

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Del estudio a la performance en vivo. Análisis comparativo
de la línea de bajo eléctrico en los temas de timba cubana:

“Una Aventura Loca” y “Luz Viajera”

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música
que presenta:

Adrian Sebastian Muñoz Renteria

Asesor

Laureano Arturo Rigol Sera

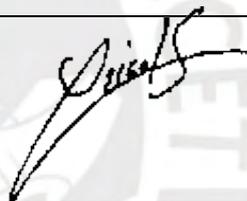
Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Laureano Arturo Rigol Sera*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “*Del estudio a la performance en vivo. Análisis comparativo de la línea de bajo eléctrico en los temas de timba cubana: “Una Aventura Loca” y “Luz Viajera”*”, del autor *Adrian Sebastian Muñoz Renteria* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 9%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 26-mar.-2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 25 de octubre de 2023

Nombres y apellidos del asesor: <i>Laureano Arturo Rigol Sera</i>	
DNI: 41584524	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2356-4808	

RESUMEN

La timba aparece en Cuba bajo el contexto del Periodo Especial, finales de la década del 80 y comienzos de los 90 del siglo pasado, período en donde el país llega a la extrema pobreza debido al colapso de la Unión Soviética y sufre represiones políticas y sociales. Bajo este difícil contexto se crea esta nueva música, trayendo consigo el sentir y la agresividad del pueblo. La presente investigación nace motivada por la ausencia de un estudio relacionado con la influencia de la performance en vivo en la ejecución del bajo eléctrico de la timba cubana de los años 90 y tiene un enfoque cualitativo, de tipo descriptivo. Se hizo una revisión bibliográfica para abarcar el contexto socio-cultural sobre el cual se desarrolla esta música, luego, se realizó una selección de dos temas representativos de la timba cubana de la década del 90 para comparar su versión estudio con la performance en vivo. “Una aventura loca” de Manolín El Médico de la Salsa (1994) y “Luz Viajera” de Issac Delgado (1997) son las canciones que se analizaron con el objetivo de identificar los aportes de la performance en vivo a la línea de bajo eléctrico de las versiones estudio, pues, en la timba, esta ejecución cobra un valor especial para los músicos que la interpretan. Asimismo, se entrevistó a dos bajistas representativos de la timba cubana para comparar sus puntos de vista, ellos son Victoriano Nápoles, bajista fundador de la orquesta de Manolín y Raúl “Avi” García, bajista actual de Havana D´Primera.

Palabras Clave: Timba cubana, Improvisación controlada, Tumbao, Marcha, Agresividad.

ABSTRACT

Timba appears in Cuba in the context of the Special Period, at the end of the 80s and beginning of 90s of the last century, a period in which the country reached extreme poverty due to the collapse of the Soviet Union and suffered political and social repressions. Under this difficult context, this new music is created, bringing with it the feeling and aggressiveness of the people. The present investigation was born motivated by the absence of a study related to the influence of live performance on the execution of the electric bass of the Cuban timba of the 90s and has a qualitative, descriptive approach. A bibliographical review was made to cover the socio-cultural context on which this music develops, then, a selection of two representative songs of Cuban timba from the 90s was made to compare its studio version with the live performance. “Una Aventura Loca” by Manolín El Médico de la Salsa (1994) and “Luz Viajera” by Issac Delgado (1997) are the songs that were analyzed in order to identify the contributions of live performance to the electric bass line of the studio versions, therefore, in timba, this performance takes on a special value for the musicians who interpret it. Likewise, two representative bassists of Cuban timba were interviewed to compare their points of view, they are Victoriano Nápoles, founding bassist of Manolín’s orchestra and Raúl "Avi" García, current bassist of Havana D’Primera.

Keywords: Cuban Timba, Controlled improvisation, Tumbao, Marcha, Aggressiveness.

AGRADECIMIENTOS

A la casa de Pueblo Libre y a la casa de San Luis, porque me enseñaron los primeros pasos en mi formación como persona.

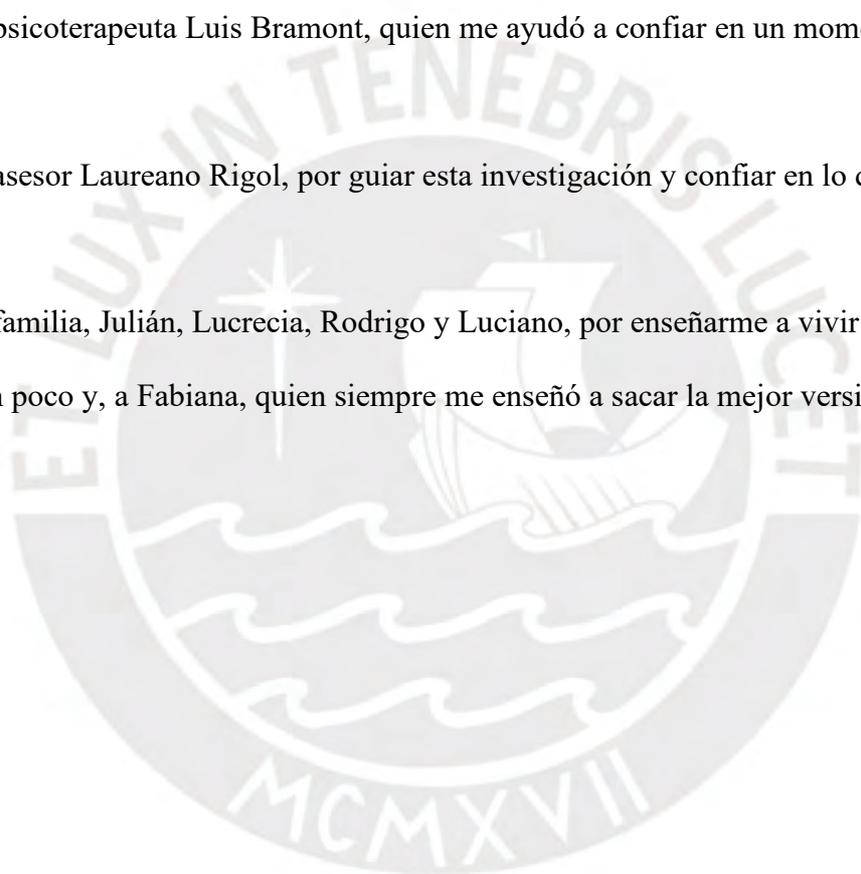
A Martín Cortés, Omar Rojas, Agustín Rojas, Elena Otero, Luis Linares y Sergio Flores, mentores que guiaron mi camino con este bello instrumento a lo largo de toda mi vida.

A los bajistas entrevistados, Raúl García y Victoriano Nápoles, tremendo placer que tuve hablando con ustedes, gracias por brindarme su tiempo y su confianza.

A mi psicoterapeuta Luis Bramont, quien me ayudó a confiar en un momento difícil de mi vida.

A mi asesor Laureano Rigol, por guiar esta investigación y confiar en lo que tengo que decir.

A mi familia, Julián, Lucrecia, Rodrigo y Luciano, por enseñarme a vivir y a hacer magia con tan poco y, a Fabiana, quien siempre me enseñó a sacar la mejor versión de mi mismo.



DEDICATORIA

Esta tesis está dedicada a Los Niños Vudú, a Frushias, Los Chicos Felices (del mundo entero), a Q'Rumba, a Latin & Brass, a Cashiri, Abolengo, al Mambo Glacial, La Timba Criolla, a María de Son, el Trío de Ania Paz, el Ensamble de Jazz PUCP, a K'Lúa, Elisa Tokeshi, a Fabiana Brenner, We The Lion y, a todas las personas que crecieron conmigo musicalmente. Al aplaudirme a mi, están aplaudiéndole a ellos también.



ÍNDICE DE CONTENIDOS

RESUMEN	ii
ABSTRACT	iii
ÍNDICE DE CONTENIDOS	vi
ÍNDICE DE FIGURAS	viii
ÍNDICE DE ANEXOS	xi
INTRODUCCIÓN	1
Estado del arte y marco conceptual.....	6
Capítulo 1. La timba cubana: historia y trascendencia del intergénero	19
1.1. Contexto político.....	19
1.2. Surgimiento de la timba y antecedentes.....	20
1.3. La timba como intergénero	21
1.4. Sonoridad e instrumentación.....	22
1.5. La performance en vivo	24
1.6. El bajo en la timba cubana	26
1.7. Diferencias con el Son tradicional de Cuba	30
1.8. Técnicas de articulación dentro de la timba.....	31
1.9. Función y labor del bajo dentro de la instrumentación de la timba	32
Capítulo 2. Del estudio a la performance en vivo. Análisis comparativo de “Una Aventura Loca” y “Luz Viajera”	34
2.1. “Una aventura loca” – Manolín “el médico de la salsa”.....	35
2.1.1. Esquema general	35
2.1.2. Introducción	35
2.1.3. Primeros versos	36
2.1.4. 1er Coro-guía/1er Mambo.....	39
2.1.5. Clave y Coro 2	41
2.1.6. ¡BOMBA!: Antes y después.	43
2.1.7. Extensión y Bajada de Banda.....	48
2.1.8. Final: Bombas y Fiesta.....	52
2.2. “Luz Viajera” – Issac Delgado.....	55
2.2.1. Esquema general	55
2.2.2. Introducción	56

2.2.3. Primeros versos	58
2.2.4. 1er Coro-guía/1er Mambo.....	65
2.2.5. Clave y Coro 2	68
2.2.6. Extensión y Bajada de Banda.....	71
2.2.7. ¡CLAVE! Antes y después.....	75
2.2.8. Final: Clave y Fiesta.....	78
CONCLUSIONES	80
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82
ANEXOS	84



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Esquema Musical – “Una Aventura Loca”	35
Figura 2 Introducción versión estudio, figuras rítmicas originales.....	36
Figura 3 Introducción en vivo, figuras rítmicas modificadas.....	36
Figura 4 Sección Verso versión estudio.....	37
Figura 5 Sección Verso versión en vivo.....	37
Figura 6 Sección Coro versión estudio	38
Figura 7 Sección Coro versión en vivo.	39
Figura 8 Sección Coro-guía 1 versión estudio.	40
Figura 9 Sección Coro-guía 1 versión en vivo.....	40
Figura 10 Sección Mambo 1 versión estudio.....	41
Figura 11 Sección Mambo 1 versión en vivo.....	41
Figura 12 Sección Clave versión estudio.	42
Figura 13 Parte Clave versión en vivo.	42
Figura 14 Sección Coro/Mambo 2 versión estudio.....	43
Figura 15 Sección Coro/Mambo 2 versión en vivo.....	43
Figura 16 Sección Coro-guía 2 antes de la Bomba versión estudio.....	44
Figura 17 Sección Coro-guía 2 antes de la Bomba versión en vivo.	45
Figura 18 Sección Bomba versión estudio.....	45
Figura 19 Sección Bomba versión en vivo.....	46
Figura 20 Sección Coro/Mambo 2 versión estudio: Continuación de la Bomba.....	47
Figura 21 Sección Coro/Mambo 2 versión en vivo: Continuación de la Bomba.....	47
Figura 22 Sección Outro de la versión estudio (Coro e Introducción).....	48
Figura 23 Sección Bomba (Coro/Mambo 2) versión en vivo: Final Extendido.....	49
Figura 24 Sección Bajada de Banda versión en vivo: Primera Parte	50
Figura 25 Sección Bajada de Banda versión en vivo: Segunda Parte	51
Figura 26 Sección Bomba versión en vivo.....	52
Figura 27 Sección Coro/Mambo 3 versión en vivo. Comparación del tumbao de bajo.	53
Figura 28 Sección Coro/Mambo 2 versión en vivo. Comparación del tumbao de bajo.	53
Figura 29 Sección Bomba versión en vivo.....	53
Figura 30 Sección Coro/Mambo 3 y Clave final versión en vivo.....	54
Figura 31 Última parte de la canción en vivo.	55

Figura 32 Esquema Musical – “Luz Viajera”	55
Figura 33 Sección Introducción versión estudio.	57
Figura 34 Sección Introducción versión en vivo.	57
Figura 35 Sección Interludio de Piano versión estudio.	58
Figura 36 Sección Interludio de Piano versión en vivo.	58
Figura 37 Sección Verso versión estudio.	59
Figura 38 Sección Verso versión en vivo.	59
Figura 39 Sección Pre-coro x1era vez versión estudio.	60
Figura 40 Sección Pre-coro x1era vez versión en vivo.	60
Figura 41 Sección Coro x1era vez versión estudio.	61
Figura 42 Sección Coro x1era vez versión en vivo.	61
Figura 43 Sección Instrumental 1 versión estudio.	62
Figura 44 Sección Instrumental 1 versión en vivo.	62
Figura 45 Sección “Miniforma” x2da vez versión estudio.	63
Figura 46 Sección “Miniforma” x2da vez versión en vivo.	64
Figura 47 Sección Coro-guía 1 versión estudio.	65
Figura 48 Sección Coro-guía 1 versión en vivo.	65
Figura 49 Sección Continuación de Coro-guía 1 versión estudio.	66
Figura 50 Sección Continuación de Coro-guía 1 versión en vivo.	66
Figura 51 Sección Moña 1 versión estudio.	67
Figura 52 Sección Moña 1 versión en vivo.	67
Figura 53 Sección Clave versión estudio.	68
Figura 54 Sección Clave versión en vivo.	68
Figura 55 Sección Coro-guía 2 versión estudio.	69
Figura 56 Sección Coro-guía 2 versión en vivo.	69
Figura 57 Sección Moña versión estudio.	70
Figura 58 Sección Moña versión en vivo.	70
Figura 59 Sección Outro versión estudio.	71
Figura 60 Sección Encore/Fade Out versión estudio.	72
Figura 61 Sección 1era Bajada de Banda versión en vivo.	72
Figura 62 Sección Coro-guía 3 versión en vivo.	73
Figura 63 Sección Bajada de Banda oficial versión en vivo.	74
Figura 64 Sección Continuación de Bajada de Banda versión en vivo.	75
Figura 65 Sección Coro-guía 4 versión en vivo.	76

Figura 66 Sección Moña 2 versión en vivo.....	76
Figura 67 Sección Bomba/Clave versión en vivo.	77
Figura 68 Sección Clave/Tumbao versión en vivo.	77
Figura 69 Sección Moña 2 final versión en vivo.	78
Figura 70 Sección Clave final versión en vivo.	79



ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1: “Una Aventura Loca” versión estudio (Transcripción de bajo)	84
Anexo 2: “Una Aventura Loca” versión en vivo (Transcripción de bajo).....	90
Anexo 3: “Luz Viajera” versión estudio (Transcripción de bajo).....	99
Anexo 4: “Luz Viajera” versión en vivo (Transcripción de bajo)	105
Anexo 5: Transcripción de Entrevista #1: Raúl “Avi” García	115
Anexo 6: Transcripción de Entrevista #2: Victoriano Nápoles.....	118



INTRODUCCIÓN

La timba¹ aparece a finales del pasado siglo como un nuevo término dentro del contexto musical cubano que será utilizado por creadores e intérpretes para la identificación de lo que sucedía en la música popularailable de ese momento. Según López (2007), esta música nace de la fusión de las influencias afronorteamericanas (jazz, hip hop, funk) y las raíces afrocubanas (la rumba, el guaguancó y el son cubano), sobre la cual se suma el hip hop con mensajes de superación personal, amor misógino y un tipo de esperanza que nace de la cruda realidad. Es así como se forman los nuevos pilares de la identidad social de Cuba antes del nuevo milenio.

Esta fusión trajo una libertad interpretativa que no se había encontrado antes en la música popularailable de Cuba. Es por este motivo que los músicos de la orquesta comienzan a experimentar y modifican sus respectivas líneas melódicas de manera que suenen más agresivas: los metales tocan frases más ágiles y agudas que antes, utilizando el sonido más brillante posible; el piano improvisa motivos rítmicos y melódicos más complejos que en el son cubano conforme va avanzando la canción, es decir, no mantiene un montuno² constante; o el cantante que es capaz de cantar y rapear distintos coros llenos de jergas de la calle. Asimismo, dentro de las novedades que ofrece la timba, se encuentra una nueva visión dentro de la ejecución del bajo eléctrico, pues se libera de las pautas tradicionales que caracterizaron la interpretación del bajo cubano, creando así un tumbao³ más complejo que sirve tanto como acompañamiento de la voz (función armónica) como interacción con la línea de percusión (función rítmica). Es por esta razón que se requiere de virtuosismo en el ejecutante timbero. Así nos comenta López (2005a) cuando indica que la música es complicada, pues está repleta de sonoridades agresivas junto a desfases rítmicos y armónicos,

¹ Intergénero musical proveniente de Cuba.

² Patrón de piano que se toca a manera de ostinato, proveniente del Son Cubano.

³ Frase melódica-rítmica del piano y bajo en la música popularailable que viene utilizándose desde el Son.

de igual manera, contiene virtuosismo en los arreglos y en el desempeño de los músicos, ya que la mayoría de ellos son profesionales con formación en el sistema académico de Cuba.

A partir de la segunda mitad de la década de 1990 surge la necesidad de definir a la timba dentro del sector académico, pues, precisamente en torno a ella se encuentra una de las polémicas de críticos, investigadores y musicólogos de esta música, en la que coexisten posiciones de defensa y distintas acusaciones. Es por esa razón que resulta necesario establecer un distanciamiento temporal. Esta investigación trabajará con la definición de la musicóloga Neri Gonzáles y la filóloga Liliana Casanella (2002), quienes establecen que la timba es un “intergénero”, es decir, una fusión de distintos géneros y estilos de manera dinámica, mostrándose en permanente tensión a lo largo del tema que no permite precisar con exactitud los componentes por dentro. Esto significa que no se puede delimitar específicamente cuándo termina un género y comienza el otro, sino que todos están interactuando constantemente desde el inicio hasta el final de la pieza musical.

Mi gusto por la timba nace en 2015 luego de apreciar un concierto de Issac Delgado⁴ a través de internet. El interés fue inmediato debido a la fusión de mis principales influencias musicales, entre ellas la salsa, el rock, el jazz y el funk; sin embargo, pude observar la performance de un bajista que improvisaba sobre las líneas originales a su propio criterio, me refiero a Alain Pérez⁵, quien se encargó de generar y controlar las distintas interacciones espontáneas que surgían entre la sección rítmica y armónica, incluyendo a la línea de bajo. También encontré, por primera vez, una serie de momentos dentro de la performance musical que resultan distintos a cualquier otro tipo de música que haya escuchado anteriormente: se tocaba el coro de la canción antes de la introducción para animar y preparar al público; cada

⁴ Cantante, director y compositor de su orquesta “Issac Delgado y Orquesta”. Ganador del Latin Grammy y exponente de la timba en Cuba.

⁵ Destacado bajista y multi-instrumentista cubano. Director de “Alain Pérez y Orquesta”. Exponente de la timba en Cuba.

instrumentista improvisaba sobre su tumbao o marcha⁶ principal procurando modificarla a lo largo de cada canción; las secciones de la canción se alternaban a criterio del cantante o director de la orquesta (si la canción cuenta con dos coros, se improvisan otros dos coros más y al final terminan la canción con el outro de la versión estudio, incluso puede terminar el tema e inmediatamente volver a cantar el primer coro para pasar por el mambo⁷ y la bomba⁸ nuevamente y así de distintas maneras). En el caso específico del bajo, llamó mi atención porque encontré conceptos rítmicos y armónicos muy complejos e ingeniosos dentro de su ejecución sobre los cuales pude identificar diferencias entre las versiones estudio y en vivo. Estas diferencias son el principal interés de esta investigación porque nos mostrarán los conceptos musicales (armónicos y rítmicos) y no musicales (bajista que interpreta, ecualización del bajo, arreglos, etc.) que intervienen a la hora de ejecutar la timba en vivo. Asimismo, la información obtenida en este análisis servirá como una oportunidad para mostrar aspectos que a menudo se pasan por alto pero que son esenciales para la ejecución en vivo de la timba cubana en el bajo eléctrico, además de generar futuras investigaciones sobre la timba y la ejecución de este instrumento.

La pregunta principal de esta investigación es: ¿Cuáles son los principales aportes de la performance en vivo a la línea de bajo eléctrico en las versiones de estudio de las canciones “Una aventura loca” y “Luz Viajera”? Mientras que las preguntas complementarias son:

- ¿Qué conceptos musicales intervienen al ejecutar la timba cubana en el bajo?
- ¿Qué aportes, comparado con los demás géneros tropicales bailables de Latinoamérica, brinda este intergénero a la ejecución del bajo?

⁶ “El ritmo protagonista de cualquier pieza de músicaailable cubana se conoce como marcha y consiste en patrones genéricos o partes específicas de la canción para percusión, piano y bajo” (Fiol, 2012). Traducido por el investigador.

⁷ Sección musical dentro de la música popularailable en donde los vientos de metal toman el protagonismo con frases melódicas interactivas entre ellos.

⁸ Sección de clímax en la timba donde predominan las improvisaciones rítmicas, el sonido grave del bajo y las frases más agresivas de los vientos.

- ¿Es posible encontrar relación e influencia de las líneas melódicas de la instrumentación de la orquesta en la línea del bajo?
- ¿Cuánto influye la improvisación al momento de la ejecución en vivo de la timba cubana?
- ¿Qué conceptos no musicales intervienen al ejecutar la timba cubana en el bajo?

El objetivo principal de esta investigación es identificar los aportes de la performance en vivo a la línea de bajo eléctrico en las versiones de estudio de las canciones “Una aventura loca” y “Luz Viajera”, mientras que los objetivos específicos serán:

- Explicar los conceptos musicales que intervienen al ejecutar la timba cubana en el bajo.
- Identificar los aportes que brinda este intergénero a la ejecución del bajo.
- Analizar la relación entre las líneas melódicas de la instrumentación de la orquesta con la del bajo en la timba cubana.
- Explicar los conceptos no musicales⁹ que intervienen al ejecutar la timba cubana en el bajo.
- Analizar la manera en la que influye la improvisación al momento de la ejecución de la timba cubana.

La investigación tiene un enfoque cualitativo, de tipo descriptivo, es decir, describe las características y las propiedades del objeto de estudio. Asimismo, este trabajo pretende aportar un análisis de la línea de bajo sobre los temas seleccionados, pues se hablan de distintos conceptos musicales teóricos que intervienen a la hora de la ejecución en vivo de la timba. También se encontrarán comparaciones entre la línea de bajo y algunos instrumentos dentro de la orquesta para identificar qué elementos, dentro de las otras líneas, influyen la

⁹ Conceptos provenientes de otras especialidades que influyan en la música.

performance del bajista timbero. Es por esa razón que esta tesis contiene información para el bajista timbero, el bajista de música popular y el oyente de timba.

Se hizo una revisión bibliográfica para ordenar información recopilada y abarcar el contexto socio-cultural sobre el cual se desarrolla la timba. Luego, se realizó una selección de dos temas representativos de la timba cubana de la década del '90 y se trabajó tanto con su versión estudio como en vivo. Con la ayuda de los análisis de las transcripciones y las comparaciones entre las líneas de bajo de la versión estudio y la versión en vivo es que se respondieron las preguntas de investigación. La ejecución del bajo será analizada desde diferentes campos: melódico, armónico, rítmico e improvisatorio. Por otro lado, se realizaron entrevistas a dos bajistas representativos de la timba: Victoriano Nápoles, reconocido bajista y percusionista cubano que fue miembro fundador de la orquesta de Manolín "El Médico de la Salsa", participando en "Una Aventura Loca", una de las canciones analizadas en esta investigación; y Raúl "Avi" García, destacado bajista cubano que forma parte de la orquesta de timba "Havana D'Primera", habiendo participado en más de dos producciones discográficas con dicha agrupación.

Estado del arte y marco conceptual

En “El chico duro de La Habana: Agresividad, desafío y cinismo en la timba cubana”, Rubén López¹⁰ (2007) presenta una primera base de conocimientos para la investigación, ya que propone contenido social, musical, musicológico y una serie de términos musicales propios de este intergénero en particular.

López (2007) nos explica los efectos que ocasionaron los conceptos musicales y “no musicales” de la timba a partir de las letras, así como el desarrollo de tópicos musicales en esquemas narrativos cotidianos. Esta explicación se refiere a contenidos musicales y sociales propios de cada canción, invitando a la interpretación del oyente a formar parte de la cultura de la timba. Asimismo, desde un marco teórico popular (o anecdótico), este artículo abarca varios aspectos que muestran la importancia de la improvisación y la “performance” en vivo. “La timba es un andamiaje semiótico en la que amplios sectores de jóvenes cubanos discursivizan realidades sociales que no pueden circular en discursos verbales públicos” (López, 2007, p. 24). Con esta cita lo que se quiere explicar es que la timba se convierte en un escenario para el público, un escape, un permiso para disfrutar de los distintos discursos sociales.

Uno de los puntos importantes de esta fuente para la investigación es que, al referirse al ámbito musical, señala la importancia del bajo dentro de toda la instrumentación, se analiza la línea de ejecución, es decir, la línea melódica que ejecuta un instrumentista a lo largo de toda la canción, y la compara con la de otros instrumentos dentro de la orquesta, sirviendo, así como una base que introduce al lector al lenguaje timbero¹¹. El artículo señala que el bajo sostiene el desarrollo rítmico-armónico, siendo afectado desde el principio por una fuerte influencia del jazz y el funk, así como de otros estímulos de música negra americana. Su

¹⁰ Musicólogo mexicano.

¹¹ Proveniente de la cultura de la timba cubana.

escritura es sumamente percusiva. De hecho, suele decirse que “...en la timba, el bajo es tratado más como si fuera un tambor que un instrumento de cuerda” (López, 2007, p. 27).

En “Grooves and Waves: Cyclicity and Narrativity in Cuban “Timba” Piano” de Enrique Orlando Fiol (2012) se expone el lado cíclico de este tipo de música mediante el análisis de las líneas melódicas del piano, mostrando comparaciones con la línea del bajo y definiendo su relación. También se analiza el desarrollo de gestos y texturas que incorporan un vocabulario moderno, explorando las maneras en que el piano se relaciona con el trabajo de los otros instrumentos.

Así como la función de la batería o del bajo se ven complementarias al costado del riff de guitarra en la música rock, en la timba, sucede lo mismo con el riff del piano (“tumbao”) y los coros que definan la canción y, es precisamente por este motivo que los pianistas dedican bastante trabajo a crear líneas melódicas emblemáticas que sirvan como sello de las canciones (Fiol, 2012). Por otro lado, esta fuente nos brinda análisis de transcripciones hechas por el autor en donde podemos observar distintas novedades de la timba en cuanto a armonía, técnica y lenguaje.

La fuente mencionada tiene mucho que ver con el trabajo que se realizó en esta investigación, pues nos enfocamos en la ejecución de instrumentos que suenan desde el inicio hasta el final de la pieza, como el piano, el bajo o la percusión. También se puede aprovechar esta fuente para seguir definiendo conceptos musicales y no musicales que intervendrán al momento de la ejecución de la timba en el bajo eléctrico.

