Lord”

Análisis Armónico:

En la introducción del tema, se toma la armonía y melodía del coro para hacer un arreglo. Este arreglo está basado en la interpretación de la melodía del coro, pero acompañada de acordes, la melodía siempre estará en la *top note* de cada acorde que en la mayoría de los casos son contruidos a partir de su raíz, tercera

y séptima. En casi la mayoría de los casos, los acordes tienen su raíz en la nota bajo del acorde y su melodía en su nota soprano.

8 G A Bm7 F#m Gmaj F#m7 Em Dmaj7 A

Figura 4. *I See The Lord*, chord-melody.

La línea de acompañamiento va a estar compuesta por las raíces de los acordes de la armonía del tema marcando su ritmo armónico salvo en casos específicos en los que la raíz sea remplazada por otro *chord tone* como se puede ver en el compás 56 y 62, en el verso del tema. En el compás 62 hay un caso especial, el Mi que en la línea de bajo toca no es *chord tone* del acorde de Sol Mayor, que es una de sus tensiones. El motivo del cambio de estas notas responde al movimiento horizontal de la línea de bajo, mismo que será revisado a profundidad en el análisis melódico.

Verso
56 D A/C# Bm A G A Bm A
60 G A F#sus F#/A#Bm G/E D/F# Bm A

Figura 5. *I See The Lord*, inversiones.

Análisis Melódico:

Además del motivo de acordes, revisado en el análisis armónico del tema, la línea de bajo durante la introducción presenta líneas melódicas que sirven tanto como para dar descanso al motivo principal como para marcar un cambio en la intensidad de la sección. En el compás 20 Laboriel construye una línea melódica

en base a la escala pentatónica de Mi menor usando células de notas que cambian: de altura, de nota objetivo y de digitación en cada repetición. Esta línea melódica sirve como descanso para el motivo principal de la sección ya que después del mismo el motivo de acordes continúa.

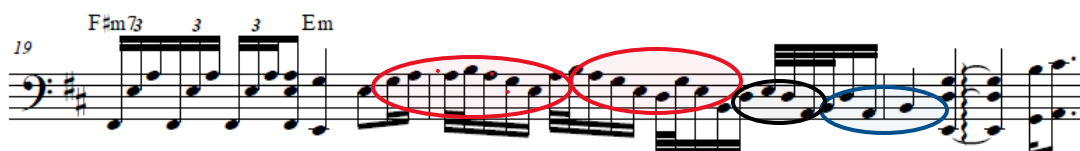


Figura 6. *I See The Lord*, línea de descanso.

Una vez finalizado el motivo de acordes, en el compás 27, Laboriel interpreta una línea melódica más extensa que la anterior y con un acompañamiento distinto que funciona como transición para llegar al primer coro cantado del tema. Esta línea melódica está construida sobre la escala de Re Mayor. Este tipo de motivos se repiten en el tema en los compases 88 y 92.

Figura 7. *I See The Lord*, línea de transición.

Como ya se mencionó en el análisis armónico de esta línea existen pasajes, en el verso del tema, en los que no se tocan las raíces de cada acorde y esto se debe al movimiento de la línea de bajo. Ejemplo de esto es el compás 56, el primer compás del verso, en el que la línea de bajo para mantener un motivo descendente, que conecte los acordes Re Mayor y Si menor y no tenga saltos mayores al del tercera.

Verso

56

D A/C# Bm A G A Bm A

Figura 8. *I See The Lord*, línea descendente.

En el compás 62 la línea funciona como preparación para el acorde de La Mayor, que necesita tener cierta fuerza para su resolución en el coro que es la siguiente sección del tema, se cambian las notas del bajo para que el motivo sea ascendente, de E a F#.

60

G A F#sus F#m Bm G/E D/F# Bm A

Figura 9. *I See The Lord*, línea ascendente.

Las apoyaturas usadas en esta transcripción reflejan ciertos *slides* hacia una nota objetivo, que no son lo suficientemente largas como para representar una nota extra escrita con ligadura pero que le dan movimiento a la línea de acompañamiento y sobre todo a los *fills*.

68

D F#m G A/E B A Em Bm

Figura 10. *I See The Lord*, apoyaturas.

Análisis Rítmico:

Esta línea de acompañamiento no tiene una rítmica establecida, mas bien, toma pequeñas figuras rítmicas que se repiten a lo largo de la misma. Un ejemplo de estas figuras es la usada en el coro que consiste en tocar el tiempo 1 del compás y hacer una anticipación al tiempo 3 tocando la última semicorchea del tiempo 2, figura que va a repetirse con frecuencia.

The image shows two staves of music for the chorus of 'I See The Lord'. The first staff starts at measure 64 and the second at measure 68. The key signature is D major. The first staff has chords: D, F#m, G, A, Bm, A, G/E, A. The second staff has chords: D, F#m, G, A/E, B, A, Em, Bm. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note, which is circled in red in several places to highlight its repetition. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of the first staff.

Figura 11. *I See The Lord*, negra con punto.

En el verso después de la modulación tonal del tema, en los compases 76 y 77, la línea de acompañamiento usa las corcheas como base de su línea ya que la primera prioridad del bajo, junto con otros instrumentos armónicos como el piano, es la de establecer la nueva tonalidad.

The image shows two staves of music for the verse of 'I See The Lord'. The first staff starts at measure 78 and the second at measure 82. The key signature is B-flat major. The first staff has chords: E♭, B♭/D, Cm, B♭, A♭, Gm, Cm, B♭. The second staff has chords: A♭, G, Cm, Fm, Gm, Cm, B♭. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes, which is highlighted with a red circle in the first staff. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning of the first staff.

Figura 12. *I See The Lord*, corcheas.

Este tema tiene la característica de que en la mayoría de sus *fills* se usan fusas. Al estar en un tempo lento y muy parecido al de una balada permite que se use esta subdivisión.



Figura 13. *I See The Lord*, fusas.

También se puede notar el uso de una síncopa bastante marcada ya que la mayoría de líneas melódicas no empiezan en el *downbeat* del tiempo 1 o 3 del compás.