La siguiente fuente habla de la timba en relación al concepto de intergénero. Se titula “La timba cubana: un intergénero contemporáneo”, un artículo de la revista “Clave” escrito por Neri Gonzáles y Liliana Casanella (2002). Este artículo expone a la timba desde que apareció como un nuevo término y, brinda un punto de vista musicológico sin dejar de mantener el énfasis en las distintas secciones musicales sobre las que se desarrolla, asimismo,

nos introduce en el concepto de intergénero mediante la explicación de los factores que lo forman. El trabajo de esta fuente consiste en una investigación sobre los conceptos musicales de la ejecución de la timba, referido a su ejecución en vivo, en primer lugar. Gonzáles y Casanella firman que:

Estamos en presencia de una manifestación que durante la década de los 90 marcó lo medular de la música popularailable en la Isla, y aunque su protagonismo ha sido variable, es indudable su fuerte incidencia en nuestro entorno como portadora de una serie de elementos propiamente musicales y extramusicales concretos, que posibilitan un mejor acercamiento a ella para su definición. (2002, párr. 4)

Esta investigación logra profundizar más en los conceptos musicales que afectan a la timba, como, por ejemplo, la tendencia a la aceleración progresiva del tiempo, continuas fragmentaciones del bajo, un tumbao contra-acentuado del piano, notas tensas y rearmonizaciones a manera de crear una música notablemente dinámica y agresiva y, de este modo, los medios expresivos se ven abiertamente dislocados (Gonzáles & Casanella, 2002).

Por otro lado, en el documental estrenado el 2013 llamado “El bajo en la timba cubana – Feliciano Arango¹²” realizado por Bis Music (2017) se encuentra el enfoque del bajo desde el contexto socio-cultural: se agregan términos del género que hacen referencia a un movimiento agresivo debido a los distintos sucesos políticos y sociales. Además, se muestra una serie de costumbres modernas tales como desprenderse del baile de pareja, confrontaciones musicales entre dos artistas exponentes en un escenario a manera de improvisación de “rap”, letras basadas en ganas de triunfar sin importar el costo, decepciones

¹² Bajista cubano exponente de la timba.

amorosas, el orgullo y el ego, todas estas ideas serán criticadas en un comienzo, pero toleradas con el avance de su popularidad.

Esta fuente es importante en el contexto de la historia del bajo a lo largo de la música popular en Cuba, pues al mencionar a Feliciano Arango (Bajista de “NG La banda¹³” y uno de los principales exponentes del bajo en la música cubana), se trabaja sobre una historia (o un relato) en la que el bajo es protagonista, mostrando su paso por la música del país desde los años anteriores y el criterio que cumple el bajo para dar signos de evolución. La “bomba”, el “ataque por estribillo”, o términos como “bajada de banda” son explicados desde experiencias anecdóticas que muestran nuevamente el significado social del género, así como la importancia de la función de los bailadores, quien responde a la orquesta con el motivo de crear un círculo de interacción en el que prevalece la improvisación. Esta fuente, debido a que muestra la fusión musical y la complejidad de la ejecución de la timba tanto en vivo como en estudio, se utilizó para demostrar y analizar el proceso evolutivo del bajo tanto en su línea como en su función dentro del contexto musical.

Por último, si bien no es una fuente creada con fines académicos, este material audiovisual¹⁴ se tomó en cuenta para escalar en los resultados de esta investigación: el concierto “Isaac Delgado – Valentine’s Day Concert 1997” de International Timba Conspiracy (2010), uno de los conciertos más emblemáticos de la timba cubana a cargo de Issac Delgado, cantante representativo de la industria musical cubana debido a su gran trayectoria, música y trascendencia lo largo de los años, sin embargo, nuestra atención estuvo dirigida a Alain Pérez, bajista de la orquesta de Issac en aquellos años. Pérez cumplirá un rol fundamental en el sonido de toda la orquesta, pues se encarga de ayudar a dirigir la orquesta

¹³ Orquesta de timba considerada pionera de este género.

¹⁴ La fuente original proviene del video de un concierto en Youtube publicado en el año 2010 aproximadamente que fue eliminado por el dueño de la cuenta debido a motivos aún desconocidos, sin embargo, cuento con el audio de ese concierto desde antes que lo eliminen por completo de las redes.

desde su puesto, así como de estar atento a las distintas improvisaciones propias de las presentaciones de timba. Asimismo, se observa la variación de las distintas “marchas” y “secciones” por las cuales pasa la línea de bajo, los criterios (dentro de lo que se percibe en el audio) que toman los integrantes (incluyendo Issac) para improvisar y, por último, la energía, porque el video es grabado desde el mismo escenario en el que está la orquesta, exponiendo así la intención de los instrumentistas en cada aspecto de la performance en vivo. A manera de comparación, tomar esta fuente resultó útil para el análisis de la ejecución de la timba cubana, más aún con la sección rítmica, que es donde se encuentra el bajo.

La timba cubana es un fenómeno musical que surge como resultado de la fusión de distintas influencias musicales afrodescendientes. Al desarrollarse bajo el contexto del periodo especial de Cuba¹⁵, acoge el sentir de la protesta, hambruna y pobreza para incluirlos dentro de los relatos de las canciones de este intergénero, pues el pueblo cubano sufre debido a las difíciles condiciones que se viven por parte del Estado, esto es resumido por Iñigo Sánchez Fuarros (2000) al sostener que:

A pesar de lo difícil que resulta la vida en la Cuba de finales de siglo, el cubano todavía conserva el orgullo de ser cubano, de luchar por unos ideales que han sido inculcados durante cuarenta años de Revolución. Este sentimiento es compartido generalmente por las generaciones adultas... Sin embargo, entre las generaciones jóvenes, aquellas a las que la timba se dirige, este sentimiento de orgullo se ve palidecido por un sentimiento de agresividad fruto de la inseguridad existencial en la que se hayan inmersos... La nueva música popular cubana, y en especial la timba, se encarga de reflejar en sus letras y en su música toda esa problemática, haciéndose eco de las desigualdades que van

¹⁵ Periodo de crisis socioeconómica en Cuba debido a la desintegración de la Unión Soviética. La crisis trajo extrema hambruna y devaluación de la moneda nacional.

apareciendo. En el caso de la música, con su énfasis en lo percusivo, los cambios de tiempo y los arreglos excesivos incorpora la agresividad que esta nueva situación socioeconómica genera (pp. 7-8).

Es por este motivo que se relaciona a la timba con la “música popularailable”, pues se crea desde el entorno social y popular, siendo el pueblo quien marca las distintas tendencias musicales en su sociedad. Según Vincenzo Perna (2005), esta expresión puede referirse a cualquier tipo de música, incluyendo estilos precesores como el danzón o el mambo, también de procedencia extranjera como el merengue o el tango. Sin embargo, cuando es usada en el contexto actual de la música cubana, generalmente se refiere a la músicaailable contemporánea del país. Por otro lado, la música popularailable es concebida desde sus orígenes para ser consumida en colectivo, pues incluye elementos comunes en un amplio número de oyentes que pueden compartir o no vivencias y experiencias similares.

La timba aparece en un artículo publicado en 1989 cuando James Robbins en Perna realizó la primera referencia hacia el uso del término como el nombre de un estilo de música cubanaailable. Este artículo, que se basa en entrevistas a músicos timberos en los años 1987-8, indica que el término ya era usado por los músicos en relación a la “músicaailable” y no hacia la rumba folklórica urbana, como en los años previos. El uso del término timba en el lenguaje popular y diversas canciones apunta a una relación semántica entre las palabras “timba” y “rumba”. Según Rogelio Martínez-Furé, la palabra “mba”, que es la raíz de la palabra “rumba”, se refiere al baile y se encuentra a lo largo del Caribe y Latinoamérica. Estos representan festividadesailables y acentos similares en el baile, como por ejemplo el enamoramiento o “coqueteo”, conseguir a una mujer o el movimiento pélvico por parte de ambos géneros. Esto puede confirmar una relación semántica entre las palabras “rumba” y “timba”. (Perna, 2005)

Dentro de la jerga musical, el decir que un músico “tiene timba” es similar a decir que “tiene sabor” y, eso significa tocar con swing¹⁶. Esta expresión ha sido usada dentro de Cuba por muchos años junto a otras frases como “tiene bomba” o “tiene yunfa”, significando lo mismo, agregando el hecho que un músico le agregue sentimiento al tocar.

Si bien, las primeras investigaciones dedicadas a la música popular bailable consideraban a la timba una tendencia, un estilo musical o una actitud asumida por los compositores y arreglistas hacia la orquestación, el enfoque sobre el que se trabajó esta presente investigación es el que introdujo el doctor Danilo Orozco, para quien la timba adopta el concepto de “intergénero”. Esta definición presenta una idea concreta y flexible de la timba que explican Gonzáles y Casanella (2002) en el mismo artículo, afirmando que “la definición de Orozco se refiere a un híbrido concreto que se nutre de diferentes géneros (o sus rasgos estilísticos derivados) con una mezcla específica y muy dinámica de elementos yuxtapuestos que se encuentran en permanente pugna interna o tensiones, que no permiten precisar, de manera estable, los componentes, lo cual no descarta que sea posible una relativa coherencia a través de uno o más comportamientos musicales”. Esta cita no se refiere a la habitual mezcla de géneros o estilos que ha dado lugar a combinaciones tradicionales frecuentemente detectadas en la música popular de Cuba (tales como el bolero-son, la rumba-songo, el danzón-chá, entre otras), en la que concurren distintos elementos de manera uniforme en momentos o secciones donde más se distinguen estos rasgos genéricos, sino a una música en la que intervengan los distintos géneros y subgéneros en distintos momentos de la canción, dentro de la línea melódica de cada instrumento de la orquesta.

Una de las principales características de la timba es la fusión con distintos géneros musicales afronorteamericanos y afrocubanos, es en este último donde se almacena la esencia

¹⁶ Forma de infundirle calidez y humanidad a un tiempo metronómico estricto. Según Duke Ellington: “El swing es el término musical que define el manejo controlado del tiempo inexacto constante”.

de este intergénero musical. Es por esta razón que, dentro de los géneros afrocubanos que intervienen en la timba, la investigación abordará la definición de los géneros “Mambo”, “Charanga” y “Bomba”, cubriendo las acepciones a las cuales están relacionadas cada tipo de música, es decir, aclarando su significado primero como género y luego el que cobra al insertarse en el contexto de la timba cubana.

El término “Mambo” tiene dos acepciones. Por un lado, encontramos al género musicalailable cubano que tuvo sus raíces, primero, en el Danzón Mambo (1938), donde los motivos sincopados extraídos del son se unen a improvisadas variaciones en la flauta; luego, en los arreglos para orquesta de jazz, se independiza el modo sincopado del mambo de la estructura del danzón, realizados por Bebo Valdés y René Hernández en 1940. Dámaso Pérez Prado toma todos esos elementos, experimenta y de ahí surgen sistemáticamente los mambos que inauguraron mundialmente el género desde 1951. Según Helio Orovio (1981), “en el mambo, la sección de metales logra cosas extraordinarias con la melodía, la armonía y el ritmo, apoyada por los saxofones, mientras la percusión cubana pone la base necesaria”. Por otro lado, dentro del concepto de la timba, tenemos interludios instrumentales llamados “Mambo”, en la que la instrumentación está dominada por los metales (trompetas, saxofones y trombones) y desarrollan gestos rítmico-melódicos de gran sensualidad y destreza, sirviendo como oportunidad de los arreglistas para exponer sus más personales y creativas líneas melódicas en la canción.

Por otro lado, la “Charanga” también tiene dos acepciones que serán necesarias aclarar para un mayor entendimiento de esta investigación. La primera es referida a un tipo de agrupación cubana, llamada también “Charanga Francesa”. Este formato surge en los primeros años del siglo XX como derivación de la orquesta típica o de viento. Interpreta principalmente danzones, aunque a partir de la irrupción del cha cha cha (1951) se convirtió en un vehículo idóneo para este nuevo género. Originalmente estuvo formada por flauta,

violín, piano, contrabajo, timbal o paila criolla y güiro, después se le ha incorporado la tumbadora, otros dos violines y tres cantantes (Orovio, 1981). Por otro lado, se le llama Charanga (o “caballo”) a la sección de la timba donde predomina la figura rítmica de galopa en la percusión (por ejemplo: “Castellano que bueno baila usted” de Charanga Cubana o “Los Tamalitos de Olga” de Orquesta Aragón), haciendo referencia al galopeo del caballo. Se toca mayormente en los pre-coros y coros, así como algunas secciones instrumentales para efecto sonoro.

Luego tenemos a la “Bomba” que, por un lado, se le reconoce como el baile autóctono más antiguo de Puerto Rico, un evento músico-danzante en el que se canta, se ejecuta la percusión y se baila. El canto se alterna entre un solista y el coro. La actividad instrumental ocurre en los tambores, llamados generalmente barriles, el palo que golpea la madera del tambor se llama cuá y el solista tiene las maracas. En los tambores ocurren patrones básicos (llamados “seis de bomba”) ejecutados en tambor buleador, y la improvisación en un único tambor llamado “primo” (Peña, 2015). Por otro lado, nos referimos también al clímax de la timba, es decir, la sección en la que el fluir rítmico-armónico dominante de la canción se interrumpe para dar lugar a improvisaciones percusivas. Según López (2007), este efecto se logra cuando el bajista golpea las cuerdas con la palma de la mano derecha, provocando a su vez glissandos descendentes. En esta sección del tema, el bajo suspende el tipo de ejecución que desarrollaba hasta el momento para integrarse a la improvisación de la percusión.

Dentro de la performance de este intergénero surgen nuevos conceptos que, si bien ya han aparecido en la músicaailable de Cuba anteriormente, en la timba cobran un significado modificado o distinto, tal es el caso del “Ataque por el Estribillo”: a diferencia de la salsa convencional, las canciones de timba no suelen comenzar con una introducción fantasiosa protagonizada por el virtuosismo de los metales, la timba más bien suele dar “inicios en falso”, entrando de súbito en alguno de los estribillos que se cantarán más adelante (López,

2007). Este inicio puede durar 16 compases, así como 32 o 64 compases y, después del “falso inicio”, empieza la introducción propiamente dicha, tal como aparece en la versión estudio. Hay veces en las que el cantante llega a cantar todo el tema a capella¹⁷ antes de volver a tocar todo otra vez con la orquesta, así como tan solo 8 compases del tumbao principal, este procedimiento podrá evidenciarse mediante las dos versiones en vivo de esta investigación.

“...Una característica de la timba que la distingue de la salsa es que en una misma canción puede aparecer una cantidad ingente de diferentes estribillos o coros. Por lo regular, la letra de un nuevo coro agrega o sustrae información de la letra del anterior. De este modo, existe una especie de continuo formal entre la información ofrecida en el primer estribillo y en el último...” (López, 2007, p. 3).

Un elemento protagónico dentro de la timba es el “tumbao”, que cobra un significado distinto que en otros tipos de música. En la música de origen afrocubano, el tumbao es el ritmo básico que se toca en el bajo; en la forma contemporánea de la músicaailable popular cubana conocida como timba, los guajeos¹⁸ de piano también se incluyen dentro del concepto de “tumbao”. Fiol (2012) sostiene que, el tumbao es una “frase a base de ostinato¹⁹ del piano y bajo que se repite mientras se canta un coro, proporcionando movimiento mientras se canta encima”, a su vez, López (2007) propone una definición similar cuando afirma que “...al ostinato del bajo se le llama “tumbao”. Recibe el mismo nombre el ostinato rítmico-armónico que desarrolla el piano y que se instala como base armónica en toda la canción...”. Asimismo, este tumbao puede ir modificándose de acuerdo al criterio del ejecutante, José Loyola afirma que: “antes, por ejemplo, un pianista hacía lo que nosotros llamamos un *tumbao*, había un

¹⁷ Cuando una pieza se canta sin acompañamiento de algún instrumento.

¹⁸ Breves momentos de improvisación dentro de un tumbao.

¹⁹ Motivo que se repite insistentemente durante varios compases de la pieza musical.

esquema rítmico, un tumbao y este esquema se repetía casi que igual todo el tiempo, pero en la sección actual de la música, en la práctica musical actual, ese mismo pianista, ese tumbao él lo repite, pero lo va haciendo modificado. Un poco más evolutivo, más figurativo y, así, cada uno de los instrumentos hace más figuraciones” (International Timba Conspiracy, 2011, 6m15s).

Esta cita, extraída del documental “Que suene la timba” realizado por International Timba Conspiracy (2011), habla sobre la práctica de la improvisación a través de estas “modificaciones” y de su concepto en los demás instrumentos, es por este motivo que se considera a la improvisación como un concepto fundamental dentro de esta investigación.

Otro concepto presente en la timba y otros tipos de música mencionados en esta investigación es el de la “Improvisación controlada”. Para la definición de este término utilizaremos el libro “Beyond Salsa Piano-Iván “Melón” Lewis” de Kevin Moore (2010), en donde se evidencia el trabajo de uno de los pianistas que revolucionó la ejecución de la timba en el piano, sosteniendo que, para el momento en que Melón²⁰ llegó a la escena en 1994, se encargó de asimilar y extender las innovaciones de los pianistas exponentes de aquella época, agregando cada vez más componentes creativos en su ejecución de la timba. Pero la característica más dramática de su estilo de tocar era el permiso que se le otorgaba para improvisar dentro de la sección rítmica a través de su tumbao de piano (Moore, 2010). Este concepto de “improvisación controlada” recibe especial atención en las ediciones de Melón Lewis, pues contienen la mayoría de los tumbaos más importantes de sus grabaciones versiones estudio y en vivo de Cuba.

También podremos presenciar este concepto con la agrupación de Issac Delgado, pues fue con el que, a mediados de 1996, se formó el dúo de piano y bajo más importante de los 90

²⁰ Iván “Melón” Lewis, pianista y arreglista de timba. Conocido por su trabajo en la orquesta de Issac Delgado junto a Alain Pérez.

cuando incluyó dentro de su orquesta a Melón y un Alain Pérez joven y virtuoso, así lo indica Moore (2010) cuando sostiene que cada uno resaltaba por sí solo al momento de tocar, pues ambos improvisaban sobre sus líneas melódicas de manera virtuosa y arreglaban los temas de Issac, distinguiéndose en el país y el extranjero.

Cada uno era el músico más completo en su instrumento; cada uno era brillante y un arreglista prolífico; cada uno estaba conforme tocando jazz y músicaailable; y ambos compartieron un don único para improvisar dentro del groove para crear un estilo que encajaba perfectamente con la manera tan flexible y aventurosa de Issac Delgado al momento de tocar la timba en vivo (Moore, 2010).

Si bien, este concepto es similar a otros, cabe recalcar su distinción dentro del intergénero, esta es la “Marcha”, referida mayormente a la línea de los instrumentos de percusión (pero también a la línea del bajo). Llamada así debido a que, si cada instrumento ejecuta correctamente su línea, se genera una marcha entre el conjunto de percusiones. El ritmo dentro de cualquier pieza de músicaailable cubana se conoce como “marcha” y consiste en patrones genéricos o partes específicas de la canción para la percusión, bajo o piano. Estos patrones varían de acuerdo a estrictos parámetros de permutación destinados a preservar la esencia de cada ritmo al mismo tiempo que permiten la creatividad individual o el sonido característico de un grupo (Fiol, 2012). Los Van Van inició la innovación instrumental en el formato de la música popularailable de Cuba al sumar a la guitarra y el bajo eléctrico, así como el órgano eléctrico con efectos, pero fue el grupo Irakere quien llevó la fusión musical a otro plano, evidenciando los géneros que influyen en esta mezcla musical (pasajes de Big Band, progresiones armónicas propias del Soul, Jazz y R&B) así como aumentando los instrumentos en el formato, llegando a sumar alrededor de 4 instrumentos de percusión, 3 o 4 instrumentos armónicos, además de extender las capacidades técnicas de cada instrumento a la hora de ejecutar la timba.

Dentro de los conceptos técnico/musicales que intervienen al momento de ejecutar la timba en el bajo, entra la técnica del “slap”, pues es frecuentemente usada en la timba de la década de los 90s. Según Adrian Ashton (2012), “La técnica del slap consiste en golpear las cuerdas con el pulgar con la suficiente presión como para que golpeen los trastes, consiguiendo de este modo un sonido percutido. El pellizco (o “pop”, también llamado “pluck”, “popping”, “tirar” o “golpear”) es la acción de tirar de la cuerda lo suficiente como para que la cuerda golpee contra el trastero y genere así otro sonido percutido, duro y metálico” (p. 217). Esta acción será utilizada por NG La Banda, Klímax, Interactivo y muchas otras agrupaciones que mezclen las influencias afrocubanas con las afronorteamericanas, siendo parte de las novedades dentro del bajo eléctrico.

Existen otras dos técnicas que serán frecuentadas por la timba, tales son el “hammer-on” (ligadura ascendente) y “pull-off” (ligadura descendente). En ellas, se aprovecha la fuerza de la mano que pulsa el diapasón sin necesidad de usar la mano que golpea las cuerdas. Sirven tanto para mejorar la independencia de los dedos como para realizar una línea o solo de bajo. Se suelen utilizar mucho dentro de la técnica del slap.

En el caso del hammer-on, se pulsa una nota y el otro dedo hace sonar una nota más aguda, consiguiendo así otro sonido, dando un golpe sobre la cuerda con la fuerza suficiente como para que suene. Esta tiende a sonar menos que cuando se usan ambas manos para tocar. También puedes hacer un hammer-on sobre una cuerda al aire. A menudo, el hammer-on puede ir precedido de un pull-off o de una nota pisada. Por otro lado, el pull-off (que en castellano significa “tirar”) es parecido al hammer-on pero al revés, además que la técnica es diferente. En el pull-off, el dedo de la nota superior tira de la cuerda para que suene la nota inferior (que puede estar a un semitono o más de distancia por debajo de la primera nota tocada).

Capítulo 1. La timba cubana: historia y trascendencia del intergénero

1.1. Contexto político

Para una apreciación más profunda de la performance del bajo en la timba cubana, será necesario esclarecer el contexto sobre el cual surgió este fenómeno musical que sirve como fuente de motivación para esta investigación.

Luego del triunfo de la Revolución cubana y las políticas implementadas, se brindó apoyo y soporte al sector artístico y cultural, aportando con instalaciones educativas como escuelas de arte, subsidios a músicos profesionales, organizando ensambles de distintos formatos y fundando festivales nacionales. Este apoyo iba dirigido, principalmente, a actividades culturales que eran vistas como favorables a los intereses de la Revolución o como herramienta del Estado para alguna estrategia en especial. Sin embargo, a inicios de 1990, la desintegración de la Unión Soviética arrastró a Cuba hacia una abismal crisis económica y social y, en tan solo unos meses, la isla perdió la mayoría de sus socios del comercio exterior y vio cómo las condiciones de vida de sus ciudadanos alcanzaban niveles del cuarto mundo²¹ (Perna, 2005). Este momento en la historia de Cuba es nombrado “Período Especial”

El inicio del mismo trajo problemas materiales y políticos a cada aspecto de la vida de la población cubana y marcó un cambio significativo dentro de la identidad social del país. Es así como, impulsado por la crisis, el gobierno recurre al turismo y a reformas sociales para revivir la vida nocturna en la capital de la isla y, utilizan su música como centro de atención en la Habana (tal cual ocurría en las décadas de 1930 y 1950), beneficiándose así los músicos populares, pues estos ganaron popularidad masiva y poder económico durante estos años.

²¹ Población que vive en condición de desprotección, marginación o riesgo social por países industrializados o primer mundistas. También se utiliza para diferenciar a los países en estado de marginalidad y precariedad absoluta de los países en desarrollo y emergentes. Extraído de Wikipedia.

1.2. Surgimiento de la timba y antecedentes

El inicio de la década de 1970 se vio marcado por la aparición de “Los Van Van” e “Irakere”, dos agrupaciones que dieron un impulso decisivo a la evolución de la música popular cubana. La orquesta “Los Van Van” fue fundada en 1969 por el bajista y compositor Juan Formell y sigue activa hasta el día de hoy. La orquesta empezó ubicándose dentro del género de Charanga, ofreciendo modificaciones al adoptar violines eléctricos, así como bajo y guitarra eléctrica también, sumado del órgano y la batería acústica. Esta acción les otorgó gran parte de su éxito inicial y su papel como modernizadores dentro de la escena musical, trayendo la influencia del rock y pop occidental a la música popularailable de Cuba.

Si bien, la década de los 70 representaron los años de intentos institucionales de control cultural dentro de Cuba, también este período significó un cambio generacional que sacó a la música popular del impasse²² en el que se encontraba. Después de su impacto inicial, Van Van fue modificando cada vez más su sonido y desarrolló un estilo propio dentro del son modernizado llamado “songo”, que puede considerarse como uno de los precursores de la timba. Una de las características principales del songo es la incorporación de la batería acústica, instrumento ausente dentro de las Charangas cubanas y demás conjuntos cubanos, así como en la salsa internacional. Este instrumento no solo representó una novedad tímbrica, sino que provocó la adaptación de patrones de rumba al instrumento, tocado primero por el reconocido baterista José Luís “Changuito” Quintana y luego por otros percusionistas de la época.

En 1973, año de la prohibición de música extranjera, nace Irakere y se consolida hoy como la banda de jazz cubano más respetada, tal es el caso que se le denomina informalmente como una institución internacional a pesar de que era criticada por tocar música popular

²² Situación en la que se encuentra un asunto o problema que no progresa o no se le encuentra solución.

bailable aparte de jazz (Perna, 2005). Este motivo impulsó a la banda a desvincularse de la música extranjera de manera estratégica y trabajar para el pueblo cubano que pedía músicaailable, separando su repertorio en dos: mientras tocaban jazz afrocubano en el circuito internacional, en Cuba, Irakere siguió tocando por muchos años música para el público que baila. Esa dualidad entre el jazz y la música popularailable caracterizó su repertorio a lo largo de los años. Esta fusión musical que ofrece Irakere (referido al jazz, rock e influencias afrocubanas y folklóricas) representa tanto su sello personal, así como el antecedente más directo de la timba. Fueron los instrumentistas de su sección de vientos los responsables de introducir frases provenientes del jazz en las agrupaciones del momento, tales como NG La Banda.

Mezclando un sonido moderno y virtuoso con ritmos extraídos de la tradición afrocubana, Irakere logró darle un impulso a la música cubana y, por más que la integración de los ritmos negros en el jazz y la música popular ya tenían una larga historia en Cuba, esta logra ser una de sus acciones más innovadoras y lo distingue de los demás grupos en la década de los '70.

1.3. La timba como intergénero

En la base de todos los cambios ocurridos en la música popularailable de Cuba de los 90 se encuentra el grupo “NG La Banda” fundado por José Luís Cortés alias “El Tosco”, músico flautista que integró las agrupaciones Van Van e Irakere y, gracias a su experiencia en el jazz y en la música popular, logra crear un tipo de música que la juventud cubana adopta como favorita y representativa. Este recorrido de “El Tosco” hizo que su música muestre las dos vertientes que constituyen a la timba: lo afrocubano con lo afronorteamericano.

Asimismo, traslada la timba de los barrios populares a los clubes turísticos, donde ofrecían a su audiencia música para la pista de baile y para escuchar al mismo tiempo. Así, en la década del 90 se consolidó una temporada de prosperidad para la timba, pues gracias al trabajo en

sectores turísticos y a negocios en el extranjero es que nuevos grupos de música, de baile y artistas individuales aparecieron dentro de la industria musical de Cuba.

El intergénero así definido fue un suceso nuevo; existe desde otras etapas históricas de la música del mundo, lo que sí recibe el mérito dentro de las novedades de la cultura musical es la sistematicidad de ocurrencias y las tomas conscientes de los creadores dentro de ciertas tendencias, esto se aprecia en el proceso contemporáneo de la globalización musical (González y Casanella, 2002). Esto último demuestra el lado contemporáneo de este tipo de música, pues hace caso a las tendencias pertenecientes a la globalización musical, así también lo indica Victoriano Nápoles, bajista fundador de la orquesta de Manolín, cuando indica que, para él, la timba es una evolución contemporánea de lo que siempre se había tocado en Cuba ya sea un son o una guaracha, “es un son pero con mucha influencia y muchos deseos de los músicos actuales”, refiriéndose a la información teórica que ahora se utiliza. (Nápoles, Entrevista personal, 2023)

1.4. Sonoridad e instrumentación

Según Raul “Avi” García, bajista de Havana D’Primera: “La timba es una mezcla de los ritmos cubanos y africanos de Cuba con influencia del jazz, el funk, la música norteamericana, incluso la armonía de la música de Brasil” (García, Entrevista personal, 2022). Esto nos demuestra una consolidación gradual de la fusión afrodescendiente que ha acontecido en las últimas décadas, siendo la música popular la protagonista que logra revitalizar el folklore tradicional de Cuba en tiempos contemporáneos. De igual manera afirma López (2007) cuando sostiene que “Por un lado, encontramos las tradiciones sincréticas de los ritmos afrocubanos, sobre todos los vinculados a la rumba, y por el otro, las sonoridades modernas y sofisticadas del pop afronorteamericano más reciente” (p. 2).

El sonido de la timba comparte similitudes con el de la salsa, tal es el caso que, a principios de 1990, era llamada a menudo como “salsa cubana”. Esto es debido a que ambas

comparten similitudes en la instrumentación y en la estructura de los temas, además de que provienen del son cubano. Sin embargo, resulta necesario esclarecer las características principales de este tipo de música para diferenciarla de otros géneros de música bailable. Gran parte de las características de la timba las explican Gonzáles y Casanella (2002) en su artículo sobre la timba como un intergénero contemporáneo:

Algunos procedimientos analíticos han propiciado el esclarecimiento de regularidades importantes, entre las que sobresalen la extrema fragmentación del tumbao clásico, las perennes contra-acentuaciones y la yuxtaposición de elementos y planos fragmentarios, unido a sonoridades tensas y duras. Resulta significativo el desempeño de la percusión y la sección de instrumentos de viento (conformada generalmente por trompetas, saxofones y trombones), a niveles en extremo superiores con respecto al resto de los planos sonoros... En otros casos, es el desempeño rítmico e incisivo de tales instrumentos, así como la ejecución de frases melódicas dislocadas, desarrolladas generalmente en los registros más agudos e hirientes, lo que propicia el resultado agresivo que singulariza a este intergénero (párr. 18).

En términos de formato y estilo, es posible notar diferencias: la salsa mantiene la Clave del Son Cubano e incluyen pocos instrumentos eléctricos (el teclado y el bajo principalmente), la timba, por el otro lado, se toca con la Clave de Guaguancó²³ y se encarga de modernizar continuamente la sección rítmica a base de instrumentos virtuales y folklóricos propios de la tradición afrocubana, tales como el sintetizador, guitarra eléctrica, shekere²⁴, tambores batá²⁵, entre otros. Este cambio brinda un sonido moderno y libre en cuanto a los

²³ Clave cubana en 3-2 con una modificación en el tercer golpe de la sección del 3.

²⁴ Instrumento de percusión de África del Norte. Consiste en una calabaza secada con cuentas tejidas en una red que la recubre. La forma de la calabaza determina el sonido del instrumento.

²⁵ Tambor de doble parche, tallado en madera con forma de reloj de arena y un cono más largo que el otro. Usado primordialmente para propósitos religiosos o semi-religiosos de la cultura yoruba.

patrones del tumbao y la marcha de cada instrumento. Por otro lado, Rubén López (2007) resalta los principales relatos en las canciones de timba: “Las letras echan mano de un lenguaje barriobajero y “vulgar”, pícaro y repleto de dobles sentidos. En ocasiones los textos son sumamente simples. En otras hay destellos de ocurrencia y humor muy cubano. En ellas aparecen un sinnúmero de referencias intertextuales a través de citas y alusiones a estribillos bien conocidos de otras canciones de son, salsa o baladas” (p. 30).

Las estructuras de las canciones también sufren cambios desde el inicio hasta el final de la pieza en vivo debido a las decisiones del director musical o el cantante principal, así lo afirma “Avi” García (2022) cuando comenta que:

Las codas casi no las hacemos porque, en vivo, se hace otro coro que no está en el estudio o dos, es común, lo hace casi todo el mundo, por lo menos en la timba. A veces, empiezas la canción con el coro y no está así en estudio, está con la introducción, osea de atrás pa’ lante. Por ejemplo, el Médico, cantaba la canción completa a capella antes de empezar con la orquesta (Entrevista personal).

Así, la timba se desprende de las normas tradicionales de la isla para entregar un discurso distinto y, debido a la flexibilidad de su ejecución musical es que logra formar parte de la identidad social de la población juvenil de Cuba.

1.5. La performance en vivo

Si bien, la timba significó un cambio en la sonoridad de la música popularailable de Cuba, esta se evidencia mediante la performance en vivo, pues la distinción de este intergénero ocurre en los escenarios cuando se improvisan coros emulando refranes populares del país, o cuando se improvisan solos o algún cantante se suma a cantar la canción con la orquesta. Daymí Alegría (2005) relaciona el concepto de agresividad o dureza con la

sonoridad de este intergénero, esclareciendo la labor de la sección percusiva como la de los vientos a la hora de ejecutar la timba:

Muy ligado a esa dureza se encuentra la alta fragmentación y sentido percusivo hasta en patrones melódicos y melódicoarmónicos (dígase tumbaos, contra tumbaos, guajeos, mambeos o coros). Asimismo, tal tipo de fragmentación musical se corresponde con la necesidad de descoyunte del bailaror, el cual también genera movimientos violentos y desarticulados. Una de las correspondencias música-baile más evidentes en la timba ocurre en el momento del golpeo y glisando sobre las cuerdas del bajo, conocido por los músicos como “bomba”, ante el cual los bailarores caen en sus más violentos trances gestuales (p. 5).

Además, se puede observar que la sección armónica también se ve afectada por esta innovación rítmica en la timba de la década de los '90, volviendo evidente las nuevas pautas de su instrumentación. Así nos indica Victoriano Nápoles (2023) cuando nos indica que la timba contiene una fuerza no relacionada al maltrato del instrumento sino a la actitud de dureza que debe mantener uno a la hora de tocar, pues se está tocando para una orquesta que pesa, que suena fuerte.

Las codas casi no las hacemos: en vivo, se hacen otros coros que no están en el estudio, por lo menos en la timba se usa mucho. A veces empiezas con el coro antes que la introducción, como que “detrás pa'lante”, incluso, el “médico” (Manolín) cantaba toda la letra así “a capella”, yo me acuerdo que el cantaba esa canción completa (“No lo comentés”) y después empezaba con la orquesta. En otros géneros eso no funciona, esto es propio de la timba

Por otro lado, el bailaror ocupa un puesto protagonista dentro de la performance de la timba donde coexiste con los músicos en escena y los provocan a aumentar el “sabor” dentro

de las líneas melódicas de cada instrumentista, incluso, muchos músicos catalogan al público bailador como el jurado de las agrupaciones timberas, pues ellos determinan el valor de una orquesta con su disposición al baile (Nápoles, 2023). En el estudio se exige mucho orden y cuidado debido a que los objetivos son dedicados a crear un producto puramente sonoro, mientras que en vivo es diferente la manera en la que el público te provoca y te motiva a tocar para ellos, sobretodo cuando es un público receptivo y conectado con lo que está sucediendo musicalmente, así nos indica “Avi” García cuando habla sobre las características de la timba en vivo:

La música está cuadrada, pero hay muchas señas, muchas cosas que tenemos que ponernos de acuerdo. Hay cosas que las marca Alexander²⁶ y otras que la marca Guillermo²⁷, el tumbador, para improvisarlas. Hay muchas cosas que son para “refrescarlas”, por ejemplo, después de dos guías viene un mambo y eso lo marcan también para que todo el mundo esté alerta. Pero, hay cosas que a Alexander se le ocurre en medio de la canción y, lo quiere hacer antes de donde va y hace una marca. Hay una marca para la bomba, otra que es para “bajar” (referido a la Bajada de Banda), hay un lenguaje de señas para saber qué vamos a hacer después. (García, Entrevista personal, 2022)

1.6. El bajo en la timba cubana

El Son tradicional de Cuba mantiene un formato acústico a base del tres cubano, las congas, la clave, entre otros, es por ello que el contrabajo ocupa el registro grave mientras que, con la timba, se busca modernizar la sonoridad cada vez más mediante “pads” de batería, teclado y guitarra eléctrica dentro de la instrumentación de la orquesta. La timba adopta el

²⁶ Alexander Abreu Manresa, trompetista, cantante y compositor cubano, líder de la orquesta “Havana D’Primera”, de la cual “Avi” forma parte.

²⁷ Guillermo del Toro Varela, percusionista fundador de “Havana D’ Primera”, colega de “Avi” García.

bajo eléctrico de 4 y 5 cuerdas, sustituyendo al sonido acústico del contrabajo y ocupando un rango más amplio de frecuencias graves que se aprovechan en distintos momentos de la canción. Por el mismo motivo que el bajo reemplaza al contrabajo es que se intenta emular el sonido de este último en muchos bajistas, tal es el caso de Victoriano, quien, habiendo sido bajista fundador de la orquesta de Manolín, establece este sonido redondo y pastoso, imitando al del “baby bass”²⁸ pero sin dejar de mantener el sustain o “pedal” que tiene el bajo eléctrico, de esta manera se mantiene un sonido que de cuerpo a la orquesta que acompaña (Nápoles, 2023). Cabe recalcar que el sonido de la orquesta de Manolín influyó en las demás que venían haciendo timba de manera simultánea y, tanto en la sonoridad como en la forma musical de sus temas es que ellos establecen un estilo que será compartido por muchas agrupaciones de la escena.

El contrabajo es un instrumento acústico conocido por su sonido grave y profundo, es por ello que se consideraba suficiente para el nivel de volumen que emitían los demás instrumentos acústicos, sin embargo, con la aparición de nuevos tipos de música desde la década de los 60, resultó necesario cubrir tanto el nivel de volumen como el de definición ante tantos instrumentos eléctricos en un mismo ensamble y la proyección de sonido para eventos masivos como los que ofrecía este intergénero, así lo explica “Avi” García en su entrevista cuando menciona las características de ambos instrumentos:

Antes los bajos sonaban más a contrabajo o a “baby bass”, a mí me gusta la ecualización más moderna, más “a lo Jaco Pastorious”, que se sienta el bajo eléctrico... De hecho, el bajo eléctrico se empezó a usar sustituyendo al contrabajo y querían que sonara parecido, pero es otro instrumento, evidentemente, es otra historia y no puede sonar igual. A mí me gusta que

²⁸ Instrumento musical de cuerdas de frecuencias graves. Modelo particular de Contrabajo eléctrico desarrollado por la marca Ampeg y adoptada por la industria de música latina.

suene a bajo eléctrico y que se defina como bajo eléctrico, con un sonido no tan grave como el contrabajo. (García, Entrevista personal, 2022)

Con esta cita, Avi nos muestra una constante renovación del sonido del bajo eléctrico desde que comenzaron a usarlo para emular el sonido del “baby bass”, así como también nos explica sus gustos personales en cuanto a su trabajo en la orquesta Habana D’ Primera.

El bajo eléctrico aporta una nueva sonoridad al intergénero y permite evidenciar las influencias afronorteamericanas de la timba, pues el instrumento proviene de Estados Unidos y, junto a una nueva ecualización y una técnica distinta de ejecución, la timba obtiene una línea de bajo distinta a cualquier otra música popularailable de Cuba hecha anteriormente. Otra distinción ocurre entre las notas picadas y las notas largas que forman un estilo sincopado y modifican la línea de bajo de esta músicaailable, incluso, se incluyen pasajes de canciones conocidas e influyentes dentro del plano internacional, de esta manera se forman diferencias con la música popular precedente así como nuevas técnicas de articulación en este nuevo instrumento, pues contamos con distintas características y límites a considerar (tal es el caso de la aparición de la bomba, el “slide”, las frases agudas y los armónicos) para generar distintos efectos en la orquesta.

A lo largo de los años, los bajistas han establecido estilos propios que son reconocidos por las características innovadoras dentro del sonido que sostienen tanto en estudio como en vivo, esto ha ayudado a que se les brinde exposición como instrumentistas, permitiendo crear contenido sobre la timba y sus aprendizajes o experiencias. Dentro de los principales exponentes encontramos a Alain Pérez, músico multi-instrumentista y compositor cubano. Actualmente dirige su propia orquesta y es ganador del premio Grammy Latino, no obstante, fue escogido en la presente investigación debido a su carrera como bajista. En 1996, luego de graduarse en la Escuela Nacional de Arte de la Habana, recibe una invitación de Issac Delgado para tocar en un Cabaret de la capital, es así como termina formando parte de su

orquesta y llega a dirigirla junto al pianista Iván Lewis alias “Melón”. De esta manera la orquesta genera una sonoridad fuerte y un show interactivo que logra llamar la atención de los jóvenes de las distintas instituciones académicas de La Habana y de la isla entera. Alain es conocido por la originalidad en sus líneas de bajo y su performance en vivo, pues solía componer tumbaos de bajo complejos que no se habían escuchado antes, todo eso sin perder el swing de la timba o lo que la haceailable. Asimismo, es el concierto de Issac Delgado en el Valentine’s Concert de 1997 de la Federación Estudiantil Universitaria de Cuba donde se aprecia la performance de Alain que utilizamos en esta investigación. La canción “Luz Viajera” es la última del concierto y mantiene un contexto donde intervienen factores como el cansancio, la improvisación en el tumbao, los fills y la forma original de esta canción, por lo tanto, el análisis muestra el resultado de esos factores debido a que es una transcripción de la ejecución en vivo de la línea de bajo de Alain en ese concierto de 1997. (International Timba Conspiracy, 2010)

Por otro lado, encontramos a Feliciano Arango, músico cubano que nació en 1961, en la ciudad de Guanabacoa, La Habana. Bajista fundador de la orquesta “NG La Banda” y más tarde fundador de “Los Hermanos Arango”, agrupación que forma con sus hermanos y hermanas en donde rinden homenaje a la música propia de la religión afrocubana (Arango & Mastrantones, 2009). La presente investigación está interesada en su labor como bajista de NG La Banda, pues, Arango, durante los años en que formó parte de la agrupación, influyó a muchos bajistas creando importantes bases y aplicando nuevas técnicas para la ejecución de los diferentes patrones musicales. En cuanto a las técnicas del bajo, desarrolla la base de la “bomba” y lleva la ejecución de patrones simples, graves y con ligaduras en las primeras posiciones del bajo a un tumbao fragmentado, lleno de melodías en distintos registros y utilizando técnicas propias del instrumento como el slap, el slide y el hammer-on. De este

modo se establecen las bases del bajo timbero que servirán de influencia para las futuras generaciones de géneros e intergéneros de la música popularailable de Cuba.

1.7. Diferencias con el Son tradicional de Cuba

De la misma manera que la timba renueva la sonoridad de la música popular en la instrumentación, innova también en la información teórica como la armonía y la forma de la canción, requiriendo de músicos que estén familiarizados con el estudio de estos para la ejecución e interpretación del intergénero. Las orquestas más populares contaban con músicos egresados de las escuelas de música más importantes de la isla, permitiendo aprovechar al máximo esta información teórica.

El Son Cubano contiene tradiciones en su ejecución que la caracterizan de los géneros que aparecieron en consecuencia, tal es el caso de la sensación cíclica que contiene, pues, según Victorino Nápoles (2023), solo consta de acordes mayores y menores, así como solo dos secciones: un verso y un coro. Mientras que la timba contiene muchos bloques entre la Introducción, el Verso, el Puente, Mambo, Bomba y demás secciones en la que la línea melódica de cada instrumento cambia para cada una. De la misma manera, Arango y Mastrantonnes (2009) nos explican la estricta labor del bajo en el Son cuando afirma: “la Clave es fundamental porque siempre se trabaja con el mismo patrón y debemos respetar la entrada todo el tiempo. Aunque el Son ha tenido nuevos aportes armónicos y hasta rítmicos, la combinación del bajo y la clave se mantiene absolutamente igual” (p. 23).

Por otro lado, la timba rompe las normas del bajo cubano que se habían establecido hasta entonces tales como acentuar el 4to pulso del compás, notas prolongadas y compartidas para mantener el ciclo de la sección rítmica: encontramos uso de la séptimo grado del acorde para la elaboración del tumbao (no solo la tercera y la quinta), extendemos los acordes aumentados y disminuidos mediante notas agudas, las notas son entrecortadas y se busca complementar la línea de piano y la conga (Nápoles, 2023). Esto nos dice que, ante tanta

instrumentación, se buscan espacios entre los espacios que dejan las líneas de cada instrumentista al tocar a la misma vez (refiriéndonos al upbeat de cada pulso del compás) tan solo que Victoriano se guía normalmente del tumbao del piano y la marcha de la conga, esto es debido a que la timba se ejecuta no con la Clave de Son sino con la Clave de Guaguancó. Esta diferencia hizo que la síncopa, el upbeat y el criterio para jugar entre notas cortas y largas sean permitidas en este intergénero.

1.8. Técnicas de articulación dentro de la timba

Se hizo popular el bajo de 5 cuerdas, los tonos más brillantes, las diferentes técnicas y estilos de interpretación y, todo esto implica un estudio del instrumento que evidencie sus principales características sonoras a la hora de ejecutar la timba. Junto al “slide”, al “hammer-on” y a las “ghost-notes” aparecen técnicas como el “slap” y la “bomba”, incluso, el bajo aprovecha su ecualización y el rango de frecuencias que ofrece para incluir distintos sonidos y efectos. Feliciano Arango comenta en su clínica de bajo a cargo de Berklee College of Music que la timba trata de romper con lo establecido en la música popularailable de Cuba, es decir, si algo “no estaba permitido” en la música en general (melodías con el bajo, lenguaje informal en las letras, sonoridad agresiva), en la timba sí, es así como los músicos se animan a crear líneas con ghost notes, slap y la bomba, que se trata de un slide en el clímax de la canción de timba (Arango, & Mastrantones, 2009). De igual manera, García (2022) habla del slap en la timba como una novedad en la música cubana, pues anteriormente nunca se tocó, solo el tumbao clásico; asimismo, se incorporaron pasajes melódicos del cantante o de los vientos en la línea del bajo, este nuevo protagonismo del bajo resulta novedoso en la timba.

Por otro lado, en cuanto a las distintas técnicas usadas para la ejecución del bajo en la timba cubana, existe la tendencia a entrecortar las notas del tumbao del bajo como notas “picadas” y, esto hace que se reconozca que “...la timba cambia la manera de acompañar” (Nápoles, 2023), pues ahora la orquesta tiene una marcha distinta, más libre y con más

movimiento, dando espacio a distintos momentos organizados e improvisados dentro de la performance en vivo y en estudio. Esta manera de tocar el bajo entrecortado viene del funk, en donde prima el sentido percusivo de todos los instrumentos también. De esta manera queda expuesta la “evolución” a la que se refiere Victoriano en cuanto al bajo eléctrico: se utilizan todos los recursos propios del bajista para una ejecución creativa y auténtica, en la que puedas utilizar todos los recursos aprendidos en escuelas y, esta novedad es aprovechada por el bajista por la función que ha cumplido de manera histórica anteriormente en la música, además, la timba se encarga de acoger a todos los estilos de música para dar vida a este intergénero.

1.9. Función y labor del bajo dentro de la instrumentación de la timba

En la instrumentación de la timba encontramos similitudes con las agrupaciones de géneros precedentes, por ejemplo, un instrumento era el que realizaba un patrón rítmico estabilizador (como un guiro o una maraca), mientras que otro improvisa constantemente como las congas. La sección melódica está a cargo de los vientos, y el bajo, junto al piano establecen la base armónica. Sin embargo, su instrumentación también cambia la forma en la que se viene presentando una orquesta de músicaailable, pues, si bien ya hemos hablado que se mantienen algunas costumbres como la de utilizar a la sección de vientos para las melodías o improvisaciones, también lo hacen el piano o el bajo o la percusión completa, incluso incrementan los instrumentos de percusión en una misma orquesta (Bis Music, 2017, min 08:20). Además, cada músico de la sección rítmica o armónica destaca por si mismo al ejecutar sus líneas melódicas ya sea por su virtuosismo o por su estilo o vestimenta, formando con la orquesta una marcha cada vez más grande y libre a comparación de los conjuntos de charanga o son cubano, incluso de las orquestas de salsa.

En cuanto a la línea de bajo, si bien se cuenta con un tumbao de más notas y ritmos sincopados, se mantiene una marcha estable debido a que el bailarín se guía del bajo: el

instrumento tiene un sonido fuerte y no pasa desapercibido, es por eso que se intenta ser lo más estable posible y no “sacar las manos” en lugares comprometedores para el bailaror (Nápoles, 2023). Por otro lado, el cantante sirve como una referencia o un motivo más para no repetir las mismas notas a lo largo de la canción y ayudar a mantener el ritmo o mantener el tumbao, es por eso que “Avi” afirma que “(...) Lo que dice el cantante te ayuda a mantener un groove o una armonía, porque, si tu estas tocando y nadie está improvisando más que el cantante, es como si fuera un solo del cantante, tienes que acompañarlo” (García, Entrevista personal, 2022).

Asimismo, el bajista debe estar atento a las distintas secciones de la timba cuando se toca en vivo, tal es el caso de la Bajada de Banda, pues en ella el cantante deja de cantar sus melodías y comienza a improvisar en base a lo que esté sucediendo en el momento o en el contexto. La orquesta modifica la marcha de cada instrumentista para bajar el nivel de intensidad, es por ello que el bajista debe tener el criterio para abreviar la línea oficial de tal manera que mantenga el hilo conductor de la canción, así afirma Victoriano cuando dice: “La timba es una adrenalina fuerte con tantos efectos, tantos mambos, tantas bajadas y tantas subidas...” (Nápoles, Entrevista personal, 2023).

Capítulo 2. Del estudio a la performance en vivo. Análisis comparativo de “Una Aventura Loca” y “Luz Viajera”

En la siguiente sección se analizarán las líneas de bajo de los temas seleccionados mediante transcripciones de las versiones estudio y en vivo. Se presentarán 7 secciones generales dentro de la forma de la pieza musical que exponen las características principales de la ejecución de la timba en ambas versiones de cada tema. La selección de temas se basó en la popularidad de estos artistas, pues, tanto Manuel Gonzáles Hernández (alias “El médico”) como Issac Felipe Delgado-Ramírez (alias “El Chévere”) se encuentran en la lista de los principales exponentes de la timba cubana, impactando desde sus inicios con sus letras, arreglos e improvisaciones. “Una Aventura Loca” pertenece al primer álbum de Manolín El Médico De La Salsa, titulado también “Una Aventura Loca” y publicado en 1994, en donde Victoriano Nápoles graba el bajo luego de haber culminado la escuela y el servicio militar, sirviendo como influencia de la agresividad plasmada en las primeras canciones de Manolín; por su parte, “Luz Viajera” pertenece al quinto álbum de Issac Delgado titulado “Otra Idea” y publicado en 1997. Ambos temas presentan similitudes y diferencias en su ejecución que distinguen el estilo de cada artista debido a que cada uno tiene su propia experiencia dentro de la música popular bailable de Cuba: Issac desde la década de los 80 y, Manolín aparece (junto a otros artistas) con el estilo característico de la timba cuando publica su primer álbum. El análisis abarcará los compases en donde se encuentren las frases principales de las 7 secciones mencionadas, permitiendo anotaciones dentro de la transcripción que ayudarán a visualizar la idea narrada. Cabe recalcar que, luego de analizar más de dos versiones distintas de la misma canción en vivo, se puede concluir que, en vivo, suele usarse la introducción modificada. Por otro lado, contaremos con explicaciones referidas al contexto no musical, es decir, a modificaciones dentro de la ejecución o algunas explicaciones ya conocidas dentro de la

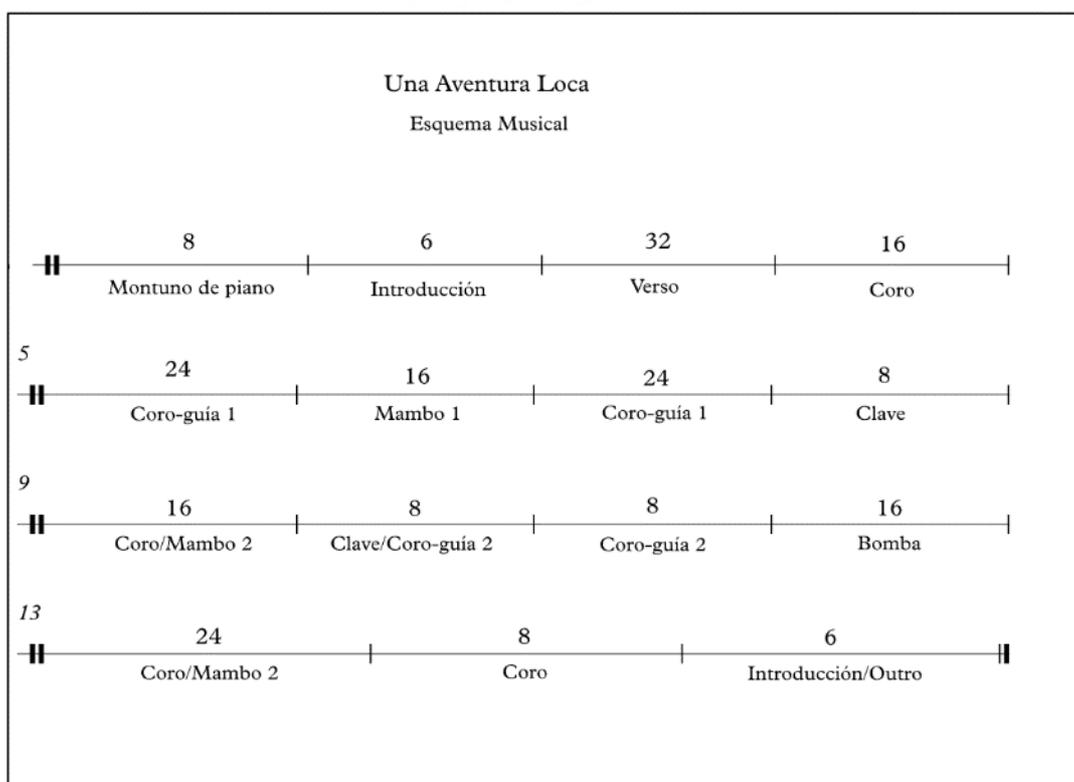
industria musical por los cuales ocurren algunas situaciones tanto en vivo como en estudio que es necesario aclarar.