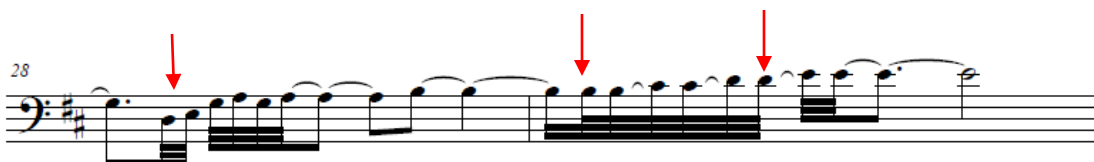


Figura 14. *I See The Lord*, síncopa.

De igual manera se hace notorio el uso de trecillos en ciertos *fills* de la introducción, esto con el propósito de que la línea suene aún más sincopada y *laid back*.



Figura 15. *I See The Lord*, trecillos.

Análisis de Técnicas:

Durante la introducción, la mano derecha utiliza una digitación que añade al pulgar para poder rasgar tres notas en tres cuerdas diferentes. La secuencia de

esta digitación es: dedo pulgar, 1 y 2 en una rítmica de trecillos de semicorchea sucesivamente.



Figura 16. *I See The Lord*, técnica de digitación.

Mientras que en el resto del tema usa la técnica básica de mano derecha, alternando dedos 1 y 2.

En los primeros compases de la introducción se puede notar la presencia de acordes rasgados (marcados en rojo), arpegiados (marcados en azul) o tocados al mismo tiempo (marcados en negro).

Figura 17. *I See The Lord*, rasgado, arpegio y acordes.

El uso de las ligaduras en este tema responde a dos propósitos: el marcar el ataque de las notas, esto se nota cuando dos notas diferentes están ligadas, marcando esto que la primera nota de estas es la que lleva el ataque.

Figura 18. *I See The Lord*, ataques ligados.

El segundo propósito es marcar la duración en tiempo de las notas, esto es visible cuando dos notas de similar altura están ligadas.

Figura 19. *I See The Lord*, ligaduras.

2.5.1.2 Análisis “*Not By Power*”

Análisis Armónico:

A diferencia del tema anterior, “*Not by Power*” presenta una línea de bajo más estable y repetitiva tanto en el verso como en el coro. Estas líneas siempre tendrán la raíz del acorde que corresponda en el tiempo fuerte de cada compás en caso de que exista solo un acorde en el compás y en caso de tener dos acordes por compás estas raíces estarán en los *downbeats* de los tiempos del compás.

Verso

20 F Dm B \flat

mf

24 F Dm B \flat C Am

Figura 20. *Not by Power*. Acordes en tiempos fuertes

Análisis Melódico:

En el caso del verso, la línea de bajo se completa con una melodía que lleva la línea de raíz a raíz de cada acorde de la progresión. Esta línea melódica está compuesta por notas que responden a la tonalidad del tema (Fa Mayor). No tiene aproximaciones cromáticas y la línea tiene, en su mayoría, saltos de segunda o tercera. En los compases que corresponden al acorde de Fa Mayor, la línea se construye en base de la escala pentatónica del acorde y que está basada en el mismo motivo melódico (compás 20 y 21) pero que cambia rítmicamente en cada repetición.

Verso

20 F Dm B \flat

mf

24 F Dm B \flat C Am

Figura 21. *Not by Power*, Línea en Fa Mayor.

Verso

40

mf

F Dm B \flat

44

F Dm B \flat C Am

Figura 22. *Not by Power*. línea en Fa Mayor.

En el precoro la línea aproxima las raíces de cada uno de los acordes, tocadas todas en los *downbeats* del compás, por medio de notas que no saltan más de una segunda y que pertenecen a la escala de Re menor.

48

Gm Am B \flat C Am Gm Am B \flat C

Figura 23. *Not by Power*, raíces en tiempos fuertes.

En el caso del coro, que presenta un caso similar al verso, salvo que en el coro no existen muchos cambios armónicos. La línea está construida en base a la escala pentatónica de Re menor, tiene un salto de octava para luego bajar por la escala hasta la nota en la que la línea inició y se repite este motivo.

Coro

32

f

Dm Dm Dm Dm B \flat

Figura 24. *Not by Power*, línea melódica en Re menor.

En el compás 62, previo al último coro del tema, Laboriel utiliza un motivo melódico de 3 o 5 notas basado en la escala pentatónica de Re menor.

60 B^b C Dm

mf

61 B^b

Figura 25. *Not by Power*, motivo melódico.

Análisis Rítmico:

La línea de bajo del tema se basa en una subdivisión de semicorcheas. La línea tiende a empezar en un *downbeat*, seguido de un silencio y continúa, ya sea comenzando en la segunda semicorchea o en la cuarta semicorchea del siguiente *beat*. Esto se puede notar en el verso ya que la línea empieza en el primer *beat* del compás y continúa en la última semicorchea del tiempo dos. En el caso del compás 25, esta sincopa empieza en la segunda semicorchea del compás.

Verso

20 F Dm B^b

mf

24 F Dm B^b C Am

Figura 26. *Not by Power*, figura rítmica del verso.

En el coro, la figura rítmica tiene una subdivisión de semicorcheas y empieza en el tiempo 1 de cada compás, pero a diferencia del verso, la línea no tiene un silencio, pero enfatiza la última semicorchea del tiempo 1 del compás.

Coro

32

Dm Dm Dm Dm B \flat

36

Dm Dm B \flat C Dm C/E

Figura 27. *Not by Power*, figura rítmica del coro.

Análisis de Técnicas:

Laboriel, para este tema, usa la técnica básica de mano derecha.

En varios pasajes del tema usa *ghost notes* como apoyo para mantener la subdivisión principal del tema.

Verso

40

F Dm B \flat

mf

44

F Dm B \flat C Am

48

Gm Am B \flat C Am Gm Am B \flat C

Coro

52

Dm Dm Dm B \flat

f

Figura 28. *Not by Power*, *ghost notes*.

El uso de las ligaduras en este tema responde a dos propósitos: el marcar el ataque de las notas, esto se nota cuando dos notas diferentes están ligadas, marcando esto que la primera nota de estas es la que lleva el ataque.

Figura 29. *Not by Power*, ataques.

El segundo propósito es marcar la duración en tiempo de las notas, esto es visible cuando dos notas de similar altura están ligadas.

Figura 30. *Not by Power*, ligaduras.

2.5.1.3 Análisis “*God is Able*”

Análisis Armónico:

En la línea de bajo de este tema, que está en Re menor, Laboriel toca las raíces de cada uno de los acordes de la progresión marcando así el movimiento armónico del tema. Estas raíces estarán en los *downbeats* de los tiempos en los que los cambios de acordes estén. En ciertos casos específicos, sobre todo en el coro, las raíces de los acordes no estarán en los *downbeats* de los tiempos en los que cambie el acorde, esto debido a que estas raíces están acompañadas de apoyaturas que toman estos lugares dentro del compás.

Figure 31 shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff starts at measure 9 and includes measures 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16. The second staff starts at measure 13 and includes measures 14, 15, and 16. Chord symbols are placed above the staves: Dm, G7, C7, F, G, Am in the first staff; and Dm, G7, C7, F, G, Am in the second staff. Red arrows point to the downbeats of measures 9, 10, 11, 13, 14, and 15. Red circles highlight the notes on the downbeats of measures 10 and 11 in the first staff.

Figura 31. *God is Able*, downbeats.

En los compases 6 y 7 Laboriel usa acordes en su línea tocando dos notas simultáneamente. En el compás 6 toca el tritono que pertenece al acorde Sol7 (F y B) y en el compás 7 usa la cuarta y la séptima del acorde Do7 (F y Bb).

Figure 32 shows a single staff of musical notation in bass clef, starting at measure 5 and including measures 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12. Chord symbols are placed above the staff: Dm, G7, 8va, C7, 8va, F, G, Am. Red circles highlight the simultaneous notes in measures 6 and 7.

Figura 32. *God is Able*, notas simultáneas.

Análisis Melódico:

En la introducción del tema, la línea de bajo está compuesta por la raíz, séptima u octava de cada acorde, salvo en el compás 3 en el que Laboriel interpreta una línea melódica compuesta por notas pertenecientes a la escala pentatónica de Re menor.

(Slap) Dm G7 C7 F G Am

Bass

5 Dm G7 ^{8va} C7 ^{8va} F G Am

Figura 33. *God is Able*, línea melódica de la introducción.

La línea de bajo, en el resto del tema, está construida a partir de las raíces de cada acorde y líneas melódicas que funcionen como conexión entre raíces de acordes para que la línea de acompañamiento no se interrumpa. Estas líneas melódicas están compuestas por: notas que pertenecen a la tonalidad del tema (compases 14 y 15) o por aproximaciones cromáticas (compases 9 y 10).

ers) Dm G7 C7 F G Am

9

13 Dm G7 C7 F G Am

Figura 34. *God is Able*, líneas melódicas.

En el compás 65, después de la modulación del tema, la línea de bajo toma un motivo el cual salta entre la séptima y la raíz del acorde y en el caso del compás 67 acompañado de la quinta. Esto se debe a que durante esta sección del tema el piano tiene un solo y Laboriel para su acompañamiento usa este motivo melódico para: mostrar interacción de los acompañantes con el solista, para subir la dinámica del tema y para marcar el cambio de sección.

Figura 35. *God is Able*, líneas de raíz y séptima.

Las apoyaturas usadas en esta línea reflejan ciertos *slides* hacia una nota objetivo, que no son lo suficientemente largas como para representar una nota extra escrita con ligadura pero que le dan movimiento a la línea de acompañamiento.

Figura 36. *God is Able*, apoyaturas.

Análisis Rítmico:

Como se había mencionado previamente en este trabajo, una de las características del *groove* como sensación rítmica es el de cambiar los tiempos fuertes del compás por los que no lo son. En este tema esto no sucede ya que el *feel* de batería y la línea de bajo, tanto en el verso como en el coro, marcan siempre el tiempo 1 el cual es un tiempo fuerte. Esto hace notar que el tema tiene una sensación rítmica rígida sin que esto signifique que no tenga *groove*.

Verso *mf*

35 Dm Am B \flat Gm C

39 F Am Dm Am Gm Am B \flat Am

Figura 37. *God is Able*, downbeat verso.

Coro *ff*

45 Dm G7 C7 F G Am

49 Dm G7 C7 F G Am

Figura 38. *God is Able*, downbeat coro.

Análisis de Técnica:

Durante la introducción del tema Laboriel utiliza la técnica *slap, slapea* con su pulgar toca la mayoría de las notas de la línea (rojo) y en los casos en los que toque dos octavas de una misma nota (compases 2 y 5) en la octava superior utiliza el *pop* (azul). En el compás 3 realiza un *fill* en el que combina estas 2 técnicas. Durante la misma sección, en los compases 6 y 7, Laboriel toca dos notas simultáneamente rasgando las 2 primeras cuerdas y subiendo estas notas una octava trasladando el acorde hacia la zona más aguda del registro del bajo.

Figure 39 shows two staves of bass notation for the song "God is Able". The first staff starts with a "(Slap)" instruction and includes chords Dm, G7, C7, F, G, and Am. The second staff starts at measure 5 and includes chords Dm, G7, C7, F, G, and Am, with an 8va marking above the C7 chord. Red circles highlight specific notes in the bass line, and blue circles highlight others. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Figura 39. *God is Able, slap.*

Desde el compás 69 hasta el compás 77 usa nuevamente el *slap* usando el mismo criterio que en la introducción.

Figure 40 shows three staves of bass notation for the song "God is Able". The first staff starts at measure 69 with a "(Slap)" instruction and includes chords F#m, Bm, A, and E. The second staff starts at measure 73 and includes chords F#m, Bm, E, and A. The third staff starts at measure 77 and includes the chord F#m. A "7" is written above the staff in measure 77. Red circles highlight specific notes in the bass line, and blue circles highlight others. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Figura 40. *God is Able, slap.*

Durante el resto de tema la técnica utilizada será la técnica básica de mano derecha.

En varias secciones del tema, pero especialmente en el coro, Laboriel usa *ghost notes* como anticipaciones desde la última semicorchea del tiempo anterior a notas que caen en el *downbeat* del siguiente tiempo.

Coro *ff*
Dm G7 C7 F G Am

45

Dm G7 C7 F G Am

49

Figura 41. *God is Able*, ghost notes.