2.1. “Una aventura loca” – Manolín “el médico de la salsa”

2.1.1. Esquema general

Figura 1

Esquema Musical – “Una Aventura Loca”



Nota. Elaboración personal.

2.1.2. Introducción

Al escuchar ambas versiones se puede constatar que, en la versión de estudio, un montuno²⁹ de piano de 8 compases da inicio al tema; por su parte, en la grabación en vivo, es la orquesta tocando la “bomba” la que da inicio a esta versión. Cabe indicar que, siendo

²⁹ El *montuno* hace referencia a una frase repetida de dos o cuatro compases, la cual es interpretada por el piano como un acompañamiento.

analizada una versión ejecutada “en vivo” y tomada de una grabación de YouTube, no se cuenta con los suficientes elementos para constatar si realmente la grabación se comenzó cuando el director marcó el inicio del tema. Asimismo, la introducción en la versión en vivo se modifica de manera que, en vez de acentuar los hits 3 y 7, es decir, los golpes a tierra se acentúen a contratiempo.

Figura 2

Introducción versión estudio, figuras rítmicas originales

Nota. Las modificaciones se encuentran en el 1er y 3er compás y, en las notas Bb y Db. Se acentúa el 4to y 2do pulso en sus compases respectivos. Elaboración personal

Figura 3

Introducción en vivo, figuras rítmicas modificadas

Nota. Las notas Bb y Db no se tocan en el 4to y 2do pulso, sino que se tocan en el tiempo débil de estos, es decir, se acentúa una corchea después (½ pulso después). Elaboración personal.

2.1.3. Primeros versos

Analizando el Verso podremos observar que la línea rítmico-melódica de la versión estudio se mantiene en la versión en vivo de manera general, esto se evidencia en el uso del mismo registro sonoro y de las octavas, sin embargo, la versión en vivo muestra transformaciones dentro del ritmo cuando el bajista hace uso de figuras y silencios de negra y corchea en las frases sincopadas, además de aportar otras ideas rítmicas para enriquecer la marcha armónica.

Figura 4

Sección Verso versión estudio

Nota. La línea de bajo incluye melodías que brindan dirección en la progresión armónica. Elaboración personal.

Figura 5

Sección Verso versión en vivo

Nota. Si bien la línea se modifica en las secciones sombreadas, se respeta esta dirección melódica que caracteriza armónicamente a la canción. Elaboración personal.

Este criterio se mantiene también en la sección del Coro y primeros 8 compases del Coro-guía 1, incluso podemos observar cómo el bajo en la versión estudio omite un obligado de la percusión que sí respeta en las versiones en vivo tanto en esa misma parte como en las repeticiones de este obligado³⁰ a lo largo de la canción. Este tipo de situaciones suele ocurrir

³⁰ Sinónimo de “indispensable”. Las partes obligatorias de la música fueron vistas como parte integral de su entorno musical.

cuando se graban todos los instrumentos a la misma vez, pues la grabación depende de la buena ejecución de todos los integrantes (y, rara vez el bajista no obedece un obligado tan característico de la canción como el que se muestra aquí).

Figura 6

Sección Coro versión estudio

2 **Coro** "Tengo ganas de tener contigo una aventura lococa..."

43 $A\flat^{\Delta}$ $D\flat^{\Delta}$ $D\flat^7/E\flat$ C^7/E

47 Fm^7 $D\flat^{\Delta}$ $D\flat+/G$ C/D

51 $D\flat^{\Delta}$ $D^{\#}$ $A\flat^{\Delta}$ F^7sus^4 F^7

55 $B\flat m^7$ $C^7/B\flat$ $B\flat m^7$ $E\flat^7(6^9)$

Coro-guía 1 "Tengo ganas, de tener contigo mujer..."

59 $A\flat^{\Delta}$ $Gm^7\flat^5$ C^7 Fm^7 $E\flat^7$ D^7 $D\flat^7$

63 $E\flat$ $E\flat/D\flat$ Cm^7 $E\flat/F$ $B\flat m^7$ $D\flat/E\flat$

Nota. La línea rítmico-melódica va transformándose con el transcurso de la canción. Elaboración personal.

Figura 7

Sección Coro versión en vivo.

Nota. Encontramos una reducción rítmica en las figuras del inicio de cada sistema, sin embargo, se sigue manteniendo la dirección principal de la sección específica. Elaboración personal.

2.1.4. 1er Coro-guía/1er Mambo

Aquí aparecen diferencias en la marcha del bajo de ambas versiones, pues en la versión en vivo, el bajista no toca todas las notas que provienen de la versión estudio, sino que continúa resumiendo el tumbao con figuras de negras y diversos silencios, sin abandonar la intención de la marcha, incluso, mantiene algunos fills³¹ característicos de esta versión.

³¹ Frases estilizadas que se salen de la línea original para servir como adorno. A criterio de cada ejecutante.

Figura 8

Sección Coro-guía 1 versión estudio

The image shows a musical score for the 'Sección Coro-guía 1 versión estudio'. It consists of four staves of bass clef notation. The first staff starts at measure 67 and ends at 70, with chords: Ab4, Gm7b5, C7, Fm7, Eb7, D7, and Db7. The second staff starts at measure 71 and ends at 74, with chords: Eb, Eb/Db, Cm7, Eb/F, Bbm7, and Db/Eb. The third staff starts at measure 75 and ends at 78, with chords: Ab4, Gm7b5, C7, Fm7, Eb7, D7, and Db7. The fourth staff starts at measure 79 and ends at 82, with chords: Eb, Eb/Db, Cm7, F9, Bbm7, and Db/Eb. The bass lines feature eighth and sixteenth notes, with some notes circled in red to indicate accents.

Nota. Nos encontramos con el uso de octavas para la elaboración del tumbao del bajo y con una acentuación del tiempo débil del 4to pulso. Elaboración personal.

Figura 9

Sección Coro-guía 1 versión en vivo.

The image shows a musical score for the 'Sección Coro-guía 1 versión en vivo'. It consists of four staves of bass clef notation. The first staff starts at measure 71 and ends at 74, with chords: Ab4, Gm7b5, C7, Fm7, and Db7. The second staff starts at measure 75 and ends at 78, with chords: Eb, Eb/Db, Cm7, Eb/F, Bbm7, and Db/Eb. The third staff starts at measure 79 and ends at 82, with chords: Ab4, Gm7b5, C7, Fm7, and Db7. The fourth staff starts at measure 83 and ends at 86, with chords: Eb, Eb/Db, Cm7, F9, Bbm7, and Db/Eb. The bass lines are more complex than in the studio version, featuring eighth and sixteenth notes, with some notes circled in red to indicate accents.

Nota. Uso de octavas y quintas en el tumbao del bajo. Se mantiene la organización de las acentuaciones (entretiempo del 4to pulso) de la versión estudio. Elaboración personal.

La sección de Mambo 1 muestra una transformación en la línea en cuanto a la rítmica con respecto a que ambas versiones se desarrollan con más notas y creatividad en la ejecución. Cabe recalcar que, es posible que la decisión de elegir esta nueva rítmica en vivo sobre la línea versión estudio sea debido a la instrumentación, es decir, a la orquesta escogida para la presentación, junto a su manera de interpretarla.

Figura 10

Sección Mambo 1 versión estudio.

The image shows a musical score for the bass line of 'Mambo 1' in the study version. It consists of four systems of music, each with a bass line and a set of chords above it. The first system (measures 83-86) has chords Ab^Δ, Eb/G, C⁷, Fm⁷, and Db^Δ. The second system (measures 87-90) has chords Eb, Eb⁷/Db, Cm⁷, F⁷, Bbm⁷, and Db/Eb. The third system (measures 91-94) has chords Ab^Δ, Eb/G, C⁷, Fm⁷, and Db^Δ. The fourth system (measures 95-98) has chords Eb, Eb⁷/Db, Cm⁷, F⁷, Bbm⁷, and Db/Eb. The score includes various rhythmic notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents. A red bracket is drawn under the first measure of the fourth system.

Nota. Aumenta la intensidad en la marcha con la presencia de corcheas, fills y “ghost notes”. Elaboración personal.

Figura 11

Sección Mambo 1 versión en vivo.

The image shows a musical score for the bass line of 'Mambo 1' in the live version. It consists of four systems of music, each with a bass line and a set of chords above it. The first system (measures 87-90) has chords Ab^Δ, Eb/G, C⁷, Fm⁷, and Db^Δ. The second system (measures 91-94) has chords Eb, Eb⁷/Db, Cm⁷, F⁷, Bbm⁷, and Db/Eb. The third system (measures 95-98) has chords Ab^Δ, Eb/G, C⁷, Fm⁷, and Db^Δ. The fourth system (measures 99-102) has chords Eb, Eb⁷/Db, Cm⁷, F⁷, Bbm⁷, and Db/Eb. The score includes various rhythmic notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents. A red arrow points to the first measure of the fourth system.

Nota. A su propio criterio, el bajista aumenta la intensidad de la marcha y respeta un fill de la versión estudio en el 4to sistema, sin dejar de respetar los obligados rítmicos. Elaboración personal.

2.1.5. Clave y Coro 2

Si bien la timba es progresiva en cuanto al clímax musical, es en la sección de la Clave donde la canción se transforma mediante el aumento del tempo, la polirritmia y frases rítmicas, evidenciando dos grandes momentos en la canción de la timba. Por otra parte, la rítmica que toca el bajo en la sección Clave varía en ambas versiones, pues, en estudio,

consiste en una rítmica constante y repetitiva (dos negras que acentúan el 3er y 4to pulso de cada compás), mientras que en vivo el bajista pospone su presencia en la Clave para luego crecer de tal manera que haya varios momentos interactivos para el bajo. En vivo, el bajista distribuye el clímax de la canción.

Figura 12

Sección Clave versión estudio.

Nota. El ritmo (o “bomba”) que realiza el bajista es constante y repetitivo, generando presión en la orquesta. Elaboración personal.

Figura 13

Parte Clave versión en vivo.

Nota. El ritmo que realiza el bajista es más simple y distribuido. Se respeta el obligado del final. Elaboración personal.

En ambas versiones se respeta el obligado para entrar al Coro/Mambo 2. Las 8vas y síncopas de la versión estudio no se mantienen en la versión en vivo, esta sigue con una línea a base de negras (se asume porque en vivo interrumpe con la rítmica de otro instrumento de percusión o porque la cuerda donde se hace la 8va no tiene mucho ataque en el bajo y se prefieren las cuerdas más gruesas de este).

Figura 14

Sección Coro/Mambo 2 versión estudio.

Nota. Entra el segundo tumbao principal del bajo a base de síncopa y octavas. Elaboración personal.

Figura 15

Sección Coro/Mambo 2 versión en vivo.

Nota. El inicio de la frase del bajo es a base de negras y, la respuesta es similar a la versión estudio, generando una interacción distinta con los demás instrumentistas. Elaboración personal.

2.1.6. ¡BOMBA!: Antes y después.

Para esta sección, será necesario analizar tanto la sección de la Bomba como los momentos previos y posteriores a esta, pues en ambas secciones se cumplen distintos propósitos debido a la duración de la versión, es por esa razón que se decidió utilizar los subtítulos de “Antes”, “Durante” y “Después”.

Antes: Luego del Coro/Mambo 2, introducen el Coro-guía 2 pero con la marcha del género Charanga por 8 compases, hasta que inicie una nueva sección (Clave/Coro-guía 2).

Seguidamente, vuelven a la marcha principal para ir a la Bomba (que veremos en el siguiente subtítulo), sin embargo, en la versión en vivo no vuelve del todo a la marcha que toca en los coros previos, sino que se queda con una línea más corta y fragmentada para seguir distribuyendo el clímax a lo largo de la canción nuevamente, pues veremos este motivo en la sección “Bajada de Banda”, en donde se visualiza el criterio del bajista para conectar los motivos de cada sección dentro de su línea (melódica).

Figura 16

Sección Coro-guía 2 antes de la Bomba versión estudio.

The image displays a musical score for the section 'Se te ve en la carita...'. It consists of four staves of music in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff is labeled 'Clave/Coro-guía 2' and 'Charanga', with measures 147-150. The second staff is labeled 'Coro-guía 2' and 'Marcha', with measures 151-154. The third staff is labeled 'Marcha', with measures 155-158. The fourth staff is labeled 'Marcha', with measures 159-162. The score includes chord symbols (Ab, Bb7, Gb, Db) and a 'PERCU' section. The music features a syncopated rhythm characteristic of the Marcha style. A large watermark 'MCMXVII' is visible in the background.

Nota. Se puede apreciar cómo se traslada la línea de bajo de Charanga a la Marcha, con la síncopa que la caracteriza y, termina la sección anunciando a la Bomba. Elaboración personal.

Figura 17

Sección Coro-guía 2 antes de la Bomba versión en vivo.

The image shows a musical score for bass instruments. It consists of four systems of music. The first system is labeled 'Clave/Coro-guía 2' and 'Charanga', with measures 151-154. The second system is also for 'Charanga', with measures 155-158. The third system is labeled 'Coro-guía 2' and 'Marcha', with measures 159-162. The fourth system is for 'Marcha', with measures 163-166. Chords are indicated above the staves: Ab, Bb7, Gb, and Db. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Nota. Si bien realiza un obligado para volver a la marcha, vuelve a una marcha más reducida o fragmentada, yendo a la Bomba igual que la versión estudio. Elaboración personal.

Durante: Una vez que el bajo vuelve a la marcha, se intensifica rápidamente por medio de la dinámica y la aceleración constante con el motivo de ir a la bomba. Es aquí donde nos encontramos con el clímax de la canción en el caso de la versión estudio, pues la bomba tiene una duración de 16 compases mientras que en la versión en vivo es de 24. Cabe recalcar que veremos diferencias en la rítmica propuesta por el bajista debido a las distintas intenciones de cada ejecución.

Figura 18

Sección Bomba versión estudio.

The image shows a musical score for bass instruments, specifically for 'Bomba/Coro-guía 2'. It consists of four systems of music. The first system is labeled 'Pregunta' and 'BOMBA', with measures 163-166. The second system is labeled 'Respuesta', with measures 167-170. The third system is labeled 'Pregunta', with measures 171-174. The fourth system is labeled 'Respuesta', with measures 175-178. Chords are indicated above the staves: Ab, Bb7, Gb, and Db. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Red circles highlight specific rhythmic patterns in the 'Pregunta' sections.

Nota. Ante el escenario de 4 sistemas de Bomba, el bajista distribuye el clímax de esta manera. Elaboración personal.

Figura 19

Sección Bomba versión en vivo.

The image shows a musical score for the 'Bomba' section, featuring a call-and-response pattern between 'Pregunta' (Question) and 'Respuesta' (Answer) staves. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The chord progression is Ab, Bb7, Gb, and Db. The 'Pregunta' staves are marked with 'Pregunta' and the 'Respuesta' staves are marked with 'Respuesta'. The score includes a 'BOMBA' section starting at measure 167. The score is numbered 5 in the top right corner.

Nota. El bajista tuvo un criterio distinto: Marcar los inicios de cada par de compases. Elaboración personal.

Después: Luego de esta sección nos dirigimos al Coro/Mambo 2, el cual será aprovechado en 24 compases por la versión estudio a manera de despedida, pues es la última sección antes del Outro (que viene a ser el Coro y la Introducción Modificada para que armónicamente concluya el tema), mientras que, en la versión en vivo, tan solo se tocan 12 compases porque se pretende interactuar con la canción por más tiempo.

Figura 20

Sección Coro/Mambo 2 versión estudio: Continuación de la Bomba

Nota. Se volvió común volver de la Bomba/Mambo/Clave como lo indica la Intro a la I. También la marcha muestra una transformación a estas alturas de la canción. Elaboración personal.

Figura 21

Sección Coro/Mambo 2 versión en vivo: Continuación de la Bomba

Nota. Aquí la marcha principal que se generó es distinta a la versión estudio, pues continuó el uso de negras en la marcha, adicionando la síncopa de la versión estudio. Elaboración personal.

2.1.7. Extensión y Bajada de Banda

Luego de tocar solo 3 sistemas del Coro/Mambo 2 en vivo, se dirige hacia la bomba nuevamente con toda la orquesta sonando a la vez (hay veces en las que el pianista y/o el bajista dejan de tocar en momentos estratégicos para dar protagonismo a la percusión y provocar otro impacto sonoro) y, ahí vuelven nuevamente a la marcha de manera breve para llegar finalmente a la “Bajada de Banda” e improvisar por 64 compases. Cabe recalcar que, en esta 2da bomba, se observa un patrón con más notas que la bomba anterior, mostrando nuevamente el criterio del bajista al desarrollar la línea de bajo.

Figura 22

Sección Outro de la versión estudio (Coro e Introducción).

The image displays a musical score for the 'Outro' section of a song, specifically measures 207 through 219. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo and meter are not explicitly stated but are implied by the notation. The score is divided into two main sections: the 'Coro' (Chorus) and the 'Introducción/Outro' (Introduction/Outro). The 'Coro' section starts at measure 207 and ends at measure 214. The 'Introducción/Outro' section starts at measure 215 and ends at measure 219. The 'Introducción/Outro' section is highlighted in yellow. The score includes various chords and melodic lines for the bass. The chords for the 'Coro' section are: A^b4, Gm7^b5, C7, Fm7, E^b, D, D^b, E^b, D^b, Cm7, F⁹, B^bm7, and D^b/E^b. The chords for the 'Introducción/Outro' section are: A^b7sus4, D^b7sus4, B^b7sus4, E^b7sus4, B7sus4, E7sus4, D^b7sus4, G^b7sus4, D7sus4, and G7sus4. The chords for the final measures (219) are: E^bm7/D^b, E^bm7/D, G^bm3tra, A^b6/9, and A^b6/9. The score ends with a double bar line and the word 'FINE'.

Nota. El Outro consiste en la entrada al primer Coro de la canción, seguido de la Introducción, sirviendo como recuerdo de los primeros momentos de la canción. Elaboración personal.

Figura 23

Sección Bomba (Coro/Mambo 2) versión en vivo: Final Extendido

The image displays a musical score for the piece "Una aventura loca...". It is divided into two main sections. The first section, labeled "Bomba/Coro/Mambo 2", starts at measure 207 and ends at measure 219. The second section, labeled "Coro/Mambo 2", starts at measure 223 and ends at measure 227. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). Chord symbols are placed above the staves: Ab, Bb7, Gb, and Db. The notation includes various rhythmic values and rests. The final four measures of the second section (measures 223-227) are highlighted in yellow.

Nota. La Bomba es más activa esta vez y la marcha es más repetitiva, sin embargo, es visible que la intención es alternar entre las distintas secciones a criterio del director de la orquesta. Elaboración personal.

En la Bajada de Banda podemos apreciar la improvisación por parte de la orquesta: el cantante deja de cantar, el piano entra con su tumbao luego de 4 compases, el bajo va modificando gradualmente su nueva línea melódico-rítmica para esta sección. Manolín entra luego de 21 compases de interacción entre la base rítmica agradeciendo la producción del evento e improvisando con el público, asimismo, introduce un juego entre la orquesta y el público para que canten y, finalmente vuelven al tema con una tercera bomba. Esta última sección se ve transformada debido a su longitud, las notas escogidas cada vez que se toca y en la forma en la que es “llamada”, pues la decisión de tocar la bomba se decide improvisadamente, tal como se aprecia en el video de referencia.

Figura 24

Sección Bajada de Banda versión en vivo: Primera Parte

The image displays a musical score for the first part of the 'Bajada de Banda' section, written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of six systems of music, each with four measures. The measures are numbered 231, 235, 239, 243, 247, and 251. Above each system, the chord progression is indicated: A^b, B^b7, G^b, and D^b. The first system (measures 231-234) is marked 'Bajada de Banda' in a red box. The second system (measures 235-238) is marked 'Entra tumbao de piano' in a red box. The third system (measures 239-242) is highlighted in yellow and labeled 'Línea de Bajada de Banda' in red text on the left. The fourth system (measures 243-246) has no specific annotation. The fifth system (measures 247-250) has no specific annotation. The sixth system (measures 251-254) is marked with the phrase 'Buenas noches mi gente...' in a red box above the staff. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes marked with accents or slurs.

Nota. En los primeros sistemas podemos observar el tiempo que se toma el bajista para entrar a la nueva marcha e improvisar (en caso de ser necesario) a partir de ahí. Elaboración personal.

Figura 25

Sección Bajada de Banda versión en vivo: Segunda Parte

The image shows a musical score for the bassoon section of a band. It consists of seven staves of music in bass clef, with a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The score is divided into several sections:

- 255 Palabreo:** The first staff, with lyrics "Palabreo" in red. Chords above the staff are Ab, Bb7, Gb, and Db. A measure rest of 7 is indicated at the end.
- 259:** The second staff, with chords Ab, Bb7, Gb, and Db.
- 263:** The third staff, with chords Ab, Bb7, Gb, and Db.
- 267:** The fourth staff, with chords Ab, Bb7, Gb, and Db.
- 271 "Se te ve en la carita...":** The fifth staff, with lyrics in red. Chords are Ab, Bb7, Gb, and Db. This section is highlighted in yellow.
- Pregunta:** The sixth staff, labeled "Pregunta" in red, with a measure rest of 7.
- Respuesta del público:** The seventh staff, labeled "Respuesta del público" in red, with a measure rest of 7.
- 279 "Se te ve en la carota...":** The eighth staff, with lyrics in red. Chords are Ab, Bb7, Gb, and Db. This section is highlighted in yellow.
- 283:** The ninth staff, with chords Ab, Bb7, Gb, and Db.
- Respuesta del público:** The tenth staff, labeled "Respuesta del público" in red, with a measure rest of 7.
- 286 "Y se te nota en la carita, que tu eres una loquita":** The eleventh staff, with lyrics in red. Chord is Ab. This section is highlighted in yellow.
- A capella:** The twelfth staff, labeled "A capella" in red, with a measure rest of 7.

Nota. Cabe recalcar que, ante estas secciones, es necesario que el bajista esté concentrado en las señales del director de la orquesta para ejecutar correctamente la marcha y los obligados originarios de la canción. Elaboración personal.

Figura 26

Sección Bomba versión en vivo.

The image shows a musical score for a section titled "Bomba/Coro" with the lyrics "Se te ve en la carita...". The score is written in bass clef and consists of six systems of music, each starting with a measure number (290, 294, 298, 302, 306, 310). Above each system, four chords are indicated: Ab, Bb7, Gb, and Db. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Red horizontal lines are drawn under certain notes in measures 298, 302, 306, and 310, highlighting specific improvisations or rhythmic phrases. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Nota. En esta tercera bomba hay preferencia por el primer pulso de las frases rítmicas, así como improvisaciones que enriquecen a la rítmica de la canción. Dura 6 sistemas. Elaboración personal.

2.1.8. *Final: Bombas y Fiesta*

Luego de la 3era Bomba, sigue el Coro/Mambo 3 (que es el coro anterior con un arreglo de voz) brevemente para hacer una bomba de nuevo con todos los instrumentos. Luego de haber pasado por distintas modificaciones a comparación de la versión estudio, no solo la bomba se ha transformado, sino la pieza completa y, el bajista propone una nueva línea que se relaciona con lo sucedido hasta el momento con la música en vivo, es por esta razón que se ve una línea más simplificada a base de la repetición de las raíces de la armonía de este coro.

Figura 27

Sección Coro/Mambo 3 versión en vivo. Comparación del tumbao de bajo.

8

Coro/Mambo 3 "Se te ve en la carita... Aaay no!"

314 Ab Bb7 Gb Db

318 Ab Bb7 Gb Db

322 Ab Bb7 Gb Db

Detailed description: This figure shows three staves of music in bass clef, 3/4 time, with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff (measures 314-317) shows a bass line with eighth notes and quarter notes, with chords Ab, Bb7, Gb, and Db. The second staff (measures 318-321) shows a similar bass line with chords Ab, Bb7, Gb, and Db. The third staff (measures 322-325) shows a bass line with quarter notes and eighth notes, with chords Ab, Bb7, Gb, and Db. Red lines are drawn under the bass lines in the second and third staves to highlight the tumbao.

Nota. Aquí podemos notar la simplificación del bajista al repetir las raíces de la progresión armónica. Elaboración personal.

Figura 28

Sección Coro/Mambo 2 versión en vivo. Comparación del tumbao de bajo.

Coro/Mambo 2 "Una aventura loca..."

135 Ab Bb7 Gb Db

139 Ab Bb7 Gb Db

Detailed description: This figure shows two staves of music in bass clef, 3/4 time, with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff (measures 135-138) shows a bass line with eighth notes and quarter notes, with chords Ab, Bb7, Gb, and Db. The second staff (measures 139-142) shows a similar bass line with chords Ab, Bb7, Gb, and Db. Red lines are drawn under the bass lines in both staves to highlight the tumbao.

Nota. Aquí podemos recordar cómo empezaba a consolidarse la marcha, en los primeros minutos de la canción. Elaboración personal.

Figura 29

Sección Bomba versión en vivo.

Bomba/Coro/Mambo 3

326 Ab Bb7 Gb Db

330 Ab Bb7 Gb Db

334 Ab Bb7 Gb Db

338 Ab Bb7 Gb Db

Detailed description: This figure shows four staves of music in bass clef, 3/4 time, with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff (measures 326-329) shows a bass line with quarter notes and eighth notes, with chords Ab, Bb7, Gb, and Db. The second staff (measures 330-333) shows a bass line with quarter notes and eighth notes, with chords Ab, Bb7, Gb, and Db. The third staff (measures 334-337) shows a bass line with quarter notes and eighth notes, with chords Ab, Bb7, Gb, and Db. The fourth staff (measures 338-341) shows a bass line with quarter notes and eighth notes, with chords Ab, Bb7, Gb, and Db. Red lines are drawn under the bass lines in the first three staves to highlight the tumbao.

Nota. He aquí el clímax de la canción, pues no habrá una sección más interactiva y agresiva que esta en la canción. La rítmica incluye los acentos en el primer pulso, la síncopa y golpes sin slide en el bajo. Elaboración personal.

Después de esta 4ta y última bomba vuelve finalmente al Coro/Mambo 3 con la misma línea de los primeros coros del tema, esta solidez en la línea por parte de los instrumentistas suele aparecer como invitación a la última parte de la canción, ya sea el Outro de la pieza versión estudio o una última sección de clave, como se da en esta ocasión y en muchas presentaciones de timba en vivo.

Figura 30

Sección Coro/Mambo 3 y Clave final versión en vivo.

The image shows a musical score for a bass line in B-flat major. It consists of four staves. The first two staves contain musical notation for measures 342-345 and 346-349 respectively. The first staff is labeled 'Coro/Mambo 3' and the second staff is labeled 'Clave final'. The lyrics 'Se te ve en la carita...' are written under the second staff. The third and fourth staves are empty, representing measures 350-354. The score includes chord symbols (Ab, Bb7, Gb, Db) and a red line under the first two staves.