El uso de las ligaduras en este tema responde a dos propósitos: el marcar el ataque de las notas, esto se nota cuando dos notas diferentes están ligadas, marcando esto que la primera nota de estas es la que lleva el ataque.

F#m Bm E A

65

Figura 42. *God is Able*, ataques.

El segundo propósito es marcar la duración en tiempo de las notas, esto es visible cuando dos notas de similar altura están ligadas.

Verso Dm Am Bb Gm C

35

mf
F Am Dm Am Gm Am Bb Am

39

Figura 43. *God is Able*, ligaduras.

2.5.1.4 Análisis “Let There be Joy”

Análisis Armónico:

En la línea de bajo de este tema, que esta en Lab Mayor, Laboriel toca las raíces de cada uno de los acordes marcando el ritmo armónico del mismo salvo en casos específicos en los que la nota que toca es distinta. Uno de estos casos está en el compás 6, en la introducción del tema, en el que la línea de bajo primero toca las novenas de los dos primeros acordes del compás y luego toca las terceras de los dos siguientes acordes, cabe destacar que estos últimos acordes no pertenecen a la tonalidad del tema, mas bien, responden a un intercambio modal con su paralela menor.

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 3/4 time, with a key signature of two flats (B-flat major). The first staff, labeled 'Intro' and starting at measure 3, shows a sequence of chords: A^b, C^m, B^bm, E^b, A^b, and F^m. Red arrows point to the root notes of these chords on the bass line. The second staff, starting at measure 6, shows a sequence of chords: D^b/E^b, E^b/F, E/G^b, G^b/B^b, and E^b. The notes D^b and E^b in the first measure are circled in red, and the notes E/G^b and G^b/B^b in the second measure are circled in blue.

Figura 44. *Let there be Joy*, raíces en *downbeats* e inversiones.

En el siguiente caso, en el compás 23 y en el coro del tema, la línea de bajo mantiene una nota pedal sobre dos acordes que estén dentro de un mismo compás, siendo estas notas: en el compás 23 la oncenava del primer acorde y la raíz del segundo acorde, y en el coro la raíz del primer acorde (rojo) y la séptima (azul) o novena (negro) de segundo, respectivamente.

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 3/4 time, with a key signature of two flats. The first staff, starting at measure 20, shows a sequence of chords: A^b, C^m, D^b, C^m, F^m, B^bm, E^b, E^bm/A^b, and A^b7. The notes E^bm/A^b and A^b7 are circled in red. The second staff, labeled 'Coro' and starting at measure 24, shows a sequence of chords: D^b, E^b/D^b, A^b, G^b/A^b, D^b, E^b/D^b, A^b, and G^b/A^b. The notes D^b and A^b in the first measure are circled in red, and the notes E^b/D^b and G^b/A^b in the second measure are circled in blue.

Figura 45. *Let there be Joy*, notas del bajo.

Este cambio de notas se repetirá en todos los versos y coros del tema aún después de su modulación, que ocurre en el compás 53.

Análisis Melódico:

Tanto en la introducción como en los versos del tema, la línea de bajo conecta las raíces, u otras notas que en ese acorde estén en el bajo, de cada uno de los acordes mediante notas propias de la tonalidad del tema, de aproximaciones cromáticas. Estas conexiones se construyen a través de saltos de segunda o tercera, salvo en casos que salten directo a la quinta y octava de un acorde, y que sus motivos, en su mayoría, son ascendentes.

The image shows two staves of music in bass clef, key of B-flat major. The first staff starts at measure 3 and includes chords: Intro, A♭, Cm, B♭m, E♭, A♭, and Fm. The second staff starts at measure 6 and includes chords: D♭/E♭, E♭/F, E/G♭, G♭/B♭, and E♭. Red circles and arrows highlight specific melodic lines and chromatic approximations between notes.

Figura 46. *Let there be Joy*, línea melódica de la introducción.

En los compases 17, 19, 21, 37, 56, 73, 74 y 78, existen aproximaciones cromáticas que se mueven desde una nota un tono arriba o debajo hacia una nota objetivo.

The image shows a single staff of music in bass clef, key of B-flat major, starting at measure 16. Chords above the staff are: A♭, Cm, D♭, Cm, Fm, B♭m, E♭, Cm, Fm, B♭m, and E♭. Red circles and arrows highlight chromatic approximations between notes in the bass line.

Figura 47. *Let there be Joy*, aproximaciones cromáticas.

Figura 48. *Let there be Joy*, aproximaciones cromáticas.

Análisis Rítmico:

La línea de bajo esta construida sobre una subdivisión de semicorcheas. Durante el tema no se encontrará notas rítmicas cuyo valor sea mayor al de una negra con punto, al final del mismo se encuentra una redonda que más bien representa la última nota (o acorde) del tema y que se extiende a criterio de los músicos.

A lo largo del tema se repite con frecuencia una figura rítmica compuesta de una corchea con punto, que siempre caerá en un *downbeat*, y una semicorchea. Esta figura se repetirá en dos situaciones: la primera es en el inicio de cada compás en el tiempo 1 (marcado en rojo) que se encuentran casi en la totalidad del tema, y la segunda situación es en los *downbeats* de los tiempos a los que les corresponda un cambio de acorde (marcado en azul) que serán frecuentes, pero no se encuentran en la totalidad de cambios de acorde. Cabe recalcar que, en los coros, la figura se altera ya que en lugar de estar compuesta por una corchea con punto está compuesta por una corchea y un silencio de semicorchea.

Figura 49. *Let there be Joy*, figura rítmica.

Verso A^\flat Cm D^\flat Cm Fm $B^\flat m$ E^\flat Cm Fm $B^\flat m$ E^\flat

8

24 Coro D^\flat E^\flat/D^\flat A^\flat G^\flat/A^\flat D^\flat E^\flat/D^\flat A^\flat G^\flat/A^\flat

Figura 50. *Let there be Joy*, figura rítmica.

Análisis de Técnica:

En este tema Laboriel usa la técnica básica de mano derecha.

El uso de las ligaduras en este tema responde a dos propósitos: el marcar el ataque de las notas, esto se nota cuando dos notas diferentes están ligadas, marcando esto que la primera nota de estas es la que lleva el ataque.

53 A $C^\#m$ D $C^\#m$ $F^\#m$ Bm E $C^\#m$ $F^\#m$ Bm $E7$

57 A $C^\#m$ D $C^\#m$ $F^\#m$ Bm E Em/A $A7$

Figura 51. *Let there be Joy*, ataques.

El segundo propósito es marcar la duración en tiempo de las notas, esto es visible cuando dos notas de similar altura están ligadas.

The image displays two staves of musical notation in bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first staff, starting at measure 61, contains the following chords: D, E/D, A, G/A, D, E/D, A, G/A. A red circle highlights a pair of tied notes in the fourth measure. The second staff, starting at measure 65, contains the following chords: D, E/D, A/C#, F#m, Bm, E, Em/A, A7. A red circle highlights a pair of tied notes in the eighth measure.

Figura 52. *Let there be Joy*, ligaduras.

3 Resultados

Como resultado del presente trabajo de titulación se presentan las líneas de bajo, compuestas por el autor del mismo, que presentan las características: rítmicas, melódicas, armónicas y de técnica previamente señaladas.

Cabe señalar que se usarán como referencia pequeños extractos de las líneas de bajo, mismas que se encontrarán en su totalidad en la sección de Anexos.

3.1 Cuán Grande es Él

Cuán grande es Él es un poema escrito en 1886 por Carl Boberg, miembro del Parlamento Sueco desde 1912 a 1931. Cuando Boberg regresaba a su casa después de una tarde de reunión con sus similares, cuando una fuerte tormenta los atrapó. La tormenta no duró mucho, el cielo se despejó y un arcoíris adornó el cielo. Estando en su casa abrió unas ventanas que estaban frente al mar, escuchó que las campanas de una iglesia tocaban un ritmo parecido al ritmo de un himno eclesial, fue en esa tarde que escribió “*O Store Gud*” que se traduce en “*How Great Thou Art*”. La versión en inglés fue traducida y arreglada a una melodía por el reverendo Stuart K. Hine. Esta versión fue popularizada por Billy Graham, campañas de evangelización. (Terry, 2016)

Este poema da una descripción de la creación de Dios, de cuán asombrado está el protagonista del relato en ver todas las maravillas de la creación.

La línea de bajo de este tema, específicamente en la introducción, se construyó en base a la línea de bajo del tema “*I See the Lord*”. Se tomó la melodía principal para usarla como *top note* en un *chord melody* del tema. Esta melodía en la mayoría de los casos está en la tercera o en la quinta de cada acorde. En el nuevo arreglo la raíz de cada acorde estará, en la mayoría de los casos, en la nota bajo y su melodía estará en su nota soprano.

Esta sección utiliza el mismo criterio de técnica que en el tema “*I See The Lord*”, la mano derecha utiliza una digitación que añade al pulgar para poder rasgar tres notas en tres cuerdas diferentes. La secuencia de esta digitación es: dedo pulgar, 1 y 2 en una rítmica de trecillos de semicorchea sucesivamente. Utilizará 3 maneras de tocar un acorde: en simultáneo, en arpeggio y rasgándolas.

Fabio Lopez

ic Bass

rubato

5

9

Figura 53. Cuan Grande es Él, *chord-melody*.

5

8

Figura 54. I See The Lord, *chord-melody*

Se construyeron líneas melódicas para el tema en base a patrones rítmicos contruidos en la escala pentatónica de La Mayor, usando una subdivisión de fusas, como el tema “*I See the Lord*”. Estas líneas sirven como una transición entre el motivo de *chord-melody* de la introducción del tema y su línea de acompañamiento y ayuda a establecer el tiempo ya que la introducción no posee un tiempo definido.

Intro A

28

a tempo mp

Figura 55. Cuán Grande es Él, línea melódica.

Figura 56. *I See the Lord*, línea melódica.

La línea de acompañamiento del tema se hizo en torno a la tonalidad del mismo, La Mayor, usando líneas melódicas que conecten los acordes, marcando el ritmo armónico del arreglo del tema.

En el verso, la línea de acompañamiento es simple, usa notas largas en el comienzo de esta y va desarrollándose hasta el compás 44 en el que, con una línea melódica construida sobre la escala pentatónica de la tonalidad, se le da movimiento a la línea anticipando la llegada del coro del tema.

Figura 57. *Cuán Grande es Él*, línea melódica del verso.

En el coro del tema, la línea de acompañamiento conecta los acordes del tema, marca el ritmo armónico del mismo tocando las raíces de los acordes cayendo siempre en los *downbeats* de los tiempos a los que les corresponde un cambio de acorde. No posee una rítmica definida, aunque tiene una subdivisión de corcheas muy marcada, usando incluso anticipaciones rítmicas hacia los tiempos fuertes. En los compases 54 y 60 se usan líneas melódicas presentes en la línea de bajo del tema “*I See the Lord*”, con la diferencia de que están adaptadas a la nueva tonalidad del tema y al acorde al que resuelven.

Coro

48 A D A F#m

52 Bm E E7 A E7/G#

Figura 58. Cuán Grande es Él, línea melódica del coro.

Coro

87 Eb Gm Ab Fm Cm Gm Fm Bb

Figura 59. *I See the Lord*, línea melódica.

El tema culmina con una línea en la que se usa una subdivisión de corcheas con el propósito de subir la dinámica del tema. De igual forma se usa una línea melódica que se encuentra en la línea de bajo del tema “*I See the Lord*”, con la diferencia de que están adaptadas a la nueva tonalidad del tema y al acorde al que resuelven.

56 A Bm C#m D

60 Bm E7 rit. F G

mf

Figura 60. Cuán grande es Él, corcheas.

Verso 78 Eb Bb/D Cm Bb Ab Gm Cm Bb

Figura 61. *I See the Lord*, corcheas.

3.2 No hay Dios tan grande como Tú

El tema “No hay No hay Dios tan grande como Tú” es un himno cristiano clásico conocido por las congregaciones de América Latina. No se logró obtener información acerca de su origen ya que ha sido compartido, la mayoría de las veces, de manera verbal. Este tema habla de la grandeza de las obras de Dios y de su incomparable poder, se puede tomar como referencia bíblica el Salmo 77:13.