Nota. El bajista toca la línea de manera sólida y sin tomar protagonismo. Elaboración personal.

Se termina el tema con una Clave y juego con el público. Estas decisiones son mandadas por el cantante o director de la orquesta de manera que el orden favorezca el ambiente del bailar.

Figura 31

Última parte de la canción en vivo.

The image shows a musical score for the final part of a song. It consists of four staves of music in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written above the staves, and the musical notation includes rests and bar lines. The score is divided into sections labeled 'Pregunt' and 'Respuesta del público'.

Staff 1: Pregunt 358 "Se te ve en los ojitos..." Respuesta del público

Staff 2: Pregunt 362 Respuesta del público

Staff 3: Pregunt 366 "Se te ve en los ojotes" Respuesta del público

Staff 4: 370 "Aplausos pa' ustedes..."

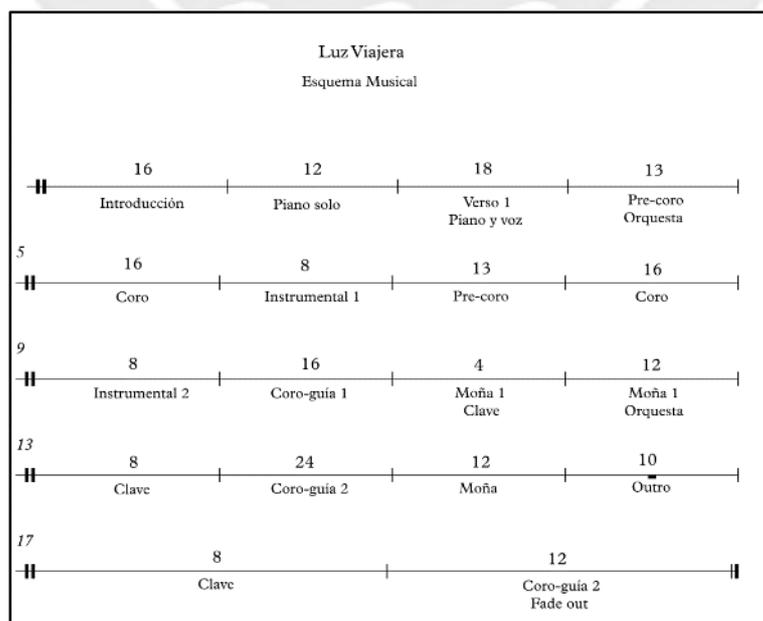
Nota. Manolín decide terminar el tema con la Clave para interactuar con el público y, si bien pudo mandar a la orquesta para tocar otra sección nuevamente, decidió terminar el tema en ese momento. Elaboración personal.

2.2. "Luz Viajera" – Issac Delgado

2.2.1. Esquema general

Figura 32

Esquema Musical – "Luz Viajera"



Nota. Elaboración personal.

2.2.2. *Introducción*

Ambas versiones empiezan con la misma Introducción, sin embargo, mientras que la versión estudio empieza desde la anacrusa de percusión (timbales), la versión en vivo empieza con el “Ataque por el estribillo”, empezando con el tumbao del piano para anunciar el último coro de la canción a manera de Clave: “Si quieres que se enteren que entre todas las mujeres tú, tú eres la que eres”, seguido de esto se suma la orquesta (incluido el bajo) con la marcha del Coro-guía 2 para pasar por la Moña hasta que el director mande a tocar la clave nuevamente y, empezar el tema desde cero con la Introducción de la versión estudio, incluida la anacrusa de percusión, tocada por todos los instrumentos de percusión. Cabe recalcar que, la grabación en vivo es parte de la grabación de un concierto completo de Issac Delgado en el Valentine’s Day Concert – 1997 en la FEU de Cuba; por lo tanto, la versión empieza desde el minuto 55:47, donde Issac anuncia a Iván “Melón” Lewis, pianista de su orquesta en aquella época.

En la sección de Introducción podemos observar cómo Alain acompaña los hits de percusión de manera que se incluyan y no interfieran con la línea original, así, sus arreglos sobre la línea bordean este concepto de acompañar los cortes de percusión. Además, también veremos repetición de notas (normalmente las raíces de los acordes por los que pasa) en vez de 8vas, como en la versión estudio.

Figura 33

Sección Introducción versión estudio.

Luz Viajera (estudio)

Adrián Muñoz **Allegro** ♩ = 175 Issac Delgado

Introducción

7 3

11

15

Nota. La grabación empieza desde que se escucha la anacrusa de percusión. Elaboración personal.

Figura 34

Sección Introducción versión en vivo.

Luz Viajera - Valentine Day's concert (1997)

♩ = 170 Issac Delgado

Intro

5 3

9

13

Nota. Las regiones señaladas indican los hits de percusión y la repetición de notas. Elaboración personal.

Si bien, la versión estudio contiene una línea de bajo rítmica y triádica, Alain la termina de completar con estos arreglos, así se aprecia en el Interludio de piano, en donde decide tocar un pedal en Bb cuando en la versión estudio no hay bajo.

Figura 35

Sección Interludio de Piano versión estudio.

Nota. Los compases de silencio son balanceados en la producción y mezcla del tema. Elaboración personal.

Figura 36

Sección Interludio de Piano versión en vivo.

Nota. Alain sintió necesario acompañar con el pedal en Bb, evidenciando las necesidades interpretativas que requiere un concierto en vivo. Elaboración personal.

2.2.3. *Primeros versos*

En el único verso que tiene la canción se cuenta solo con piano y voz y, es en el Pre-coro donde se une el bajo y la orquesta completa. Para mayor entendimiento, dividiremos la primera parte del tema en tres secciones: Pre-coro (13 compases), Coro (16 compases) e Instrumental (8 compases), esta “Miniforma” se toca dos veces en total y, desde este punto de vista, continuaremos con el análisis.

Figura 37

Sección Verso versión estudio.

31 Verso I/Piano y voz "Yo solo se..."
B \flat Δ E \flat m/B \flat B \flat Δ E \flat m/B \flat

35 Gm 9 Gm 7 /F E \flat Δ 9 A \flat Δ 13 /

40 "Y aquí me vez..."
B \flat Δ E \flat m/B \flat B \flat Δ E \flat m/B \flat D/F \sharp

44 Gm 9 Gm 7 /F E \flat Δ 9 E \flat Δ /F Em 7 A \flat 7 $^{\flat 9}$

Nota. El tempo del verso es lento y constante. Elaboración personal.

Figura 38

Sección Verso versión en vivo

29 Verso I/Piano y voz "Yo solo se..."
B \flat Δ E \flat m 7 /B \flat B \flat Δ E \flat m 7 /B \flat

33 Gm 9 Gm 7 /F E \flat Δ 9 A \flat Δ 13 /

38 "Y aquí me vez"
B \flat Δ E \flat m 7 /B \flat B \flat Δ E \flat m 7 /B \flat D/F \sharp

42 Gm 9 Gm 7 /F E \flat Δ 9 E \flat Δ /F Em 7 A \flat 7 $^{\flat 9}$

Nota. El tempo se acelera y varía según la interpretación de Issac. Elaboración personal.

Los bajistas de ambas versiones entran en el obligado señalado. La línea de bajo es mayormente cordal en ambas versiones, es decir, tocan con mayor relevancia las notas del acorde correspondiente en la progresión armónica de la canción. También, en ambas versiones se aprecia el uso de la 5ta cuerda del bajo y, Alain propone en la versión en vivo el

uso de corcheas con frecuencia y arregla³² los cortes de la sección de percusión de manera que encaje con el bajo, uniéndose a la “lógica” con la que trabajan los percusionistas de la orquesta.

- Pre-coro x1era vez

Figura 39

Sección Pre-coro x1era vez versión estudio.

2 **Pre-coro/Orquesta**

49 Db^A Gbm/Db Db^A Gb/Ab Gb^b Db/F

53 Db/F Gb/Ab Gb^b Db/F Gb/Ab Gb^b

57 Db/F Gb/Ab Ebm^9 Cm^{11} $F7^b_{13}/9$

Nota. Se evidencia el uso de las 8vas y Hammer-on. Elaboración personal.

Figura 40

Sección Pre-coro x1era vez versión en vivo.

2 **Pre-coro/Orquesta**

47 Db^A Gbm/Db Db^A Gb/Ab Gb^b Db/F

51 Db/F Gb/Ab Gb^b Db/F Gb/Ab Gb^b

55 Db/F Gb/Ab Ebm^9 Cm^{11} $F7^b_{13}/9$

Nota. Hay más interacción entre las 8vas pre-establecidas. La región sombreada muestra la melodía propuesta por Alain para culminar en el obligado del último compás. Elaboración personal.

³² Es decir, propone un arreglo a la línea de bajo ya existente.

- Coro x1era vez

Figura 41

Sección Coro x1era vez versión estudio.

62 **Coro** Bb^A D7^{b9} Gm⁹ Dm7^{b5} G7^{b13}

66 Cm⁹ G7^{sus4} G7^{b9} Cm7^{b5(9)} Eb/F

70 Bb^A D7^{b9} Eb^{A9} Ab¹³ Gb⁶

74 Gm7/F F/G G7^{b13} Cm⁹ F7^{b9}

Nota. Se evidencian los fills propios del bajista en las regiones subrayadas, así como las inversiones al inicio de la sección. Elaboración personal.

Figura 42

Sección Coro x1era vez versión en vivo.

60 **Coro** Bb^A D7^{b9} Gm⁹ Dm7^{b5} G7^{b13}

64 Cm⁹ G7^{sus4} G7^{b9} Cm7^{b5(9)} Eb/F

68 Bb^A D7^{b9} Eb^{A9} Ab¹³ Gb⁶

72 Gm7/F F/G G7^{b13} Cm⁹ F7^{b9}

Nota. Nuevamente encontramos una línea de bajo influenciada por los hits de los metales. Uso de 8vas y repetición de notas. Elaboración personal.

- Instrumental de Vientos x1era vez

Figura 43

Sección Instrumental 1 versión estudio.

The image shows a musical score for 'Instrumental 1' in the study version. It consists of two staves of bass clef notation. The first staff starts at measure 78 and includes chords Gm7, Gm7/F, and Gb13. The second staff starts at measure 82 and includes chords Cm9, Db/Eb, D/C, Fb/Gb, and Ab7#11. A yellow highlight is present in the first staff, and a red bracket is visible in the second staff.

Nota. Uso de 8vas y 5ta cuerda. Se muestra el obligado y una respuesta en la línea de bajo. Elaboración personal.

Figura 44

Sección Instrumental 1 versión en vivo.

The image shows a musical score for 'Instrumental 1' in the live version. It consists of two staves of bass clef notation. The first staff starts at measure 76 and includes chords Gm7, Gm7/F, and Gb13. The second staff starts at measure 80 and includes chords Cm9, Db/Eb, D/C, Fb/Gb, and Ab7#11. A yellow highlight is present in the first staff, and a red bracket with a '3' indicates a triplet in the second staff.

Nota. Uso de 8vas y repetición de notas. La respuesta al obligado crece y los hits son arreglados de manera distinta por Alain. Elaboración personal.

En la repetición de esta “Miniforma”³³, se aprovecha la ocasión para realizar variaciones sobre la línea que ya se tocó por primera vez, como por ejemplo el uso de otros registros u otras octavas, otros adornos de los cortes de la percusión de manera que aumente la sonoridad e intensidad de la canción. En la versión estudio las ligaduras en el 4to pulso son escasas, mientras que en la versión en vivo no; en el Instrumental 2, la línea de bajo en ambas versiones comienza a desenvolverse más, respetando el espacio dentro de la instrumentación.

³³ Forma musical de la primera parte de la canción creada por el investigador para mayor entendimiento de ésta.

Figura 45

Sección “Miniforma” x2da vez versión estudio.

The image displays a musical score for bass guitar, spanning measures 86 to 119. The score is organized into three distinct sections: Pre-coro, Coro, and Instrumental 2. Each section is marked with a red box containing its respective name. The music is written in a bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). Above the staff, various chords and inversions are indicated, such as D^bA, G^bm/D^b, D^bA, G^b/A^b, G^b6, D^b/F, D^b/F, G^b/A^b, G^b6, D^b/F, G^b/A^b, G^b6, D^b/F, G^b/A^b, E^bm⁹, Cm¹¹, F⁷₉¹³, B^bA, D⁷⁹, Gm⁹, Dm⁷⁵⁽⁹⁾, G⁷¹³, Cm⁹, G⁷^{sus}⁴, G⁷⁹, A^bA, F/G, G^b¹³⁽⁹⁾, E^b/F, B^b⁴/D, D⁷⁹, E^bA⁹, G^b¹³, Gm⁷/F, G, Cm⁷⁵⁽⁹⁾, F⁷₉¹³, B^bA, D⁷⁹, Gm⁹, C⁷/E, Dm⁷, E^bm⁶, D^{A9}, Bm⁹, Cm⁹, G^b⁹, and F⁷. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. A red bracket underlines measures 86-89, and another red bracket underlines measures 99-102. Yellow highlighting is used to emphasize specific passages in measures 94-98, 107-110, and 119. A small number '3' is located in the top right corner of the score area.

Nota. El bajista sigue proponiendo las mismas inversiones y fills de manera distinta. La línea de bajo en general suena más grave. Los obligados agregan movimiento a la línea de bajo y a la armonía del tema. Elaboración personal.

Figura 46

Sección "Miniforma" x2da vez versión en vivo.

84 **Pre-coro** $D\flat^{\Delta}$ $G\flat m/D\flat$ $D\flat^{\Delta}$ $G\flat/Ab$ $G\flat^6$ $D\flat/F^3$

88 $D\flat/F$ $G\flat/Ab$ $G\flat^6$ $D\flat/F$ $G\flat/Ab$ $G\flat^6$

92 $D\flat/F$ $G\flat/Ab$ $E\flat m^9$ Cm^{11} $F^{\flat 13}_{\flat 9}$

97 **Coro** $B\flat^{\Delta}$ $D7^{\flat 9}$ Gm^9 $Dm^{\flat 5(9)}$ $G^{\flat 13}$

101 Cm^9 G^7sus^4 $G^{\flat 9}$ $A\flat^{\Delta}$ F/G $G\flat^{13(9)}$ $E\flat/F$

105 $B\flat^{\Delta}$ $D7^{\flat 9}$ $E\flat^{\Delta 9}$ $G\flat^{13}$

109 Gm^7/F G $Cm^{\flat 5(9)}$ $F^{\flat 13}_{\flat 9}$

113 **Instrumental 2** $B\flat^{\Delta}$ $D7^{\flat 9}$ Gm^9 C^7/E Dm^7

117 $E\flat m^6$ $D^{\Delta 9}$ Bm^9 Cm^9 F^7

Nota. La propuesta de Aláin utiliza un registro más amplio que la versión estudio. Arregla y responde los obligados de los vientos y de la orquesta. Elaboración personal.

2.2.4. 1er Coro-guía/1er Mambo

En el Coro-guía 1 se anuncia el coro que está por venir y, se afirma luego del corte u obligado de la percusión/armonía. La timba cuenta con una introducción al coro-guía que se toca cada vez que vuelven de alguna sección de vientos y planean estar un rato en esta nueva.

Figura 47

Sección Coro-guía 1 versión estudio.

123 **Coro-guía 1** $A\flat^{13}$ Gm^9 $Dm^7\flat^5$ $G7\flat^9$

127 Cm^9 $G7\flat^9$ $Cm^7\flat^5(9)$ F^9

Nota. Se arregla el hit del segundo compás de esta sección y el obligado del 8vo compás. Elaboración personal.

Figura 48

Sección Coro-guía 1 versión en vivo.

121 **Coro-guía 1** $A\flat^{13}$ Gm^9 $Dm^7\flat^5$ $G7\flat^9$

125 Cm^9 $G7\flat^9$ $Cm^7\flat^5(9)$ F^9

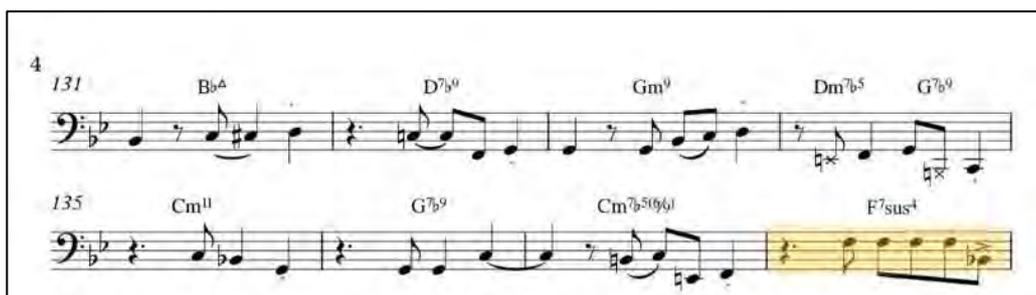
Nota. Esta sección es más simple en cuanto a notas, mientras que más percutiva en cuanto a la versión estudio. Elaboración personal.

- Coro-guía 1

La síncopa que se forma en la línea de bajo de Alain es más interactiva debido a la improvisación en vivo, mientras que en estudio aparece una línea más estática, pues se acentúa con regularidad el 4to pulso del compás sin la ligadura del “bajo anticipado”.

Figura 49

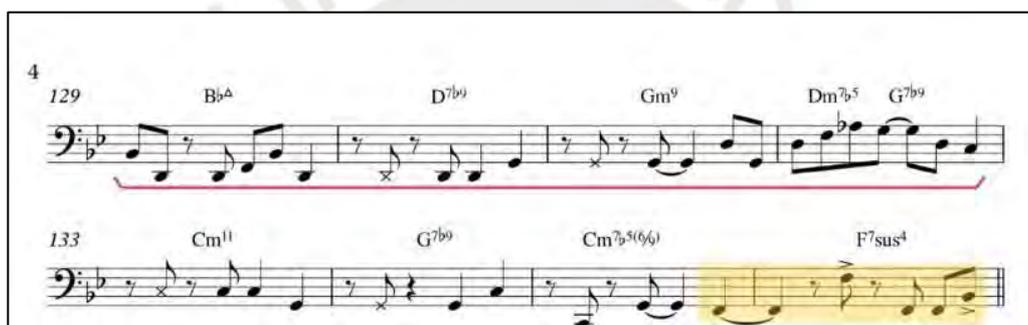
Sección Continuación de Coro-guía 1 versión estudio.



Nota. Se evidencia un acento en el 4to pulso del compás sin ligadura. Obligado en el 8vo compás. Elaboración personal.

Figura 50

Sección Continuación de Coro-guía 1 versión en vivo.



Nota. La línea de bajo no pierde el movimiento en ningún compás hasta que se une con el obligado. Elaboración personal.

- Moña 1

Ante la cantidad de cortes y silencios como parte del arreglo de la canción, Alain llena su línea con distintos fills que acompañan a la orquesta. Es necesario distinguir la sonoridad de ambas versiones en cuanto a la instrumentación, es decir, la sonoridad en la versión estudio está afectada por procesos de mezcla y masterización, es por ello que se encuentra claridad y balance en la totalidad de instrumentos, mientras que la grabación en vivo depende de la ubicación de la fuente de grabación, es por ello que, en esta versión en vivo, se encuentra una sonoridad más fuerte y presente, en donde la agresividad que se va liberando al momento de tocar es evidente y, los cortes de la percusión tienden a escucharse como partes fundamentales dentro del arreglo, pues la timba normalmente se toca con un grado considerable de fuerza y/o

agresividad como parte del “feeling” del tema. Alain desarrolla una línea personalizada con este criterio presente y logra agregar energía mediante improvisaciones en su línea de bajo, provocando respuestas en la línea de ejecución de cada instrumentista.

Figura 51

Sección Moña 1 versión estudio.

The image shows a musical score for 'Moña 1'. It is divided into two parts: 'Moña 1/Clave' and 'Moña 1/Orquesta'. The 'Clave' part consists of four staves of music, each with a bass clef and a key signature of two flats. The measures are numbered 139, 143, 147, and 151. Above each staff are chord symbols: Bb^Δ, Ab¹³, G⁹sus⁴, G⁷₉¹³ for measures 139-142; Cm⁹, F⁷sus⁴, F^{♯13}(9), Cm⁷, F⁷ for measures 143-146; Bb^Δ, Ab¹³, G⁹sus⁴, G⁷₉¹³ for measures 147-150; and Cm⁷_{b5}(9), F⁷sus⁴, F^{♯13}(9), F⁷ for measures 151-154. The 'Orquesta' part consists of two staves of music, also with a bass clef and two flats key signature. The measures are numbered 143, 147, and 151. The chord symbols are Cm⁹, F⁷sus⁴, F^{♯13}(9), Cm⁷, F⁷ for measures 143-146; Bb^Δ, Ab¹³, G⁹sus⁴, G⁷₉¹³ for measures 147-150; and Cm⁷_{b5}(9), F⁷sus⁴, F^{♯13}(9), F⁷ for measures 151-154. A yellow highlight is present under the second system of the 'Orquesta' part, covering measures 143-146.

Nota. Observamos repetición de notas, silencios en los primeros pulsos del compás y obligados para entrar y salir de la sección. Elaboración personal.

Figura 52

Sección Moña 1 versión en vivo.

The image shows a musical score for 'Moña 1' in a live version. It is divided into two parts: 'Moña 1/Clave' and 'Moña 1/Orquesta'. The 'Clave' part consists of four staves of music, each with a bass clef and a key signature of two flats. The measures are numbered 137, 141, 145, and 149. Above each staff are chord symbols: Bb^Δ, Ab¹³, G⁹sus⁴, G⁷₉¹³ for measures 137-140; Cm⁹, F⁷sus⁴, F^{♯13}(9), Cm⁷, F⁷ for measures 141-144; Bb^Δ, Ab¹³, G⁹sus⁴, G⁷₉¹³ for measures 145-148; and Cm⁷_{b5}(9), F⁷sus⁴, F^{♯13}(9), F⁷ for measures 149-152. The 'Orquesta' part consists of two staves of music, also with a bass clef and two flats key signature. The measures are numbered 141, 145, and 149. The chord symbols are Cm⁹, F⁷sus⁴, F^{♯13}(9), Cm⁷, F⁷ for measures 141-144; Bb^Δ, Ab¹³, G⁹sus⁴, G⁷₉¹³ for measures 145-148; and Cm⁷_{b5}(9), F⁷sus⁴, F^{♯13}(9), F⁷ for measures 149-152. A red circle highlights a complex rhythmic pattern in the 'Clave' part at measure 140, which is a tumbao. A yellow highlight is present under the second system of the 'Orquesta' part, covering measures 145-148.

Nota. Alain toca un bicordio como fill y el tiempo débil del 4to pulso como hit para entrar a la sección. Su tumbao es a base de repetición de notas, pero sus fills son más complejos a nivel técnico. Elaboración personal.

2.2.5. Clave y Coro 2

En estudio, el tumbao de la Clave se toca en el registro medio/agudo, normalmente esto es debido a la comodidad de las frecuencias a la hora de grabar o mezclar en el estudio. En vivo, el tumbao de la Clave se toca en el registro grave, abarcando las últimas cuerdas del bajo, incluida la quinta.

Figura 53

Sección Clave versión estudio.

The image shows two staves of musical notation for the Clave in the studio version. The first staff starts at measure 155 and the second at measure 159. Both staves are in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The notes are: Bb4, D5, Fb5, Gb5, Ab5, Bb5, C6, D6, Eb6, F6, Gb6, Ab6, Bb6, C7. The notes are grouped into pairs of eighth notes with a sixteenth rest, and there are some accents and slurs. Chord symbols above the staves are: BbΔ, D7b13/9, Gm9, Cm9, F7.

Nota. Registro medio/agudo y obligado para salir. Elaboración personal.

Figura 54

Sección Clave versión en vivo.

The image shows two staves of musical notation for the Clave in the live version. The first staff starts at measure 153 and the second at measure 157. Both staves are in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The notes are: Bb4, D5, Fb5, Gb5, Ab5, Bb5, C6, D6, Eb6, F6, Gb6, Ab6, Bb6, C7. The notes are grouped into pairs of eighth notes with a sixteenth rest, and there are some accents and slurs. Chord symbols above the staves are: BbΔ, D7b13/9, Gm9, Cm9, F7.

Nota. Registro grave, duración más larga en las notas y distinto obligado para salir. Elaboración personal.

Este criterio se repite en el Coro-guía 2, es decir, en la marcha o tumbao principal. Este tumbao principal del bajo se modifica en la versión en vivo (segundo compás de la frase de la línea de bajo) de manera que se haga más simple y menos síncopa, mientras que, en la versión estudio, se mantiene la síncopa como parte fundamental de la frase de bajo.

Figura 55

Sección Coro-guía 2 versión estudio.

Nota. En el segundo compás de cada sistema se puede observar a la síncopa de la frase. Elaboración personal.

Figura 56

Sección Coro-guía 2 versión en vivo.

Nota. La modificación que realiza Alain en el segundo compás de cada frase ocasiona una respuesta diferente en la percusión y en el resto de esta versión. Elaboración personal.

En la versión estudio, la Moña empieza con 4 compases y luego se suman las trompetas para sonar juntas. Se toca la misma línea de bajo que se ha venido tocando en la última sección, pues parece que la línea que se estatizó hasta el momento es suficientemente completa como para no necesitar de variaciones. En vivo, sin embargo, aumenta la intensidad en la línea de bajo con fills, síncopas en el tumbao y desplazamientos rítmicos tal como se observa en la figura.

Figura 57

Sección Moña versión estudio.

The image shows three staves of music for the 'Moña' section in a study version. Each staff begins with a measure number (187, 191, and 195) and a section label 'Moña'. The music is written in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). Above each staff are five chords: Bb^Δ, D⁷_{b9}¹³, Gm⁹, Cm⁹, and F⁷. The bass lines consist of eighth and quarter notes, with some rests, and are highlighted in yellow.

Nota. Como se observa en la figura, el tumbao de bajo se mantiene en el Mambo y en la Moña correspondiente. Elaboración personal.

Figura 58

Sección Moña versión en vivo.

The image shows six staves of music for the 'Moña' section in a live version. The first staff is labeled 'Moña 1/Bajada de Banda' and starts at measure 169. The second staff starts at measure 173. The third staff is labeled 'Moña 1/Orquesta' and starts at measure 177. The fourth staff starts at measure 181. The fifth staff starts at measure 185. The sixth staff starts at measure 189. The music is written in bass clef with a key signature of two flats. Above each staff are five chords: Bb^Δ, D⁷_{b9}¹³, Gm⁹, Cm⁹, and F⁷. The bass lines are more complex, featuring triplets and various rhythmic patterns. Some staves are highlighted in yellow (measures 177-185) and others in blue (measures 181-189). A red bracket spans measures 173-177. A '5' is written at the end of the first staff.

Nota. La Moña en vivo dura 8 compases y se toca con Bajada de Banda (el bajo toca el obligado propio de la Bajada de Banda al estilo de Issac). La orquesta vuelve a la marcha y el bajo juega con un patrón que desplaza rítmicamente a la marcha de la sección rítmica. Elaboración personal.