La línea de bajo de este tema se construyó en base a la escala pentatónica de Do Mayor, tonalidad del tema, usando una subdivisión de semicorcheas durante el mismo. Se trata de usar una rítmica estable, usando células rítmicas repetitivas, al menos en la primera sección del tema usando de referencia el tema “*Not By Power*”. La línea de bajo no tiene saltos de registro grandes, se trató de que la línea suba y baje por el registro del bajo de una manera natural.

8 C G/B C

mp

12 C Am/C Dm/A G7/B C C7/B

Figura 62. No hay Dios tan grande como Tú, línea de acompañamiento.

Verso

20 F Dm Bb

mf

24 F Dm Bb C Am

Figura 63. *Not By Power*, línea de acompañamiento.

Durante algunos pasajes de la línea de bajo, especialmente el que inicia en el compás 33, se utilizan aproximaciones tonales y cromáticas que resuelven a la raíz, o a otro *chord tone* como en el compás 35, del siguiente acorde de la progresión armónica, misma que cae en el *downbeat* del tiempo 1 o 3 del compás.

33 C Dm Em F G/D G7 C C7/Bb

Figura 64. No hay Dios tan grande como Tú, aproximaciones.

El uso de *ghost notes* es, tomando como referencia el tema “*God is Able*”, herramienta esencial para la construcción de la línea de bajo de este tema, el propósito de su uso es el de anticipar rítmicamente, mediante el uso de la última semicorchea de los tiempos 2 y 4, los tiempos 1 y 3.

37 F/A Fm/A^b Em/G Dm/F G7 C C7/B^b

f

41 F/A Fm/A^b Em/G Dm G7 E^bm A^b7

mf

Figura 65. No hay Dios tan grande como Tú, *ghost notes*.

39 *mf* F Am Dm Am Gm Am B^b Am

Figura 66. *God is Able*, *ghost notes*.

Para finalizar el tema se usan 3 motivos rítmicos que sirven para subir la dinámica del tema y para que la línea del tema encuentre un movimiento estable.

49 *mf* D^b Fm E^bm A^b7 D^b D^b7

53 G^b D^b A^b A^b7 D^b D^b7 x3

f

57 G^b/B^b G^bm/A Fm/A^b E^bm/G^b A^b G^b

ff

Figura 67. No hay Dios tan grande como Tú, motivos rítmicos.

4 Conclusiones y Recomendaciones

4.1 Conclusiones

Luego de la transcripción y el análisis de las líneas de bajo de Abraham Laboriel, se han podido establecer características que son recurrentes del artista, y otras que más bien responden al arreglo del tema que no dejan de ser interesantes. A continuación, se presentarán las mismas:

4.1.1 *Chord-Melody*

Abraham Laboriel construye líneas de bajo en las que une la melodía de un tema con su melodía. Construye acordes usando: la raíz en la nota más baja, la séptima y la tercera en la nota más alta. Usa en la mano izquierda sus dedos 1, 3 y 4 para pisar las cuerdas y en la mano derecha su pulgar y los dedos 1 y 2 para atacar las notas.

4.1.2 **Uso de escala pentatónica:**

Laboriel usa las escalas pentatónicas, en especial la escala pentatónica mayor, tanto para la construcción de líneas de acompañamiento como para la elaboración de líneas melódicas (*fills*). Su digitación, tomando como referencia el mástil del bajo, es usando los dedos 1 y 3 o 1 y 4, usando una posición en la que el dedo 1 empiece en la raíz de la escala y luego, sin cambiar de cuerda, su dedo 1 pase a la segunda nota de la escala para luego poner el dedo 3 o 4 en la tercera nota de la escala, construyendo desde esa digitación el resto de la misma. En el caso la escala pentatónica menor, la digitación varía según la línea que se esté tocando.

4.1.3 **Variaciones de los bajos con respecto a la raíz del acorde:**

Laboriel, para que su línea no tenga saltos de intervalo grandes usa *chord tones* distinto a la raíz de un acorde para: acordes en los que sus raíces estén a más de una cuarta de distancia o para arreglos armónicos en los que se especifique que el bajo debe tocar una nota distinta a la raíz.

4.1.4 Líneas de aproximación

Laboriel en sus líneas de bajo resuelve hacia sus notas objetivo, por lo general las raíces de los acordes, utilizando aproximaciones mayormente tonales, con esto se hace referencia a que usa notas de la tonalidad del tema que esté interpretando. Existen pasajes en los que usa aproximaciones cromáticas, que no son tan comunes en su interpretación.

4.1.5 Anticipaciones Rítmicas

Laboriel usa, antes de un tiempo fuerte del compás, una o dos semicorcheas anticipando esta resolución al *downbeat*. En estas anticipaciones usa notas o *ghost notes*.

4.1.6 Subdivisiones

Laboriel siempre toman como referencia la subdivisión más pequeña del tema que esté interpretando para sobre esa subdivisión construir su línea de bajo.

4.2 Recomendaciones

Se recomienda a quienes tengan interés por el estudio de las líneas de bajo de Abraham Laboriel y para quienes estén dispuestos a tomar este trabajo de titulación como referencia para su desarrollo musical lo siguiente:

Utilizar, dentro de lo posible, las mismas características armónicas, melódicas y técnicas usadas por Abraham Laboriel en sus líneas.

Tomar como referencia las características rítmicas dentro de la interpretación de Laboriel para desarrollar una sensación rítmica estable dentro de la interpretación personal.

Adoptar, dentro de la práctica personal de cada bajista interesado en este trabajo de titulación, el uso de las características de interpretación previamente mencionadas.

Utilizar este trabajo de titulación como referencia o como base para la creación de un proceso metódico, lógico y práctico que tenga como objetivo el desarrollo del *groove* como sensación rítmica en músicos y en bandas.