2.2.6. Extensión y Bajada de Banda

Siguiendo la misma organización de la canción anterior en esta investigación, corresponde analizar la sección de “Bomba”, sin embargo, en esta canción/versión, aparece primero la “Bajada de Banda” y luego la sección de Bomba (esto es en vivo, pues en la versión estudio se termina el tema luego de la última Moña).

En estudio, luego de la Moña se dirigen al Outro para que, al finalizar el tema, suene el Encore/Extensión/Clave en el que vuelve la orquesta solo para seguir haciendo música. No hay variaciones en la línea de bajo, solo repetición de lo que se estaba tocando y, con ayuda de un “fade out” culmina la versión de manera definitiva.

Figura 59

Sección Outro versión estudio.

The image displays a musical score for the 'Outro' section, consisting of two systems of bass lines and chord progressions. The first system covers measures 199 to 207, and the second system covers measures 209 to 213. The key signature is B-flat major (two flats). The first system is labeled 'Outro' and the second system is labeled 'Clave'. The bass lines are written in a 4/4 time signature. The chord progressions are as follows:

- Measure 199: Bb^{Δ} , Ab^{13} , G^9sus^4 , G^7b^9
- Measure 203: $Cm^7b^5(9)$, F^7sus^4 , $F^{\#13}(9)$, Cm^9 , F^7
- Measure 207: F^7 , Bb^6
- Measure 209: Bb^{Δ} , D^7b^9 , Gm^9 , Cm^9 , F^7
- Measure 213: Bb^{Δ} , D^7b^9 , Gm^9 , Cm^9 , F^7 (with a triplet of eighth notes)

Nota. Vuelve el tumbao estático del inicio del tema, en la que mantiene los primeros pulsos de los compases con silencios, fragmentando el tumbao de bajo. En el Encore, el bajo vuelve a la marcha del Coro-guía con un fill. Elaboración personal.

Figura 60

Sección Encore/Fade Out versión estudio.

6 **Coro-guía 2/Fade out**

217 Bb^{Δ} D^{7b13}_{9} Gm^9 Cm^9 F^7

221 Bb^{Δ} D^{7b13}_{9} Gm^9 Cm^9 F^7

The image shows two staves of music in bass clef, 2/4 time. The first staff starts at measure 217 and the second at 221. Both staves feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes and rests. Above the staves, chords are indicated: Bb^{Δ} , D^{7b13}_{9} , Gm^9 , Cm^9 , and F^7 .

Nota. El tumbao de bajo se mantiene hasta que termina el tema. Elaboración personal.

En vivo, después de la Moña van a una pequeña y/o primera Bajada de Banda para introducir un nuevo Coro (“¡Cómo se goza!”). En la línea de bajo de esta Bajada de Banda se aprecia cómo Alain ha estado desarrollando el motivo de su línea desde hace unos minutos atrás, intentando encajar con la percusión y comunicándose (con ayuda del audio, podemos incluso escuchar gritos de avisos entre los músicos de la misma orquesta) para posibles hits improvisados, todo en función de que la orquesta suene lo mejor posible durante los cortes de la canción, los coros que se mantienen hasta que el cantante mande y la marcha que cada instrumentista sigue.

Figura 61

Sección 1era Bajada de Banda versión en vivo.

Bajada de Banda 1

193 Bb^{Δ} D^{7b13}_{9} Gm^9 Cm^9 F^7

197 Bb^{Δ}/D $D^{7b13}_{9}/F^{\#}$ Gm^9 Cm^9 F^7

201 Bb^{Δ}/D $D^{7b13}_{9}/F^{\#}$ Gm^9 Cm^9 F^7

205 Bb^{Δ}/D $D^{7b13}_{9}/F^{\#}$ Gm^9 Cm^9 F^7

The image shows four staves of music in bass clef, 2/4 time. The first staff starts at measure 193 and the others at 197, 201, and 205. The first staff has a blue highlight under the notes. The second, third, and fourth staves have yellow highlights under the notes. Above the staves, chords are indicated: Bb^{Δ} , D^{7b13}_{9} , Gm^9 , Cm^9 , and F^7 . The last two measures of the fourth staff are circled in red.

Nota. De color azul está el obligado de la Bajada de Banda y de color amarillo el tumbao del bajo que se consolida en esta sección. Elaboración personal.

En el nuevo Coro, la orquesta vuelve a la marcha principal y Alain libera la línea de bajo de manera que va transformándose en una línea cada vez más libre e improvisada, que reacciona a las distintas interacciones de los demás instrumentistas. Podemos percatarnos también de que, en varios compases de la progresión armónica, propone la nota D en vez de Bb, la tónica del tema. Esta inversión que consiste en tocar el 3er grado del acorde en la quinta cuerda resulta frecuente por parte de Alain como juego percusivo con la orquesta debido a lo grave que suena. Luego de 3 frases de coros van a la segunda Bajada de Banda, la “oficial”.

Figura 62

Sección Coro-guía 3 versión en vivo.

The image shows a musical score for 'Coro-guía 2' in bass clef. It consists of six lines of music, each with a measure number and chord symbols above it. The chords are: Bb^Δ, D^{7b13}/F[#], Gm⁹, Cm⁹, and F⁷. The first line (measure 209) has a blue highlight under the second measure. The second line (measure 213) has yellow highlights under the first and third measures, and a blue highlight under the fourth. The third line (measure 217) has yellow highlights under the first and third measures, and a blue highlight under the fourth. The fourth line (measure 221) has yellow highlights under the first and third measures, and a blue highlight under the fourth. The fifth line (measure 225) has a blue highlight under the fourth measure. The sixth line (measure 229) has yellow highlights under the first and third measures, and a blue highlight under the fourth. A red bracket is drawn under the first three measures of the sixth line.

Nota. Gradualmente, Alain va liberando el tumbao. Elaboración personal.

En la “Bajada de Banda” se empieza con el corte característico de Issac³⁴ para esta sección. La línea de bajo que se establece rápidamente ya ha venido proponiéndose desde las secciones anteriores dentro del tumbao principal. También contiene una polirritmia que se mezcla con la línea de percusión. Luego de introducirse en la marcha de la Bajada de Banda, Issac comienza a improvisar, agradece, saluda, menciona a los músicos hasta que introduce el último coro, el principal, con el que inicia la versión en vivo hasta antes de la Introducción. A este último Coro se dirigen con el obligado para volver a la marcha.

Figura 63

Sección Bajada de Banda oficial versión en vivo.

The image shows a musical score for the section 'Bajada de Banda 2'. It consists of five staves of music in bass clef, with a key signature of two flats. Above each staff, the measure number and the corresponding chords are listed. The chords are: Bb4, D7b9, Gm9, Cm9, F7, Bb4/D, D7b9/F#, Gm9, Cm9, F7, Bb4/D, D7b9/F#, Gm9, Cm9, F7, Bb4/D, D7b9/F#, Gm9, Cm9, F7. The bass line is characterized by a complex rhythmic pattern, including eighth and sixteenth notes, and rests. A blue highlight covers measures 233-236, a yellow highlight covers measures 237-240, and a red oval highlights measures 249-250.

Nota. Dentro de la Bajada de Banda, Alain no deja de interactuar con la sección rítmica, tal como lo muestran los compases subrayados. Elaboración personal.

³⁴ Esto es posible de afirmar debido a escuchar distintas versiones en vivo de distintas canciones de Issac.

Figura 64

Sección Continuación de Bajada de Banda versión en vivo.

253 Los chilenos que están por ahí... Bb⁴/D D⁷b⁹/F# Gm⁹ Cm⁹ F⁷

257 Bb⁴/D D⁷b⁹/F# Gm⁹ Cm⁹ F⁷ 7

261 Bb⁴/D D⁷b⁹/F# Gm⁹ Cm⁹ F⁷

265 Bb⁴/F D⁷b⁹/F# Gm⁹ Cm⁹ F⁷

269 Bb⁴/D D⁷b⁹/F# Gm⁹ Cm⁹ F⁷

273 Ella dice que es la que es... Bb⁴/D D⁷b⁹/F# Gm⁹ Cm⁹ F⁷

277 Bb⁴/D D⁷b⁹/F# Gm⁹ Cm⁹ F⁷

Nota. Siguen las interacciones con la percusión. Una vez que Issac anuncia el último Coro que se va a hacer, la orquesta culmina esta sección y, con el obligado, la orquesta vuelve a la marcha principal. Elaboración personal.

2.2.7. ¡CLAVE! Antes y después

Antes: Pasan por el Coro-guía 4, en el que Alain va modificando la línea principal que había hecho en la canción, agrega 2 corcheas en el 1er compás de su tumbao, generando más movimiento e invitando a la percusión a desenvolverse. Toca el mismo tumbao casi todos los sistemas con ligeras variaciones y van a la Moña 2, que son 4 frases de 8 compases cada una y, es aquí donde nos damos cuenta que Alain aprovecha todas las secciones de vientos para agregar agresividad a la timba desde el plano rítmico-armónico del bajo. Junto a distintos fills, modificaciones en la misma línea de bajo e incorporando hits que respondan a los vientos, ahora se dirigen al clímax de la canción.

Figura 65

Sección Coro-guía 4 versión en vivo.

The image shows a musical score for 'Coro-guía 3' in bass clef with a key signature of two flats. It consists of four staves of music, each starting with a measure number and a chord. The chords are: 281 (Bb^Δ, D⁷₉/F[♯], Gm⁹, Cm⁹, F⁷), 285 (Bb^Δ, D⁷₉/F[♯], Gm⁹, Cm⁹, F⁷), 289 (Bb^Δ, D⁷₉/F[♯], Gm⁹, Cm⁹, F⁷), and 293 (Bb^Δ, D⁷₉/F[♯], Gm⁹, Cm⁹, F⁷). Red brackets are drawn under the first few notes of each staff.

Nota. El inicio del tumbao ya cambió y se genera más movimiento rítmico. Elaboración personal.

Figura 66

Sección Moña 2 versión en vivo.

The image shows a musical score for 'Moña 2' in bass clef with a key signature of two flats. It consists of eight staves of music, each starting with a measure number and a chord. The chords are: 305 (Bb^Δ, D⁷₉/F[♯], Gm⁹, Cm⁹, F⁷), 309 (Bb^Δ, D⁷₉, Gm⁹, Cm⁹, F⁷), 313 (Bb^Δ, D⁷₉/F[♯], Gm⁹, Cm⁹, F⁷), 317 (Bb^Δ, D⁷₉, Gm⁹, Cm⁹, F⁷), 321 (D⁷₉/F[♯], Gm⁹/E, Cm⁹, F⁷), 325 (Bb^Δ, D⁷₉, Gm⁹, Cm⁹, F⁷), 329 (Bb^Δ, D⁷₉/F[♯], Gm⁹, Cm⁹, F⁷), and 333 (Bb^Δ, D⁷₉, Gm⁹, Cm⁹, F⁷). Red brackets are drawn under the first few notes of several staves.

Nota. El tumbao del bajo incluye la frase de los vientos en el mambo. La intensidad crece con ayuda de improvisaciones dentro del tumbao de bajo. Se forma una sonoridad agresiva con toda la orquesta. Elaboración personal.

Durante: Mediante 2 negras se acentúa el 1er pulso de esta Bomba que es en realidad una Clave, pues habiendo tanta música, dejar a los metales con la clave y suspender los instrumentos rítmicos y armónicos resulta la manera más prudente para llegar al clímax musical, no una bomba en donde improvisan los instrumentos de percusión. Cabe recalcar que, en todos los temas de este concierto se cuenta con la presencia de varias bombas, excepto en este último que no hay ninguna. En la Bomba/Clave los bailarores gozan, la percusión improvisa de manera sutil y sensata con el momento musical, todo para aumentar la tensión luego con el tumbao de la Clave, ya tocado anteriormente en esta versión.

Figura 67

Sección Bomba/Clave versión en vivo.

The image shows a musical score for a bass line in B-flat major. It consists of two staves. The first staff starts at measure 337 with a circled 'Clave' section. The notes are: B-flat (Bb), D (D), F (F), and B-flat (Bb). The second staff starts at measure 341 and ends with a highlighted note. The notes are: B-flat (Bb), D (D), F (F), and B-flat (Bb). The chords above the notes are: Bb^Δ, D⁷₉¹³, Gm⁹, Cm⁹, and F⁷.

Nota. Clímax musical en el que se suspende la sección rítmica-armónica y los metales se encargan de tomar el protagonismo, invitando al bailaror a dar sus mejores pasos. Elaboración personal.

Después: Se toca el Tumbao de la Clave para aumentar la intensidad y prepararse antes de tocar la última sección antes del final: La Moña 2 nuevamente, pero con la marcha de la orquesta completa.

Figura 68

Sección Clave/Tumbao versión en vivo.

The image shows a musical score for a bass line in B-flat major. It consists of two staves. The first staff starts at measure 345 with a highlighted 'Clave/Tumbao de bajo' section. The notes are: B-flat (Bb), D (D), F (F), and B-flat (Bb). The second staff starts at measure 349 and ends with a highlighted note. The notes are: B-flat (Bb), D (D), F (F), and B-flat (Bb). The chords above the notes are: Bb^Δ, D⁷₉¹³, Gm⁹, Cm⁹, and F⁷.

Nota. Ligeras variaciones en los acentos del tumbao, usado específicamente para subir la intensidad de la timba. Elaboración personal.

2.2.8. Final: Clave y Fiesta.

En la Moña 2 la orquesta completa toca por última vez a base de improvisaciones, volviendo la timba cada vez más energética, agresiva, con mayor polirritmia y e interacción para el bailaror. Son 3 frases de 8 compases cada una en las que Alain descarga fills agudos, respuestas a los vientos, silencios y síncopas que van aumentando en intensidad rápidamente hasta el final con la intención de terminar en una Clave/Bomba solo con la percusión hasta que, por último, se canta el coro a capella. Alain acentúa el primer pulso de la frase con la percusión y el piano y, termina el tema con el coro a capella.

Figura 69

Sección Moña 2 final versión en vivo.

The image displays a musical score for the section 'Moña 2/Orquesta'. It consists of six staves of music, each starting with a measure number and a set of chord symbols. The staves are numbered 353, 357, 361, 365, 369, and 373. The chord symbols are: Bb⁹/F, Gm⁹, Cm⁹, F7 (for 353); Bb⁹, D⁷_{b9}¹³, Gm⁹, Cm⁹, F7 (for 357); Bb⁹, Gm⁹, Cm⁹, F7 (for 361); Bb⁹, D⁷_{b9}¹³, Gm⁹, Cm⁹, F7 (for 365); Bb⁹, D⁷_{b9}¹³, Gm⁹, Cm⁹, F7 (for 369); Bb⁹, D⁷_{b9}¹³, Gm⁹, Cm⁹, F7 (for 373). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. Red brackets under the first measure of each staff indicate the start of a phrase. Yellow shading highlights the subsequent measures, representing the response to the phrase. Some measures in the 369 staff contain triplets of eighth notes.

Nota. En la figura podemos observar a los compases subrayados que indican el inicio de la frase y, los compases sombreados que indican la respuesta de la frase. Ambas se indican con el propósito de esclarecer el criterio de Alain. Elaboración personal.

Figura 70

Sección Clave final versión en vivo.

The image displays a musical score for the 'Clave final' section, consisting of two systems of bass clef staves. The first system covers measures 377 to 389, and the second system covers measure 393. Each measure is accompanied by a chord symbol above it. The key signature is one flat (Bb). The first system is marked 'Clave final' in a red box. The second system is marked 'Coro final (sin clave)' in a red box. The notes in the staves are mostly rests, with a few notes in measures 377 and 393.

377 Clave final Bb^{Δ} D_{b9}^{7b13} Gm^9 Cm^9 $F7$

381 Bb^{Δ} D_{b9}^{7b13} Gm^9 Cm^9 $F7$

385 Bb^{Δ} D_{b9}^{7b13} Gm^9 Cm^9 $F7$

389 Bb^{Δ} D_{b9}^{7b13} Gm^9 Cm^9 $F7$

10 Coro final (sin clave)

393 Bb^{Δ} D_{b9}^{7b13} Gm^9 Cm^9 $F7$

Nota. Los músicos siguen atentos en la Clave final en caso de Issac decida dirigir el tema por otras secciones más, sin embargo, les indica terminar a capella con el público y, terminar la canción de manera definitiva. Elaboración personal.

CONCLUSIONES

La timba aparece en Cuba bajo el contexto del Periodo Especial, en donde la isla llega a la extrema pobreza junto a represiones políticas y sociales. Es esta necesidad la que impulsó a distintos músicos a crear una nueva música, es por ello que se relaciona con el concepto de agresividad. De igual manera, se busca romper los lazos con las distintas cláusulas establecidas sobre la ejecución de la música popularailable, tales como la armonía cíclica, la línea de bajo a base de las tónicas de cada acorde o el sonido acústico y, esto lo logra mediante una fusión de géneros de procedencia afrocubana y afronorteamericana.

En este intergénero, la performance en vivo es un concepto fundamental debido a que los músicos aprovechan ese momento para reversionar la versión estudio de sus canciones, esto lo hacen mediante una sonoridad más fuerte y agresiva y, más libertad en la línea melódica. Asimismo, la improvisación forma una parte significativa de la ejecución en vivo debido a que ocurren momentos musicales imprevistos dependiendo del contexto en el que se encuentre la presentación, así lo evidencia el Ataque por el Estribillo o la Bajada de Banda. Esta improvisación controlada invita a que el bajista aporte elementos distintos a la línea porque siempre suceden respuestas naturales.

En la línea de bajo podemos encontrar el desarrollo de distintos conceptos teórico-musicales, esto se muestra mediante el uso de la síncopa o el upbeat como figura rítmica, a la vez que el uso de diferentes notas cordales, formando sus propias melodías. El uso del séptimo grado del acorde y de los acordes aumentados y disminuidos son algunos conceptos que el bajista aprovecha al momento de ejecutar su línea. Asimismo, al tener más libertad también crea distintas sensaciones en la armonía, tal es el caso de la Bomba, la Clave o la Bajada de Banda.

Existen conceptos que no pertenecen al campo musical que también afectan a la performance de la timba en vivo, estos dependen del contexto de la presentación. El bajista

debe tener en consideración a la ecualización del bajo, así como debe establecer un balance entre el gusto personal y la satisfacción del grupo para poder crear un sonido auténtico con la orquesta.

El bajista timbero debe cumplir con las cláusulas que exige la orquesta a la hora de tocar en vivo, estas están relacionadas con la actitud de fuerza o dureza y se resuelven mediante el uso del registro grave y el sustain del bajo. De igual manera, se implementan nuevas técnicas de ejecución y articulaciones debido a la destreza que se exige en vivo.

Existen puntos de referencia que sirven al bajista tanto para el momento de su ejecución en estudio como en vivo. Estos tienen que ver principalmente con los instrumentos melódicos de la orquesta como la voz del cantante o la sección de vientos al momento del Mambo o de la Moña. También encontramos la relación del bajo con la conga y el piano como instrumentos percusivos y armónicos respectivamente, tal es el caso que lo que intenta un bajista timbero es buscar un espacio entre estos dos para cumplir su función de soporte de la orquesta.

La timba demuestra un desarrollo del bajo eléctrico en la música popular bailable debido a que cambia el modo de acompañamiento y la información teórica se aprovecha más que en géneros anteriores: se tocan más notas del acorde y, junto a ritmos sincopados, crean una línea interactiva con los sonidos de la orquesta. De esta manera, cada bajista tiene espacio de expresarse desde su instrumento y ofrece una opción distinta cada vez que toca la canción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alegría, D. (2005). Timba y tumbao, juntos y/pero no revueltos: Estrategias de producción musical y gestualidad en la actual música popular bailable cubana. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (11), 133-143.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/44991>
- Arango, F., & Mastrantonnes, C. (2009). *El Bajo Contemporáneo de la Timba Cubana*. ArangoTones.
- Ashton, A. (2012). *Curso Completo de Bajo Eléctrico*. Parramón.
- Bis Music. (2017). *Documental El bajo en la timba cubana - Feliciano Arango* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OHZZXft5xOg&t=392s>
- Fiol, O. (2012). Grooves and Waves: Cyclicality and Narrativity in Cuban "Timba" Piano. *Latin American Music Review*, 33 (1), 1-26. <http://www.jstor.org/stable/23318354>
- García, R. (2022, 13 de noviembre). Entrevista personal A. Muñoz.
- González, N. & Casanella, L. (2002). La timba cubana: un intergénero contemporáneo. *Clave*, 4 (1), 2-9.
- International Timba Conspiracy. (2010). *Issac Delgado – Valentine's Day Concert 1997* [Video].
- International Timba Conspiracy. (2011). *Que suene la timba 1998* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=OX6z-TDhWaI>
- López, R. (2005). Del barrio a la academia. Introducción al dossier sobre timba cubana. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 9, 1-18.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200901&idp=1&cid=135323>
- López, R. (2007). El Chico duro de la Habana: Agresividad, desafío y cinismo en la timba cubana. *Latin American Music Review*, 28 (1), 24-67.

Moore, K. (2010). *Beyond Salsa Piano Vol. 6*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

Nápoles, V. (2023, 4 de febrero). Entrevista personal de A. Muñoz.

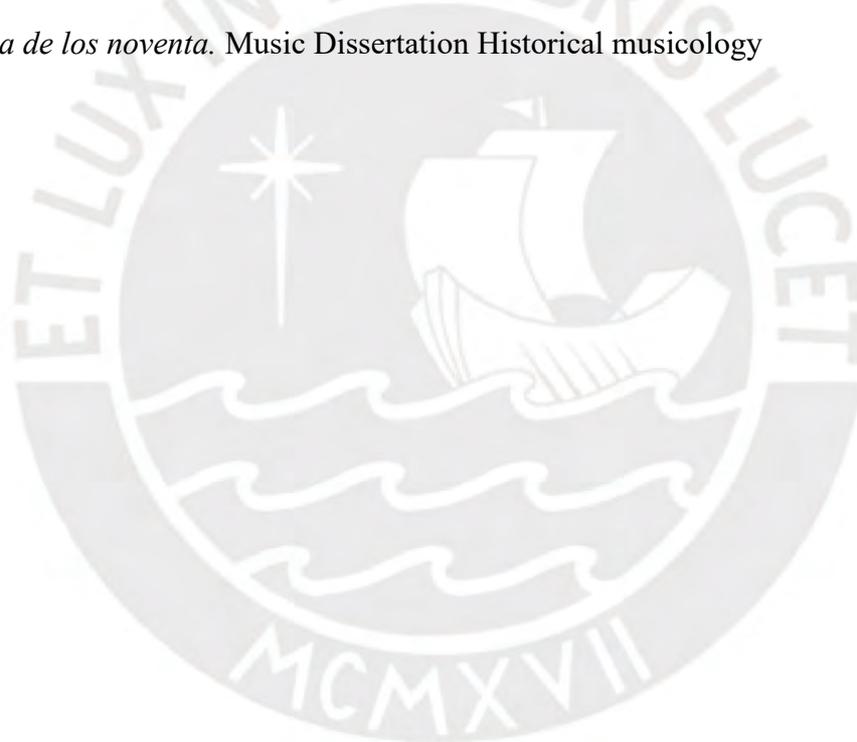
Orovio, H. (1981). *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. Editorial Letras Cubanas.

Peña, J. (2016). *La bomba puertorriqueña en la cultura musical contemporánea* [Tesis de doctorado, Universidad de Valencia].

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=119273>

Perna, V. (2005). *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*. Routledge.

Sánchez, I. (2000) *Timba y Cubanidad. El aporte de la rumba en la música popular bailable cubana de los noventa*. Music Dissertation Historical musicology



ANEXOS

Anexo 1: "Una Aventura Loca" versión estudio (Transcripción de bajo)

Adrián Muñoz

Una Aventura Loca

Manolín el Médico de la Salsa

Allegretto ♩ = 205

Montuno de piano A^b B^b G^b D^b

Introducción

5 A^b7sus D^b7sus B^b7sus D^b7sus B^b7sus E^b7sus D^b7sus G^b7sus D^b7sus G^b7sus

9 E^bm7/D^b E^bm7/D^b F^b7 E^b7

Verso "Tengo ganas de tener contigo..."

11 A^bΔ Gm7^b5 G^b7#11

15 Fm7 D^bΔ Gm7^b5 C7#9

19 D^b D^b+/G A^bΔ F7

23 B^bm7 C7/B^b B^bm7 F^b7

"Tengo ganas de tener contigo..."

27 A^bΔ A^bΔ A^bΔ Gm7^b5 G^b7#11

31 Fm7 D^bΔ Gm7^b5 C7#9

35 D^bΔ D^b+/G A^bΔ F7

39 B^bm7 C7/B^b B^bm7 F^b7

Coro "Tengo ganas de tener contigo una aventura loca..."

2

43 $A\flat^{\Delta}$ $D\flat^{\Delta}$ $D\flat^7/E\flat$ C^7/E

47 Fm^7 $D\flat^{\Delta}$ $D\flat+/G$ C/D

51 $D\flat^{\Delta}$ D^{Δ} $A\flat^{\Delta}$ F^7sus^4 F^7

55 $B\flat m^7$ $C^7/B\flat$ $B\flat m^7$ $E\flat^7(b^9)$

Coro-guia 1 "Tengo ganas, de tener contigo mujer..."

59 $A\flat^{\Delta}$ Gm^7b^5 C^7 Fm^7 $E\flat^7$ D^7 $D\flat^7$

63 $E\flat$ $E\flat/D\flat$ Cm^7 $E\flat/F$ $B\flat m^7$ $D\flat/E\flat$

67 $A\flat^{\Delta}$ Gm^7b^5 C^7 Fm^7 $E\flat^7$ D^7 $D\flat^7$

71 $E\flat$ $E\flat/D\flat$ Cm^7 $E\flat/F$ $B\flat m^7$ $D\flat/E\flat$

75 $A\flat^{\Delta}$ Gm^7b^5 C^7 Fm^7 $E\flat^7$ D^7 $D\flat^7$

79 $E\flat$ $E\flat/D\flat$ Cm^7 F^9 $B\flat m^7$ $D\flat/E\flat$

Mambo 1 "Nay, anananay..."

3

83 $A\flat^{\Delta}$ $E\flat/G$ C^7 Fm^7 $D\flat^{\Delta}$

87 $F\flat$ $E\flat^7/D\flat$ Cm^7 F^7 $B\flat m^7$ $D\flat/E\flat$

91 $A\flat^{\Delta}$ $E\flat/G$ C^7 Fm^7 $D\flat^{\Delta}$

95 $E\flat$ $E\flat^7/D\flat$ Cm^7 F^7 $B\flat m^7$ $D\flat/E\flat$

Coro-guía 1 "Tengo ganas, de tener contigo mujer..."

99 $A\flat^{\Delta}$ $Gm^7\flat^5$ C^7 Fm^7 $F\flat$ D $D\flat$

103 $E\flat$ $D\flat$ Cm^7 $E\flat/F$ $B\flat m^7$ $D\flat/E\flat$

107 $A\flat^{\Delta}$ $Gm^7\flat^5$ C^7 Fm^7 $D\flat$

111 $E\flat$ $D\flat$ Cm^7 $F^{\flat 9}$ $B\flat m^7$ $D\flat/E\flat$

115 $A\flat^{\Delta}$ $Gm^7\flat^5$ C^7 Fm^7 $D\flat$

119 $F\flat$ $D\flat$ Cm^7 $F^{\flat 9}$ $B\flat m^7$ $D\flat/E\flat$

Clave

123 A^b B^b7 G^b D^b

127 A^b B^b7 G^b D^b

Coro/Mambo 2 "...Una aventura local..."

131 A^b B^b7 G^b D^b

135 A^b B^b7 G^b D^b

139 A^b B^b7 G^b D^b

143 A^b B^b7 G^b D^b

Clave/Coro-guía 2 "Se te ve en la carita..."

147 A^b B^b7 G^b D^b

151 A^b B^b7 G^b D^b

Coro-guía 2

155 A^b B^b7 G^b D^b

159 A^b B^b7 G^b D^b

Bomba/Coro-guia 2 "Se te ve en la carita..."

163 A^b B^b7 G^b D^b
BOMBA →

167 A^b B^b7 G^b D^b

171 A^b B^b7 G^b D^b

175 A^b B^b7 G^b D^b

Coro/Mambo 2 "Se te ve en la carita..."

179 A^b B^b7 G^b D^b

"...Una aventura loca!..."

183 A^b B^b7 G^b D^b

187 A^b B^b7 G^b D^b

191 A^b B^b7 G^b D^b

PARA ATRAS →

195 A^b B^b7 G^b D^b

199 A^b B^b7 G^b D^b

203 A^b B^b7 G^b D^b

6 **Coro** "Tengo ganas, de tener contigo mujer..."

207 $A\flat^{\Delta}$ $Gm7^{\flat 5}$ C^7 Fm^7 $E\flat$ D $D\flat$



Musical staff for measures 207-210. The staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The notes are: 207: G2, A2, Bb2, C3; 208: D3, Eb3, F3, G3; 209: Ab3, Bb3, C4, D4; 210: Eb4, F4, G4, Ab4.

211 $E\flat$ $D\flat$ Cm^7 F^9 $B\flat m^7$ $D\flat/E\flat$



Musical staff for measures 211-214. The staff is in bass clef with a key signature of two flats. The notes are: 211: Bb2, C3, D3, Eb3; 212: F3, G3, Ab3, Bb3; 213: C4, D4, Eb4, F4; 214: G4, Ab4, Bb4, C5.

215 **Introducción/Outro**

$A\flat 7sus4$ $D\flat 7sus4$ $B\flat 7sus4$ $E\flat 7sus4$ $B7sus4$ $E7sus4$ $D\flat 7sus4$ $G\flat 7sus4$ $D7sus4$ $G7sus4$



Musical staff for measures 215-218. The staff is in bass clef with a key signature of two flats. The notes are: 215: G2, A2, Bb2, C3; 216: D3, Eb3, F3, G3; 217: Ab3, Bb3, C4, D4; 218: Eb4, F4, G4, Ab4.

219 $E\flat m^7/D\flat$ $E m^7/D$ $G\flat m^6/3rd$ $A\flat 6/9$ $A\flat 6/9$



Musical staff for measures 219-222. The staff is in bass clef with a key signature of two flats. The notes are: 219: Bb2, C3, D3, Eb3; 220: F3, G3, Ab3, Bb3; 221: C4, D4, Eb4, F4; 222: G4, Ab4, Bb4, C5.

FINE



Anexo 2: “Una Aventura Loca” versión en vivo (Transcripción de bajo)

Adrián Muñoz

Una Aventura Loca

Manolín el Médico de la Salsa

Ataque por el estribillo

5

Ab Bb Gb Db

Introducción modificada

9

13

Ab Db Bb Eb Bb Eb Db Gb D G

Verso "Tengo ganas de tener contigo..."

15

Ab^Δ / Gm^{7b5} Gb^{7#11}

19

Fm⁷ Db^Δ Gm^{7b5} C^{7#9}

23

Db Db+/G Ab^Δ F⁷

27

Bbm⁷ C^{7/Bb} Bbm⁷ Eb⁷

31

"Tengo ganas de tener contigo..."

Ab^Δ A^Δ Ab^Δ Gm^{7b5} Gb^{7#11}

35

Fm⁷ Db^Δ Gm^{7b5} C^{7#9}

39

Db^Δ Db+/G Ab^Δ F⁷

43

Bbm⁷ C^{7/Bb} Bbm⁷ Eb⁷

2 **Coro** "Tengo ganas de tener contigo una aventura looooooca"

47 $A\flat^{\Delta}$ $D\flat^{\Delta}$ $D\flat^7/E\flat$ C^7/E

51 Fm^7 $D\flat^{\Delta}$ $D\flat+/G$ C/D

55 $D\flat^{\Delta}$ D^{Δ} $A\flat^{\Delta}$ F^7sus^4 F^7

59 $B\flat m^7$ $C^7/B\flat$ $B\flat m^7$ $E\flat^7(b^9)$

Coro-guia 1 "Tengo ganas, de tener contigo mujer..."

63 $A\flat^{\Delta}$ $Gm^7\flat^5$ C^7 Fm^7 $E\flat^7$ D^7 $D\flat^7$ $E\flat$

67 $E\flat$ $E\flat/D\flat$ Cm^7 $E\flat/F$ $B\flat m^7$ $D\flat/E\flat$

71 $A\flat^{\Delta}$ $Gm^7\flat^5$ C^7 Fm^7 $D\flat^7$

75 $E\flat$ $E\flat/D\flat$ Cm^7 $E\flat/F$ $B\flat m^7$ $D\flat/E\flat$

79 $A\flat^{\Delta}$ $Gm^7\flat^5$ C^7 Fm^7 $D\flat^7$

83 $E\flat$ $E\flat/D\flat$ Cm^7 F^9 $B\flat m^7$ $D\flat/E\flat$

Mambo 1 "Nay, anananay"

87 $A\flat^{\Delta}$ $E\flat/G$ C^7 Fm^7 $D\flat^{\Delta}$ 3

91 $E\flat$ $E\flat^7/D\flat$ Cm^7 F^7 $B\flat m^7$ $D\flat/E\flat$

95 $A\flat^{\Delta}$ $E\flat/G$ C^7 Fm^7 $D\flat^{\Delta}$

99 $E\flat$ $E\flat^7/D\flat$ Cm^7 F^7 $B\flat m^7$ $D\flat/E\flat$

Coro-guia 1 "Tengo ganas, de tener contigo mujer..."

103 $A\flat^{\Delta}$ $Gm^{\flat 5}$ C^7 Fm^7 $E\flat$ D $D\flat$

107 $E\flat$ $D\flat$ Cm^7 $E\flat/F$ $B\flat m^7$ $D\flat/E\flat$

111 $A\flat^{\Delta}$ $Gm^{\flat 5}$ C^7 Fm^7 $D\flat$

115 $E\flat$ $D\flat$ Cm^7 F^9 Bm^7 $D\flat/E\flat$

119 $A\flat^{\Delta}$ $Gm^{\flat 5}$ C^7 Fm^7 $D\flat$

123 $E\flat$ $D\flat$ Cm^7 F^9 $B\flat m^7$ $D\flat/E\flat$

4

127 **Clave** Ab Bb7 Gb Db

131 Ab Bb7 Gb Db

Coro/Mambo 2 "Una aventura loca..."

135 Ab Bb7 Gb Db

139 Ab Bb7 Gb Db

143 Ab Bb7 Gb Db

147 Ab Bb7 Gb Db

Clave/Coro-guía 2 "Se te ve en la carita..."

151 Ab Bb7 Gb Db

155 Ab Bb7 Gb Db

Coro-guía 2

159 Ab Bb7 Gb Db

163 Ab Bb7 Gb Db **BOMBRA**

167 **Bomba/Coro-guia 2** "Se te ve en la carita..." 5

Ab Bb7 Gb Db

Musical staff for measure 167, bass clef, key signature of three flats. Chords: Ab, Bb7, Gb, Db. A 'BOMBA' symbol with an arrow points to the first measure.

171 Ab Bb7 Gb Db

Musical staff for measure 171, bass clef, key signature of three flats. Chords: Ab, Bb7, Gb, Db.

175 Ab Bb7 Gb Db

Musical staff for measure 175, bass clef, key signature of three flats. Chords: Ab, Bb7, Gb, Db.

179 Ab Bb7 Gb Db

Musical staff for measure 179, bass clef, key signature of three flats. Chords: Ab, Bb7, Gb, Db.

183 Ab Bb7 Gb Db

Musical staff for measure 183, bass clef, key signature of three flats. Chords: Ab, Bb7, Gb, Db.

187 Ab Bb7 Gb Db

Musical staff for measure 187, bass clef, key signature of three flats. Chords: Ab, Bb7, Gb, Db.

Coro/Mambo 2 "Se te ve en la carita..."

191 Ab Bb7 Gb Db

Musical staff for measure 191, bass clef, key signature of three flats. Chords: Ab, Bb7, Gb, Db. Melodic line with eighth notes.

"Una aventura loca..."

195 Ab Bb7 Gb Db

Musical staff for measure 195, bass clef, key signature of three flats. Chords: Ab, Bb7, Gb, Db. Melodic line with eighth notes.

199 Ab Bb7 Gb Db

Musical staff for measure 199, bass clef, key signature of three flats. Chords: Ab, Bb7, Gb, Db. Melodic line with eighth notes.

203 Ab Bb7 Gb Db

Musical staff for measure 203, bass clef, key signature of three flats. Chords: Ab, Bb7, Gb, Db. Melodic line with eighth notes. A 'BOMBA' symbol is at the end.

6

Bomba/Coro/Mambo 2

"Una aventura loca..."

207 A^b B^b7 G^b D^b

211 A^b B^b7 G^b D^b A^b B^b7 G^b D^b

219 A^b B^b7 G^b D^b

Coro/Mambo 2 "Una aventura loca..."

223 A^b B^b7 G^b D^b

227 A^b B^b7 G^b D^b

Bajada de Banda

231 A^b B^b7 G^b D^b

Entra tumbao de piano

235 A^b B^b7 G^b D^b

239 A^b B^b7 G^b D^b

243 A^b B^b7 G^b D^b

247 A^b B^b7 G^b D^b

"Buenas noches mi gente..."

251 A^b B^b7 G^b D^b

255 **Palabreo** A^b B^b7 G^b D^b 7

259 A^b B^b7 G^b D^b

263 A^b B^b7 G^b D^b

267 A^b B^b7 G^b D^b

271 "Se te ve en la carita..." A^b B^b7 G^b D^b

275

279 "Se te ve en la carota..." A^b B^b7 G^b D^b

283

286 "Y se te nota en la carita, que tu eres una loquita" A^b

Bomba/Coro "Se te ve en la carita..."

290 A^b B^b7 G^b D^b

294 A^b B^b7 G^b D^b

298 A^b B^b7 G^b D^b

302 A^b B^b7 G^b D^b

306 A^b B^b7 G^b D^b

310 A^b B^b7 G^b D^b

8

Coro/Mambo 3 "Se te ve en la carita...Aaay no!"

314 A^b B^b7 G^b D^b

318 A^b B^b7 G^b D^b

322 A^b B^b7 G^b D^b

Bomba/Coro/Mambo 3

326 A^b B^b7 G^b D^b

330 A^b B^b7 G^b D^b

334 A^b B^b7 G^b D^b

338 A^b B^b7 G^b D^b

Coro/Mambo 3

342 A^b B^b7 G^b D^b

346 A^b B^b7 G^b D^b

Clave final "Se te ve en la carita..."

350

354

358 "Se te ve en los ojitos..."



362



366 "Se te ve en los ojotes"



370 "Aplausos pa' ustedes..."



Anexo 3: "Luz Viajera" versión estudio (Transcripción de bajo)

Luz Viajera (estudio)

Adrián Muñoz **Allegro** ♩ = 175

Issac Delgado

Introducción

B♭^Δ / Em^{7b5(9)} A^{7add13}

7 B♭^Δ / Dm^{7b5} G^{7b13}₉

11 Cm Cm^{6/6} Gm F^{♯6}

15 Ebm⁹ Bbm¹¹ Cm¹¹ F⁷

Piano solo

19 B♭^Δ A♭¹³ G♭^{7♯11} Eb^Δ/F Eb^Δ/F

23 B♭ / Ebm⁷/B♭

27 B♭ / Ebm⁷/B♭

Verso I/Piano y voz "Yo solo se..."

31 B♭^Δ Ebm/B♭ B♭^Δ Ebm/B♭

35 Gm⁹ Gm⁷/F Eb^{Δ9} A♭^{Δ13}

"Y aquí me vez..."

40 B♭^Δ Ebm/B♭ B♭^Δ Ebm/B♭ D/F[♯]

44 Gm⁹ Gm⁷/F Eb^{Δ9} Eb^Δ/F Em⁷ A♭^{7b9}

2

Pre-coro/Orquesta

49 Db^{Δ} Gb/Db Db^{Δ} Gb/Ab Gb^6 Db/F

53 Db/F Gb/Ab Gb^6 Db/F Gb/Ab Gb^6

57 Db/F Gb/Ab Ebm^9 Cm^{11} $\text{F}^{\flat 13}_{\flat 9}$

Coro

62 Bb^{Δ} $\text{D}^{\flat 9}$ Gm^9 $\text{Dm}^{\flat 5}$ $\text{G}^{\flat 13}$

66 Cm^9 $\text{G}^{\flat \text{sus} 4}$ $\text{G}^{\flat 9}$ $\text{Cm}^{\flat 5(9)}$ Eb/F

70 Bb^{Δ} $\text{D}^{\flat 9}$ $\text{Eb}^{\Delta 9}$ Ab^{13} Gb^6

74 Gm^7/F F/G $\text{G}^{\flat 13}_{\flat 9}$ Cm^9 $\text{F}^{\flat 9}$

Instrumental 1

78 Gm^7 Gm^7/F Gb^{13} $\text{F}^{\flat 9}$

82 Cm^9 Db/Eb D/C Fb/Gb $\text{Ab}^{\flat 11}$

3

Pre-coro

86 Db^Δ Gb/Db Db^Δ Gb/Ab Gb^6 Db/F

90 Db/F Gb/Ab Gb^6 Db/F Gb/Ab Gb^6

94 Db/F Gb/Ab $\text{Eb}m^9$ Cm^{11} $\text{F}^{7\flat 13}_{\flat 9}$

Coro

99 Bb^Δ $\text{D}7^9$ $\text{G}m^9$ $\text{D}m7^{\flat 5(9)}$ $\text{G}7^{\flat 13}$

103 $\text{C}m^9$ G^7sus^4 $\text{G}7^9$ Ab^Δ F/G $\text{Gb}^{13(9)}$ Eb/F

107 $\text{Bb}^\Delta/\text{D}$ $\text{D}7^9$ $\text{Eb}^{\Delta 9}$ Gb^{13}

111 $\text{G}m^7/\text{F}$ G $\text{C}m7^{\flat 5(9)}$ $\text{F}^{7\flat 13}_{\flat 9}$

Instrumental 2

115 Bb^Δ $\text{D}7^9$ $\text{G}m^9$ C^7/E $\text{D}m^7$

119 $\text{Eb}m^6$ $\text{D}^{\Delta 9}$ $\text{B}m^9$ $\text{C}m^9$ Gb^9 F^7

Coro-guia I

123 Ab^{13} $\text{G}m^9$ $\text{D}m7^{\flat 5}$ $\text{G}7^9$

127 $\text{C}m^9$ $\text{G}7^9$ $\text{C}m7^{\flat 5(9)}$ F^9

4

131 Bb^{Δ} $D7b9$ $Gm9$ $Dm7b5$ $G7b9$

135 Cm^{11} $G7b9$ $Cm7b5(9b)$ $F7sus4$

Moña 1/Clave

139 Bb^{Δ} Ab^{13} $G9sus4$ $G7b13$

Moña 1/Orquesta

143 $Cm9$ $F7sus4$ $F\#^{13(9)}$ $Cm7$ $F7$

147 Bb^{Δ} Ab^{13} $G9sus4$ $G7b13$

151 $Cm7b5(9)$ $F7sus4$ $F\#^{13(9)}$ $F7$

155 **Clave** Bb^{Δ} $D7b13$ $Gm9$ $Cm9$ $F7$

159 Bb^{Δ} $D7b13$ $Gm9$ $Cm9$ $F7$

Coro-guia 2

163 Bb^{Δ} $D7b13$ $Gm9$ $Cm9$ $F7$

167 Bb^{Δ} $D7b13$ $Gm9$ $Cm9$ $F7$

171 Bb^{Δ} $D^{7\flat 13}_{\flat 9}$ Gm^9 Cm^9 F^7

175 Bb^{Δ} $D^{7\flat 13}_{\flat 9}$ Gm^9 Cm^9 F^7

179 Bb^{Δ} $D^{7\flat 13}_{\flat 9}$ Gm^9 Cm^9 F^7

183 Bb^{Δ} $D^{7\flat 13}_{\flat 9}$ Gm^9 Cm^9 F^7

187 **Mofia** Bb^{Δ} $D^{7\flat 13}_{\flat 9}$ Gm^9 Cm^9 F^7

191 Bb^{Δ} $D^{7\flat 13}_{\flat 9}$ Gm^9 Cm^9 F^7

195 Bb^{Δ} $D^{7\flat 13}_{\flat 9}$ Gm^9 Cm^9 F^7

199 **Outro** Bb^{Δ} $A\flat^{13}$ G^9sus^4 $G^{7\flat 13}_{\flat 9}$

203 $Cm^{7\flat 5(9)}$ F^7sus^4 $F^{\sharp 13(9)}$ Cm^9 F^7

207 F^7 $B\flat^6$

Clave 209 Bb^{Δ} $D^{7\flat 13}_{\flat 9}$ Gm^9 Cm^9 F^7

213 Bb^{Δ} $D^{7\flat 13}_{\flat 9}$ Gm^9 Cm^9 F^7 **3**

6

Coro-guia 2/Fade out

217 Bb^{Δ} D^{7b13}_{b9} Gm^9 Cm^9 F^7

221 Bb^{Δ} D^{7b13}_{b9} Gm^9 Cm^9 F^7

225 Bb^{Δ} D^{7b13}_{b9} Gm^9 Cm^9 F^7

229 Bb^{Δ} D^{7b13}_{b9} Gm^9 Cm^9 F^7

233 Bb^{Δ} D^{7b13}_{b9} Gm^9 Cm^9 F^7



Anexo 4: "Luz Viajera" versión en vivo (Transcripción de bajo)

Luz Viajera - Valentine Day's concert (1997)

♩ = 170

Issac Delgado

Intro

B♭^Δ / Em⁷♭⁵(9) A⁷add13

5 B♭^Δ / Dm⁷♭⁵ G⁷♭⁹/₉

9 Cm Cm⁹ Gm F[♯]6

13 Ebm⁹ Bbm¹¹ Cm¹¹ F⁷

Piano solo

17 B♭^Δ A♭¹³ G♭⁷♯11 Eb^Δ/F Eb^Δ/F

21 B♭ / Ebm⁷/B♭

25 B♭ / Ebm⁷/B♭

Verso 1/Piano y voz "Yo sólo se..."

29 B♭^Δ Ebm⁷/B♭ B♭^Δ Ebm⁷/B♭

33 Gm⁹ Gm⁷/F Eb^Δ9 A♭^Δ13

"Y aquí me vez"

38 B♭^Δ Ebm⁷/B♭ B♭^Δ Ebm⁷/B♭ D/F[♯]

42 Gm⁹ Gm⁷/F Eb^Δ9 Eb^Δ/F Em⁷ A♭⁷♭9

2

Pre-coro/Orquesta

47 Db^{Δ} Gbm/Db Db^{Δ} Gb/Ab Gb^6 Db/F

51 Db/F Gb/Ab Gb^6 Db/F Gb/Ab Gb^6

55 Db/F Gb/Ab $\text{Eb}m^9$ Cm^{11} $\text{F}^{7\flat 13}_{9}$

Coro

60 Bb^{Δ} D^{7b9} Gm^9 Dm^{7b5} G^{7b13}

64 Cm^9 G^{7sus4} G^{7b9} $\text{Cm}^{7b5(9)}$ Eb/F

68 Bb^{Δ} D^{7b9} $\text{Eb}^{\Delta 9}$ A^{13b} Gb^6

72 Gm^7/F F/G $\text{G}^{7\flat 13}_{9}$ Cm^9 F^{7b9}

Instrumental 1

76 Gm^7 Gm^7/F Gb^{13} F^{7b9}

80 Cm^9 Db/Eb D/C Fb/Gb $\text{A}^{7\sharp 11}$

4

129 Bb^{Δ} $D7^{b9}$ Gm^9 Dm^{7b5} $G7^{b9}$

133 Cm^{11} $G7^{b9}$ $Cm^{7b5(6/6)}$ $F7^{sus4}$

Moña 1/Clave

137 Bb^{Δ} Ab^{13} G^9sus4 $G7^{b13}_{6/9}$

Moña 1/Orquesta

141 Cm^9 $F7^{sus4}$ $F\#^{13(9)}$ Cm^7 $F7$

145 Bb^{Δ} Ab^{13} G^9sus4 $G7^{b13}_{6/9}$

149 $Cm^{7b5(9)}$ $F7^{sus4}$ $F\#^{13(9)}$ $F7$

Clave

153 Bb^{Δ} $D7^{b13}_{6/9}$ Gm^9 Cm^9 $F7$

157 Bb^{Δ} $D7^{b13}_{6/9}$ Gm^9 Cm^9 $F7$

Coro-guia 2

161 Bb^{Δ} $D7^{b13}_{6/9}$ Gm^9 Cm^9 $F7$

165 Bb^{Δ} $D7^{b13}_{6/9}$ Gm^9 Cm^9 $F7$

Moña 1/Bajada de Banda

169 Bb^{Δ} D^{7b13}_{9} Gm^9 Cm^9 $F7$

Musical staff for measure 169, bass clef, key signature of two flats. Chords: Bb^{Δ} , D^{7b13}_{9} , Gm^9 , Cm^9 , $F7$. The staff contains a bass line with a whole rest, followed by eighth notes, and a final quarter note.

173 Bb^{Δ}/D $D^{7b13}_{9}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

Musical staff for measure 173, bass clef, key signature of two flats. Chords: Bb^{Δ}/D , $D^{7b13}_{9}/F\#$, Gm^9 , Cm^9 , $F7$. The staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes.

Moña 1/Orquesta

177 Bb^{Δ} $D^{7b13}_{9}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

Musical staff for measure 177, bass clef, key signature of two flats. Chords: Bb^{Δ} , $D^{7b13}_{9}/F\#$, Gm^9 , Cm^9 , $F7$. The staff contains a bass line with quarter notes and eighth notes.

181 Bb^{Δ} $D^{7b13}_{9}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

Musical staff for measure 181, bass clef, key signature of two flats. Chords: Bb^{Δ} , $D^{7b13}_{9}/F\#$, Gm^9 , Cm^9 , $F7$. The staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes.

185 Bb^{Δ} $D^{7b13}_{9}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

Musical staff for measure 185, bass clef, key signature of two flats. Chords: Bb^{Δ} , $D^{7b13}_{9}/F\#$, Gm^9 , Cm^9 , $F7$. The staff contains a bass line with quarter notes and eighth notes.

189 Bb^{Δ} D^{7b13}_{9} Gm^9 Cm^9 $F7$

Musical staff for measure 189, bass clef, key signature of two flats. Chords: Bb^{Δ} , D^{7b13}_{9} , Gm^9 , Cm^9 , $F7$. The staff contains a bass line with eighth notes, a triplet of eighth notes, and quarter notes.

Bajada de Banda I

193 Bb^{Δ} D^{7b13}_{9} Gm^9 Cm^9 $F7$

Musical staff for measure 193, bass clef, key signature of two flats. Chords: Bb^{Δ} , D^{7b13}_{9} , Gm^9 , Cm^9 , $F7$. The staff contains a bass line with quarter notes and eighth notes.

197 Bb^{Δ}/D $D^{7b13}_{9}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

Musical staff for measure 197, bass clef, key signature of two flats. Chords: Bb^{Δ}/D , $D^{7b13}_{9}/F\#$, Gm^9 , Cm^9 , $F7$. The staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes.

201 Bb^{Δ}/D $D^{7b13}_{9}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

Musical staff for measure 201, bass clef, key signature of two flats. Chords: Bb^{Δ}/D , $D^{7b13}_{9}/F\#$, Gm^9 , Cm^9 , $F7$. The staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes.

205 Bb^{Δ}/D $D^{7b13}_{9}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

Musical staff for measure 205, bass clef, key signature of two flats. Chords: Bb^{Δ}/D , $D^{7b13}_{9}/F\#$, Gm^9 , Cm^9 , $F7$. The staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes.

6

Coro-guia 3

209 Bb^{Δ} $D^{7b13}_{9}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

213 Bb^{Δ} $D^{7b13}_{9}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

217 Bb^{Δ} $D^{7b13}_{9}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

221 Bb^{Δ} $D^{7b13}_{9}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

225 Bb^{Δ}/D D^{7b13}_{9} Gm^9 Cm^9 $F7$

229 Bb^{Δ} $D^{7b13}_{9}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

Bajada de Banda 2

233 Bb^{Δ} D^{7b13}_{9} Gm^9 Cm^9 $F7$

237 Bb^{Δ}/D $D^{7b13}_{9}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

241 Bb^{Δ}/D $D^{7b13}_{9}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

245 Bb^{Δ}/D $D^{7b13}_{9}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

249 Bb^{Δ}/D $D^{7b13}_{9}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

"Los chilenos que están por ahí..." 7

253 Bb^{Δ}/D $D^{7\flat 13}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

257 Bb^{Δ}/D $D^{7\flat 13}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

261 Bb^{Δ}/D $D^{7\flat 13}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

265 Bb^{Δ}/F $D^{7\flat 13}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

269 Bb^{Δ}/D $D^{7\flat 13}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

"Ella dice que es la que es..."

273 Bb^{Δ}/D $D^{7\flat 13}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

277 Bb^{Δ}/D $D^{7\flat 13}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

Coro-guía 4

281 Bb^{Δ} $D^{7\flat 13}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

285 Bb^{Δ} $D^{7\flat 13}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

289 Bb^{Δ} $D^{7\flat 13}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

293 Bb^{Δ} $D^{7\flat 13}/F\#$ Gm^9 Cm^9 $F7$

337 **Clave** Bb^{Δ} D_{b9}^{7b13} Gm^9 Cm^9 $F7$ 9

341 Bb^{Δ} D_{b9}^{7b13} Gm^9 Cm^9 $F7$

Clave/Tumbao de bajo

345 Bb^{Δ} D_{b9}^{7b13} Gm^9 Cm^9 $F7$

349 Bb^{Δ} D_{b9}^{7b13} Gm^9 Cm^9 $F7$

Moña 2/Orquesta

353 Bb^{Δ}/F Gm^9 Cm^9 $F7$

357 Bb^{Δ} D_{b9}^{7b13} Gm^9 Cm^9 $F7$

361 Bb^{Δ} Gm^9 Cm^9 $F7$

365 Bb^{Δ} D_{b9}^{7b13} Gm^9 Cm^9 $F7$

369 Bb^{Δ} D_{b9}^{7b13} Gm^9 Cm^9 $F7$

373 Bb^{Δ} D_{b9}^{7b13} Gm^9 Cm^9 $F7$

10

377

Clave final

B \flat Δ D $^{\flat 7}_{\flat 9}$ Gm 9 Cm 9 F 7



A musical staff in bass clef with a key signature of two flats. It contains a single note on the second line (B \flat) with a fermata, followed by four measures of whole rests.