Referencias

- Bradman, E. E. (2019). Abraham Laboriel: The soundtrack of our lives. *Bass Magazine*, 52-72.
- Cano, R. L. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ICM.
- Cusic, D. (2002). *The sound of light: A history of gospel and Christian music*. Hal Leonard Corporation.
- Danielsen, A. (2006). Presence and pleasure: The funk grooves of James Brown and Parliament. Wesleyan University Press.
- Díaz Herrera, G. A. (2012). Fusión bass y chord comping una opción en el acompañamiento.
- Gómez, F. M. (2005). Mathematical measures of syncopation. In *BRIDGES: Mathematical Connections in Art, Music and Science*, pp. 73-84.
- González, M. (2015). La práctica improvisatoria en la música popular latinoamericana. *Arte e Investigación*.
- Hughes, B. &. (2020). *Backbeat Placement Affects Tempo Judgments*.
- Kenoly, R. (1991). Let there Be Joy [Song]. En *Jesus is Alive* [Álbum]. Integrity Music.
- Kenoly, R. (1994). I See the Lord [Song]. En *God is Able* [Álbum]. Integrity Music.
- Kenoly, R. (1994). God is Able [Song]. En *God is Able* [Álbum]. Integrity Music.
- Kenoly, R. (1994). Not By Power [Song]. En *God is Able* [Álbum]. Integrity Music.
- Kenoly, R. B. (2007). *Lifting Him Up*. Ciudad de Panamá: Parsons Publishing House.
- Kernfeld, B. (2003). *Groove*. Obtenido de Grove Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000582400>.

- Peñalver Vilar, J. M. (2019). El lenguaje y la improvisación en el jazz. Construyendo un marco teórico para la educación musical.
- Pulido Torres, I. J. (2016). "Cuando el Pop se Impregnó de Jazz": Un Acercamiento a las Influencias de Tres Bajistas Jazzistas en el tino.
- Razo, C. M. (2011). *Cómo elaborar y asesorar una investigación de tesis. Segunda edición*. México: PEARSON EDUCACIÓN.
- Schroeder, D. (2011). *The Evolving Role of the Electric Bass in Jazz: History and Pedagogy*. Miami, Florida, United States.
- Sher, C. (1979). *The Improviser's Bass Method*. Pentaluma, CA: Sher Music Co.
- Skinner, J. W. (2016). A Comparative Analysis of Three Jazz Bassists' Walking Bass Lines.
- Terry, L. (24 de junio de 2016). Story behind the song: 'How Great Thou Art'. *The St. Augustin Record*.
- TOMATULUGAR. (15 de septiembre de 2015). *Entrevista con Abraham Laboriel - Conferencia TOMA TU LUGAR - Reforma 2015* -. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=EXLT9kYrCY4&t=610s>
- Wise, R. (2002). *Defining African American gospel music by tracing its historical and musical development from 1900 to 2000*. Ohio, USA.
- Witek, M. A. (2013). '... and I feel good! 'The relationship between body-movement, pleasure and groove in music. UK.
- Witek, M. A. (2014). Syncopation, body-movement and pleasure in groove music. *PloS one*, 9(4).

ANEXOS

Link de Concierto de Grado:

<https://youtu.be/YRuAOLwo3GQ>

I see the Lord

Ron Kenoly

John Chisum
Don Moen
Abraham Laboriel

rubato *8va* D

Electric Bass

5 D Em7 F#m7 G

8 G A Bm7 F#m Gmaj7 F#m7 Em Dmaj7 A

13 *mf* D₃ 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

16 3 3 3 3 Em7 3 3 3 F#m7 3 3 3 3 3 Gmaj7 3 3 3 3 3 3 3 3

19 F#m7 3 3 Em

22 Bm7 F#m Gmaj7

25 A Bm D *mp*

28

E.B.

30

E.B.

33

E.B.

A

a tempo Coro

35

E.B.

D F#m G A Bm A

mp

p

D F#m G A Bm F#m G Bm

39

E.B.

A Bm A

43

E.B.

D F#m G A Bm F#m

46

E.B.

G/E A D F#m

49

E.B.

G A Bm F#m G Bm A D

51

E.B.

I see the Lord

Verso

D A/C# Bm A G A Bm A

56

E.B. mp

G A F#sus F#/A#Bm G/E D/F# Bm A

60

E.B.

Coro

D F#m G A Bm A G/E A

64

E.B. f

D F#m G A/E B A Em Bm

68

E.B.

A Bm

72

E.B. 2

A Bb7

76

E.B. pp

Verso

Eb Bb/D Cm Bb Ab Gm Cm Bb

78

E.B. mf

Ab G Cm Fm Gm Cm Bb

82

E.B.

Coro

Eb Gm Ab Fm Cm Gm Fm Bb

87

E.B. f

4

I see the Lord

E♭/B♭ Gm A♭ Fm Cm Gm Fm Cm

91

E.B.

95 B♭ x11

E.B.

fff

Not by Power

Ron Kenoly
Abraham Laboriel
B \flat

Guitar Intro

3

Electric Bass

5

E.B.

mf

Dm Gm Am B \flat C

9

E.B.

f

Dm Dm Dm Dm B \flat

13

E.B.

f

Dm B \flat C Gm Am

17

E.B.

Dm C/E

Verso

20

E.B.

mf

F Dm B \flat

24

E.B.

F Dm B \flat C Am

28

E.B.

Gm Am B \flat C Am Gm Am B \flat C

Not by Power

Coro

32 E.B. *f* Dm Dm Dm Dm Bb

36 E.B. *f* Dm Dm Bb C Dm C/E

Verso

40 E.B. *mf* F Dm Bb

44 E.B. F Dm Bb C Am

48 E.B. Gm Am Bb C Am Gm Am Bb C

Coro

52 E.B. *f* Dm Dm Dm Bb

56 E.B. *f* Dm Dm Bb C Gm Am

60 E.B. *mp* Bb C Dm Bb

65 E.B. Dm Bb C Dm

Not by Power

69 E.B. *f* Dm Dm Dm Dm Gm Am

73 E.B. *f* Dm Dm Bb C

76 E.B. Gm Am Bb C Gm Am Bb C

rit. 80 E.B. Gm Am Bb C

82 E.B. *ff*

Let There Be Joy

Ron Kenoly
Abraham Laboriel

Drum Fill

2

Electric Bass

Intro

A \flat Cm B \flat m E \flat A \flat Fm

3

E.B.

D \flat /E \flat E \flat /F E/G \flat G \flat /B \flat E \flat

6

E.B.

Verso

A \flat Cm D \flat Cm Fm B \flat m E \flat Cm Fm B \flat m E \flat

8

E.B.

A \flat Cm D \flat Cm Fm B \flat m D \flat G \flat E \flat

12

E.B.

A \flat Cm D \flat Cm Fm B \flat m E \flat Cm Fm B \flat m E \flat

16

E.B.

A \flat Cm D \flat Cm Fm B \flat m E \flat E \flat m/A \flat A \flat 7

20

E.B.

24 Coro

D \flat E \flat /D \flat A \flat G \flat /A \flat D \flat E \flat /D \flat A \flat G \flat /A \flat

E.B.

2

Let There Be Joy

Db Eb/Db Ab/C Fm Bbm Eb Ebm/Ab Ab7

28

E.B.

Db Eb/Db Ab Gb/Ab Db Eb/Db Ab Gb/Ab

32

E.B.

Db Eb/Db Ab/C Fm

36

E.B.

Bbm Eb Bbm Eb Bbm Eb

38

E.B.

Intro

Ab Cm Bbm Eb B Ebm Dbm Ebm E Gb

41

E.B.

Verso

Ab Cm Db Cm Fm Bbm Eb Cm Fm Bbm Eb

45

E.B.

Ab Cm Db Cm Fm Db Gb Bbm Eb Bm E7

49

E.B.

A C#m D C#m F#m Bm E C#m F#m Bm E7

53

E.B.

A C#m D C#m F#m Bm E Em/A A7

57

E.B.

Let There Be Joy

Coro

D E/D A G/A D E/D A G/A

61

E.B.

D E/D A/C# F#m Bm E Em/A A7

65

E.B.

D E/D A G/A D E/D A G/A

69

E.B.

D E/D A/C# F#m

73

E.B.

Bm E Bm E Bm E A F#m

75

E.B.

Bm E Bm E Bm E

79

E.B.

D/E E/F# F/G G A

82

E.B.

God Is Able

Ron Kenoly

Abraham Laboriel

Intro
(Slap)

Dm

G7

C7

F G Am

Electric Bass

Dm

G7

8va

C7

8va

F G Am

E.B.

Coro
(Fingers)

Dm

G7

C7

F

G

Am

E.B.

Dm

G7

C7

F

G

Am

E.B.

Verso

Dm

Am

B \flat

Gm

C

E.B.

mf

F

Am

Dm

Am

Gm

Am

B \flat

Am

E.B.

C

25

E.B.

f

Coro

Dm

G7

C7

F

G

Am

E.B.

f

God Is Able

31 Dm G7 C7 F Gm Am

E.B.

Verso 35 Dm Am Bb Gm C

E.B.

mf 39 F Am Dm Am Gm Am Bb Am

E.B.

43 C

E.B.

Coro 45 Dm G7 C7 F G Am

E.B.

49 Dm G7 C7 F G Am

E.B.

Puente 53 *f* Am Dm Gm C Am Dm Gm C

E.B.

57 Ab F Bb Eb C C#7

E.B.

61 F#m Bm E A

E.B.

God Is Able

65 F#m Bm E A
E.B.

(Slap) 69 F#m Bm E A
E.B.

73 F#m Bm E A
E.B.

77 F#m
E.B.

(Fingers) 85 F#m Bm E A
E.B.

89 F# B E A
E.B.

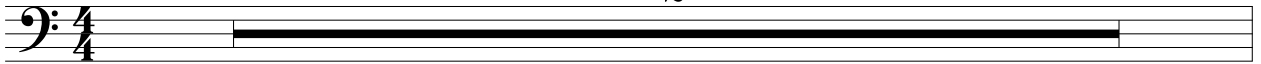
No hay Dios tan grande como Tu

Pablo López

Drum Fill

2

Electric Bass



Intro

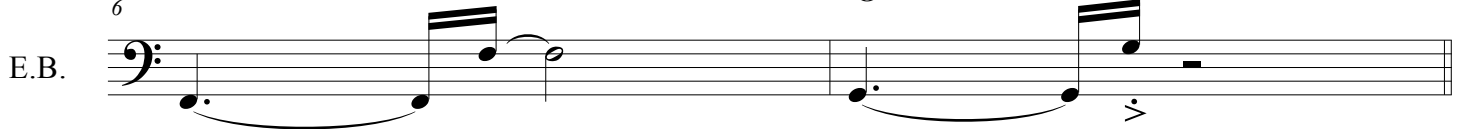
C Em D G C Am

3



6

F G



8

C G/B C



mp

12

C Am/C Dm/A G7/B C C7/Bb



16

F C G C C7/Bb



f

20

F G Am Dm G7 C



Intro

C Em D G C Am

24



mf

E.B. 27 *F* *G*

E.B. 29 *C* *Em* *Dm* *G7* *C*

mp

E.B. 33 *C* *Dm* *Em* *F* *G/D* *G7* *C* *C7/Bb*

E.B. 37 *F/A* *Fm/Ab* *Em/G* *Dm/F* *G7* *C* *C7/Bb*

f

E.B. 41 *F/A* *Fm/Ab* *Em/G* *Dm* *G7* *Ebm* *Ab7*

E.B. 45 *Db* *Ab* *Db*

mp

Db *Ebm* *Fm* *Ebm/Gb* *Ab7* *Db* *Db7*

E.B. 49

E.B. 53 *Gb* *Db* *Ab* *Ab7* *Db* *Db7* x3

f

E.B. 57 *Gb/Bb* *Gbm/A* *Fm/Ab* *Ebm/Gb* *Ab* *Gb*

ff

Score

Cuan Grande es Él

How Great Thou Art

Carl Boberg
Stuart Hine
Pablo López

Electric Bass

1 E A C#m D

rubato

E.B.

5 Bm/D F#m7 E E7 A

E.B.

9 E A C#m7 D

E.B.

13 Bm/D C#m7 E/B E7 A

E.B.

17 *rubato* E 8va Amaj7 G#m7 F#m7 Dmaj7 C#m7

E.B.

21 F#m7 Bm/F# F#m E A

E.B.

24 F#m7 G#m7 Bm7 E7 A

Intro

E.B.

28 A

mp

30

E.B.

Verso

a tempo

A

D

32

E.B.

mp

C#m

Bm

E7

A

E7

36

E.B.

A

A7

D

40

E.B.

C#m

Bm

E7

A

E7

44

E.B.

Coro

A

D

A

F#m

48

E.B.

f

Bm

E

E7

A

E7/G#

52

E.B.

A

Bm

C#m

D

56

E.B.

Bm

E7

rit.

F

G

60

E.B.

mf

64

E.B.

A

ff