381

B \flat Δ D $^{\flat 7}_{\flat 9}$ Gm 9 Cm 9 F 7



A musical staff in bass clef with a key signature of two flats, containing four measures of whole rests.

385

B \flat Δ D $^{\flat 7}_{\flat 9}$ Gm 9 Cm 9 F 7



A musical staff in bass clef with a key signature of two flats, containing four measures of whole rests.

Coro final (sin clave)

389

B \flat Δ D $^{\flat 7}_{\flat 9}$ Gm 9 Cm 9 F 7 B \flat Δ D $^{\flat 7}_{\flat 9}$ Gm 9 Cm 9 F 7



A musical staff in bass clef with a key signature of two flats. It contains eight measures: the first four are whole rests, and the last four contain notes on the second line (B \flat) with fermatas.



Anexo 5: Transcripción de Entrevista #1: Raúl “Avi” García

VERSIÓN ESTUDIO

1. ¿Cómo defines a la timba?
 - Bueno, yo creo que la timba es una mezcla de los ritmos cubanos y africanos de Cuba con mucha influencia del jazz y el funk. También de la música norteamericana, incluso con la armonía de la música de Brasil.
2. En cuanto a la armonía, ¿Qué diferencias encuentras entre la timba de los 90 y la MPB de Cuba?
 - Si oyes la música de Irakere y NG La Banda, vas a ver que hay mucha armonía, puedes ver la discografía de ellos para ver que sí tienen mucho movimiento armónico. Hay orquestas más conservadoras, como Adalberto, que era más sonero, más tradicional, entonces tenía menos armonía que todas estas orquestas.
3. ¿Qué conceptos teórico-musicales se encuentran dentro de la timba?
 - Por ejemplo, en Havana D' Primera se hacen muchas cosas, Alexander es muy creativo: las cosas que Alexander quiere, las hacemos entre todos y, a veces él mismo porque el también toca trompeta y guitarra.
4. ¿Qué novedades en cuanto al bajo eléctrico se encuentran en la timba?
 - Bueno, en la timba se empezó a tocar el slap, que anteriormente nunca se tocó, el bajo eléctrico lo que tocaba era los tumbaos y nada más, la bomba, que estábamos hablando. Incluso, melodías que se hacen con un saxofón o con el cantante dentro de la línea, esas son cosas novedosas que antes no se hacían con el bajo eléctrico.
5. ¿Cómo defines la sonoridad de la timba?
 - Ahí es donde está la cosa, bueno, yo no se, no te puedo decir, es una pregunta un poco difícil de contestar. A mi me suena a una fusión. Por ejemplo, el arreglo de “Aventura Loca” es de un amigo mío: Agustín, estudió conmigo en la escuela, Agustín Echevarría y, es un arreglo muy creativo, osea la introducción esa tiene muchos acordes y una cosa con los metales respondiendo. Muy interesante, son cosas que ya tienen un...como le podemos decir, que ya tienen una base, ya se habían hecho cosas parecidas. Son cosas innovadoras y que suenan diferente, los arreglos así no se oían en los años 60 por ejemplo. Mas bien, lo que se mantiene es la rítmica: la percusión...Son cosas que cambian. Es muy difícil decir, tu sabes “me suena a esto, me suena a aquello”, pero sí suena diferente.
6. ¿Y del bajo eléctrico?
 - Antes los bajos sonaban más a contrabajo o a baby bass. Ahora, bueno a mi me gusta la equalización más moderna, más a lo jaco pastorius, que se sienta que es bajo eléctrico. Pero antes, el bajo eléctrico se empezó a usar sustituyendo al contrabajo y como que querían que sonara parecido, pero es otro instrumento, evidentemente. Están los bajos de 6 cuerdas y toda esa historia y, entonces no puede sonar igual.
7. ¿Qué nos puedes comentar de la forma musical de la canción?
 - Hay temas de timba que son con la forma tradicional: empieza la introducción, la canción como tal, la letra, el coro y la coda; otras no, otras empiezan con el coro y después viene la introducción y así depende. Entonces, la cosa es que funciona, como sea que lo hagas, funciona. Sí se ha cambiado la forma, en los 90 la Charanga usaba eso: el coro primero, la clave y después empezaba la introducción, pero no todo el mundo. Depende de cómo el creador lo conciba o el arreglista. En estudio, muchas veces se baja en “fade”, la canción no tiene final; en vivo, la hacemos diferente, porque en vivo tu no puedes terminar una canción así, terminamos con un corte o con un coro. Casi nunca terminamos con la coda de la canción, aunque tenga coda en el estudio, fíjate, eso es curioso, casi nunca, ahora mismo recuerdo uno o dos temas nomás que terminamos con la coda.

VERSIÓN EN VIVO

8. ¿Qué sucede ahora con la forma de la canción?
 - Las codas casi no las hacemos porque, en vivo, se hace otro coro que no está en el estudio o dos, es común, lo hace casi todo el mundo, por lo menos en la timba. A veces, empiezas la canción con el coro y no está así en estudio, está con la introducción, osea de atrás pa' lante. Por ejemplo, el Médico, cantaba la canción completa a capella antes de empezar con la orquesta. Mira, te voy a decir lo que pasa en el caso de Havana D' Primera, es lo más cerca que tengo y llevo muchos años. Por ejemplo, nosotros en el estudio empezamos 4 músicos a grabar, ahí no hay nada, tan solo una

armonía, estás tocando ahí y tu no sientes nada porque no hay un resultado. A veces el arreglo no está ni hecho y tu ni sabes lo que vas a tocar aún, se arma el arreglo en el estudio. Cuando ya se arma todo y está puesto, ves la canción y suena así. Ya en vivo, tu vas a crear, por ejemplo, en el caso mío hay muchas cosas que hago en vivo porque Alexander me las permite también, igual me podría decir “nono esto déjalo como está en el disco”, pero le conviene, le gusta, lo que sea, hemos hablado de eso y le gusta esa creatividad en el escenario, pero debe de estar bien para ponerlo en vivo. Por ejemplo, en “Conga pa cerrar” hay una frase que hacen los metales que yo no la hago en el disco y, en vivo, yo la hago con ellos, esto es una parte de la creatividad que tu tienes en vivo y la libertad en poder hacer cosas que no están en el estudio. Entonces, cosas así, melodías de apoyo funcionan, están bien, no tienes que arriesgarte a tocar como tal lo muestra la versión estudio.

9. ¿Qué tanto afecta la improvisación en la timba, en la orquesta y en el bajo?
 - Bueno, eso que te comento, de hecho, es improvisación, porque estoy improvisando una cosa que no está escrita y, eso es lo que me ayuda. No solo soy yo, cualquier músico de la base que haga algo positivo y a Alexander le gusta, se queda. En vivo, nosotros como que tratamos de mejorar lo que está en el estudio.
10. ¿Cuál es el criterio del bajista para improvisar sobre su línea de bajo?
 - Bueno, es una pregunta interesante. En el Intro casi no se improvisa, osea, se improvisa más en el mambo, incluso algunas guías que hago junto a Alexander, no todas. Mira, yo creo que el músico de hoy debe oír mucho jazz, ahí está todo, cuando lo manejas, te ayuda a tirar todo y, la timba se trata de eso, de tirar todo. El músico de hoy debe oír mucha música de la que va a tocar y debe tocar todo también. Jazz para improvisación y los otros géneros para saber cómo se toca bajo los códigos de cada uno. En el coro-guía, lo que está diciendo el cantante te ayuda a mantener un groove, a mantener un ritmo con la armonía, porque, si estás tocando un tumbao sobre una armonía y hay alguien improvisando, puede ser un solo de trompeta, solo de algo, en este caso es el solo del cantante que está improvisando, eso es lo que te motiva a seguir modificando el tumbao, aparte de que para tocar necesito escuchar el piano y la campana y todo eso que te ayuda, pero el líder es el que te ayuda a “no aburrirte”, a poder mantener ese tumbao “arriba” y que no te aburra y que no sea monótono y no repetir las mismas notas con los mismos figurados.
11. ¿Qué diferencias existen entre la sonoridad de las versiones estudio de las canciones y sus versiones en vivo?
 - Yo creo que mucho de eso tiene que ver con el público: cuando estás tocando para un público, tu tocas con más energía que cuando estás grabando. En el estudio se exige mucho respeto, tu sabes, y en vivo es diferente porque nadie me está controlando y, encima de eso, el público te provoca, te motiva a tocar pa’ ellos. Yo creo que es el público quien te motiva a esa agresividad.
12. ¿Existen conceptos “no musicales” que intervengan al momento de la ejecución en vivo?
 - Me imagino que en cada caso es muy personal. En mi caso, trato de tener un instrumento decente, que suene bien, también trato de ecualizarlo de manera que me guste a mí y que los satisfaga también, lograr una media. No me gusta el sonido muy agudo, es bastante personal con cada músico. Soy muy puntual, siempre llego temprano, no falto, no se, son cosas importantes no como músico sino como trabajador. Soy comunicativo, cada cual es un mundo aparte.
13. ¿Qué opinas del rol del bajista dentro de la orquesta/instrumentación?
 - Yo creo que el bajo, no el bajista, sino el bajo es un instrumento muy importante en ese género, de los más importantes de la orquesta, de hecho, no se puede prescindir del bajo en este género, ya si es un bajista creativo, mejor, pero hablando del instrumento como tal, no puedes prescindir de ese instrumento. Es muy importante en ese género porque es quien mantiene la base de la orquesta, por ejemplo, estamos tocando y el bajo se apagó porque alguien pisó algo así y, automáticamente, se derrumbó el escenario.
14. ¿Qué tanto ha cambiado el bajo como instrumento en la timba?
 - Muchísimo ha cambiado para bien, yo pienso. El bajo, antes de la timba, en los años 60, 50, hasta los años 70, se tocaba muy simple y está bien, funcionaba, era lo que iba, pero cambió, cambió la manera de tocar el bajo, en el jazz también. Entonces, tu oyes cosas de Irakere, Carlos del Puerto junto con Feliciano Arango, ahí cambió todo eso, hicieron un derroche de ese instrumento. Hay muy buenos bajistas de esa época que han hecho cosas interesantes y que han cambiado la historia del bajo. Te voy a hablar de un bajista, Pedro Pablo de La Charanga, el hizo historia con el baby bass en La Charanga, suena al mismo peso de los salseros, pero con más energía y más cosas modernas que innovaron en la línea del bajo y cambiaron la historia del instrumento en ese género. Ha cambiado muchísimo, es uno de los instrumentos que más ha cambiado con la timba.
15. ¿Qué es lo que más te gusta de la timba?
 - La libertad, poder tocar libre y sentirlo, yo la siento, a mí me llega y, poder improvisar algo que me nazca sin molestar a nadie, sin que rompa con los códigos y eso, que no maltrate la canción. Que

yo tenga escrita diez notas y quiero tocar tres nomas, por ejemplo. Esa libertad de tocar lo que crees que suena mejor

16. ¿Qué podrías decir sobre el futuro de la timba?

- Bueno, mira, las cosas son impredecibles. Cuando empezó la timba, fue muy bueno, después de los 90 cogió su auge y fue donde se afianzó más todavía. Ya después vino la trayectoria del reggaetón y se opacó un poco la timba, de hecho, Alexander revivió un poco la timba de alguna manera y, ahora hay más grupos que se han unido para revitalizarla. Hay mucha ayuda externa, por ejemplo, aquí en Lima, vas a cualquier lugar y hay música cubana y, eso ayuda porque cualquiera que viene, ve eso. Hay instructores de baile también que se han visto envueltos en este tema de la timba. Yo creo que está mejor que hace 15 años aproximadamente.



Anexo 6: Transcripción de Entrevista #2: Victoriano Nápoles

VERSIÓN ESTUDIO

1. ¿Cómo defines a la timba?
 - Chico, la timba es, realmente, cómo decirte, es una evolución contemporánea de lo que siempre se había tocado en Cuba como el son, la guaracha. Es un son, pero con mucha influencia y muchos deseos de los músicos actuales, antes acuérdate que los músicos aficionados no iban a la escuela. Entonces, mi generación era de influencia de festivales de jazz, muchas cosas, Patitucci, Pastorius. Entonces todas estas personas, Irakere, Jose Luis Cortés, tenían muchas cosas en la cabeza. Entonces, la timba es ese son de nosotros enriquecido, con efectos, contrapunto, bloques, metalería de miles de notas, armonización brasilera y, el estilo de tocar el bajo, para mi es eso, una evolución. Por ejemplo, yo tengo mucha influencia de cuando empecé a tocar la timba de Manolín: empecé a buscar una identidad entre dos personas, muy distantes, pero para mi muy importantes, a Juan Formell y a Feliciano Arango. ¿Por qué Juan Formell?, porque él es una persona que no hay un número de los Van Van en la que tu no oigas la estabilidad esa del bajo, estable, ese tumbao estable desde que empieza hasta que se acaba. Ese tumbao no hace nada que no sea el tumbao, el no saca la mano ni un adornito ni nada. Sin embargo, el maestro Feliciano Arango, una barbaridad, arrasó con todo eso. Entonces, esa mezcla, de cómo veo la timba, te estoy hablando desde el punto de vista mío del bajo que es el que mantiene normalmente el patrón. Esa mezcla de esos dos, junto a mucha otra música, me define un poco a la hora de escuchar la timba, esa mescolanza de información de género sobre la clave del son y el guaguancó, se usa las dos, las 3-2 y la de 2-3. Entonces esa mezcla es la que genera el cambio de timba, la fuerza de la música de la timba, muchos efectos, muchas cosas. El bajo no para de estar haciendo locuras, como dicen.
2. En cuanto a la armonía, ¿Qué diferencias encuentras entre la timba de los 90 y la música tradicional de Cuba?
 - La armonía, como te decía, es que la palabra casi lo dice: “son tradicional”. es la armonía tradicional que es mayor y menor, según el sentimiento que sea, como un bolero que se usaban solamente esos acordes. Es un ciclo armónico, cuando sales de la letra, tampoco varía mucho la armonía, son 4 acordes, pero basados en un estribillo del cuerpo de la letra. Sin embargo, en la timba se mueven mucho los acordes, en la melodía surgen muchas transformaciones con la armonía y con el cantante. La timba tiene como 3 o 4 transiciones de la estructura del número; el son y el cha cha cha eran dos, porque el solo y los metales era sobre la misma armonía del montuno. Ahora, en la timba, la introducción es una locura, casi siempre son fuertes impactantes con acordes, tu sabes, no es acorde mayor y menor, son disminuidos o aumentados según la armonización de los metales para entonces caer en el cuerpo que no deja de movilizarse, se mueve bastante la armonía en el cuerpo. Ya después que sale del cuerpo, verás que viene casi siempre una estructura a manera de puente para llegar al montuno. La armonía se mueve y no tiene que ver una cosa con la otra ya. En estudio se respeta un poco más, es más pasivo, por el tiempo que tiene que durar la grabación: no se puede exceder; en vivo sí suceden muchas cosas variables entre la armonía y la forma musical de la canción.
3. ¿Qué conceptos teórico-musicales se encuentran dentro de la timba?
 - En mi caso, desde mi punto de vista, yo trabajo mucho la séptima, me gusta mucho porque me da mucho pie para el siguiente acorde que viene. Los disminuidos los uso mucho para dar una cadencia, los uso mucho como para dejar la incógnita esa, ¿para dónde ibas? Trato de pasar por las notas que definen cuál es el acorde, eso en cuanto a la armonía. En cuanto al ritmo, osea al tiempo, uso mucho las notas picadas y las notas largas como un efecto que nadie espera, ¿me entiendes? De hecho, es una manera mía de tocar, a lo mejor no se nota mucho en “Una Aventura Loca” porque fue el primer disco y estaba madurando, estaba empezando. Si tienes la oportunidad de escuchar grabaciones más recientes como “Me enteré en facebook” te darás que uso más cosas picadas y trato de levantar ese juego con el tiempo, darle en el atrasado, un poco antes, el sincopado.
4. ¿Qué novedades en cuanto al bajo eléctrico se encuentran en la timba?
 - Hay muchas cosas que yo hago: pedacitos en los tumbaos que mezclo cosas de Chick Corea, lo que pasa es que tienes que oírlo, yo hago pasajes de eso en el tumbao, buscando huecos y los momentos para que lo puedan oír en cierta parte de la armonía, eso te lo trae la versión estudio, en vivo pasan las cosas muy rápido. Tratar de que funcione en cuanto lo que está sucediendo y, cuánto quieres que dure cada sección para que el impacto sea distinto, cada nota es escogida dependiendo de lo que quieras lograr y la sonoridad. Mucha libertad en el criterio del bajista.
5. ¿Cómo defines la sonoridad de la timba?

- La timba rompe todos esos esquemas del bajo estable. Los Van Van son una timba decente y Formell tocaba el bajo en los Van Van como si fuera un sonero, esa manera se usa en el son tradicional, ahí el bajista no hace nada, lo pone de arriba abajo, lo mismo el son que el bolero. Aunque más en lo contemporáneo, el bajista hace cosas de aquí pa allá, sin embargo, en los boleros tradicionales no, hasta en la rumba, cuando se acompaña tradicionalmente, el bajo mantiene una estabilidad; ahora no, el bajista hace mucho más. No solo en el son, sino todo tipo de género, al oírlos ahora, va variando, ha evolucionado, es más generacional.
- 6. ¿Y del bajo eléctrico?
 - En mi caso, yo no soy de usar por ejemplo pedales, osea, sí los uso, pero en otros casos, para la timba trato de tener un sonido lo más redondo posible, pastoso, que no sea metálico. Me gusta mucho el sonido del contrabajo o del baby, de hecho, le puse gomas al bajo eléctrico para imitar la sonoridad, pero en la timba la nota necesita caminar, mantener un acorde, manejar ese sonido y todo eso, que de cuerpo porque tienes una banda atrás sonando y todo el mundo está tocando.
- 7. ¿Qué nos puedes comentar de la forma musical de la canción?
 - Chico, las versiones estudio son más tranquilas, más pausadas, pero yo soy muy quisquilloso, porque eso es lo que uno va a soltar al público, yo soy de los que, grabé una cosa y a la otra semana quiero cambiar algo, lo veo por el camino y está bien, pero no estoy convencido. En vivo tu te das cuenta que tenías que haber hecho eso en el estudio, a mi me pasa constantemente eso. En la versión estudio tu estás sentado, frío, mirando un papel frío, oyendo una grabación y no estás metido ni disfrutando hasta que lo oigas dos o tres veces. Yo debo de salir del estudio para darme cuenta de lo que quiero realmente. Yo debo oír el coro primero para poner un tumbao, si no lo tienes, inventa uno, porque no es lo mismo, tengo la suerte de que siempre me pidan que me encargue del tumbao. Para mí, es muy frío el estudio, tienes que salir, tomarte un vinito para calentar y todo, pero no es lo mismo, en vivo a mi me pasa todos los años con Manolín: después de grabar salgo diciendo “Esto es lo que debí haber hecho”, muy frío para mí. Antes, cuando yo empecé, Adrián yo tengo 52, voy a cumplir 53 años, cuando empecé se grababa uno por uno, luego otro y luego otro, era muy frío; ahora se graba todos a la vez y aún es muy frío porque están grabando con la tensión de que si quedará o no quedará lo que están tocando.

VERSIÓN EN VIVO

- 8. ¿Qué sucede ahora con la forma de la canción?
 - Por ejemplo, estamos hablando de la experiencia con Manolín, no con todos es igual. Casi siempre empezamos con la introducción, pero qué pasa, en el caso de Manolín, nunca empezábamos con la introducción, siempre empezaba un tumbao, el último, con lo que se iba a acabar. El dice una cosa: “la gente se va con lo último que oye”, entonces el empezaba un tema con el coro (Ejemplos de tarareo de “Una Aventura Loca” y “Se te ve en la carita”) y después empezaba el tema. Luego de que empezaba el tema, volvía al final y, entonces, ya la gente se sabía el coro. Varía mucho la manera de empezar porque tu estás a la expectativa, en vivo siempre estás a la expectativa. No descansas en la timba, porque no siempre, aunque te den un orden, no siempre empieza igual porque no sabes cómo va a terminar el anterior: si termina aquí arriba, quieres empezar el tema arriba para que no se te vaya el público, o a veces quieres que las cosas se calmen, y bajas. El tocar en vivo, para mí, es bien excitante y bien movido, es una adrenalina, es muy variable. En la época de los 90, digo los 90 porque nosotros (Manolín) fuimos los últimos en llegar, ya estaba NG, Bamboleo, Pablo y su élite, Issac, La Charanga, nosotros nos colamos, por esa razón fue que Manolín implantó eso: en todos los números, cuando terminaba, de hecho, empezaba con el coro y todo pero, el último número del concierto, Manolín hacía el coro del número que iba a estrenar en el próximo concierto, no oyeron la letra nunca, pero cuando llegaban a ese concierto, ya llegaban con el coro, lo digo porque también llegué a tocar con Paulo y su élite.
- 9. ¿Qué tanto afecta la improvisación en la timba y el bajo?
 - En vivo, en mi caso, soy una persona bastante estable para los tumbaos en vivo, me gusta porque, primero, la gente baila con eso, con el bajo. Si el bajo se mueve y no está estable, ¿quién baila? Lo que hace la percusión y el piano es irregular, lo que toca el bajo es un patrón. El bailador baila con el bajo, tu le quitas el bajo y se quedan así desconcertados. Tu te has dado cuenta cuántos instrumentos hay en una agrupación, hay una pila y, se equivocan y nadie se da cuenta, pero si el bajo se equivoca, todos te miran, todos se dan cuenta y, si entras tarde, se dan cuenta, si te atraviesas, se dan cuenta. Cuando hay ese error se mantiene una marcha para que la gente pueda bailar, por eso fui muy buen oyente de Formell, Feliciano también porque es un momento que levanta a la timba y a los metales, pero no rompo el momento de mi línea, no estoy en un lugar comprometedor, no saco la mano en un lugar comprometedor para el bailador. Todo el mundo, la

orquesta completa se guía con el bajo, no solamente el bailarín. El que se pierda va a ir a buscar el bajo para ubicarse, por eso no creo que se deba estar haciendo tanta “pirueta”, no digo que no se pueda, yo no soy quién para decir. La timba es eso también, es un género de fuerza que tiene de por sí ya sola tiene mucha influencia, muchos acordes, muchos metales y eso, entonces, para mí, si el bajista no mantiene una estabilidad, ya un caos total. Tiene que haber alguien que diga: “Yo me encargo” jajaja.

10. ¿Cuál es el criterio del bajista para improvisar sobre su línea de bajo?
 - En cuanto a eso, yo soy una gente que me gusta mucho la percusión, sigo mucho el patrón de percusión, yo toco percusión. Tengo un trío en el que toco percusión, toco batá, entiendes, me encanta. Entonces, soy más rítmico para improvisar, no soy tan melódico como rítmico. No soy improvisador por excelencia, las pocas veces que lo hago trato de hacerlo de esa manera, respetando mucho la armonía y el círculo armónico. Me baso mucho también en cosas que tienen que ver con el juego del tema o las melodías que pasan en el tema. Siempre se me pega una dentro del ciclo armónico (tarareo de un ejemplo que se le queda en la cabeza), ese estilo de improvisación me entiendes, como si fuera un tren. Cuando siempre invitan a alguien en un grupo de timba, varía un poco el tumbao para no aburrir, o sea, sube alguien a improvisar y, si el tumbao viene siendo (un ejemplo de tumbao) y mandaron a subir algo (tararea una abreviación del tumbao), le doy otra forma, porque cuando sales de ahí, rompes de nuevo, y sientes la sensación de que volvió el tumbao ese de hace rato. Siempre se hace eso, una versión del tumbao para momentos de improvisación. Lo mismo pasa con los instrumentistas cuando improvisan con sus instrumentos, hacen una versión de ese tumbao para acompañar. Estamos hablando de lo mismo, pero con un nuevo pincel, una nueva pincelada. De ahí regreso de nuevo al tumbao que tenía anteriormente. El cambio es con un cambio de registro también, trato de hacer un registro un poco más agudo, menos fuerte, para que se oiga lo que está pasando, pues, si suben a alguien, es el momento de esa persona, no tuyo, entonces, bajo el volumen y cambio el tono del tumbao. Hago una pequeña versión en otro registro del tumbao. Acompañamiento tanto para escuchar como para bailar.
11. ¿Qué diferencias existen entre la sonoridad de las versiones estudio de las canciones y sus versiones en vivo?
 - Mira, en los 90, la calidad de las grabaciones no son como las de ahora. En las grabaciones de estudio se oía distinto a cuando tocas en vivo. Lo que yo trato de hacer es que suene en vivo como la grabé, eso no se podía hacer. Ya tu dices que la grabación te dice que el sonido se acopla al grupo, antes en vivo sonabas mejor que en grabación por tus equipos, Yamaha y eso y, las grabaciones eran incómodas con todo eso de los audífonos y la señal. Hasta que se terminara el disco no escuchabas la versión final y escuchabas todo seco y desbalanceado. Pero, ahora a mí me gusta que suene como suena en estudio, porque en estudio todo se oye bien, cuando llega en vivo, se trata de imitar lo que suena en estudio. Me gusta que suene igual que en estudio cuando toco en vivo en cuanto al bajo.
12. ¿Existen conceptos “no musicales” que intervengan al momento de la ejecución en vivo?
 - Bueno, te explico, cuando te digo “fuerte” no te digo atropellar, es cuestión de actitud, o sea, fuerza en cuanto a la intensidad pero no de maltratar el sonido del instrumento, la timba, igual que la salsa es la misma actitud con todo tipo de género, no es tocar más duro y atropellar todo eso no, es tocar con la actitud esa de que estás tocando con una banda que se siente, como decimos nosotros, “macho”, entonces, tu paso y tu tumbao tiene que ser espesante y seguro, porque estás trocando con algo que suena fuerte. En Cuba nosotros hablamos de una manera rara, hembra o macho. Que se sienta que hay un bajo que está seguro de lo que está acompañando, que se sienta ese tumbao, porque cuando llega la timba con sus sonidos tienes que saber que tienes que estar ahí con esa gente con ese tiempo. En cuanto a lo que me dijiste, por ejemplo, si te enfermas y viene alguien a hacerte una suplencia. Antes, no se si sabías, pero antes era muy difícil que alguien hiciera una suplencia en un grupo, porque los grupos no eran como ahora, sino que era como una familia: si tu te enfermabas, a veces se suspendía, antes en esa época, a no ser que te fueras del grupo y, se buscaba una gente, se ensayaba todo desde el principio y se aprendía los temas y todo. En los 90 los sonidos no eran muy buenos, habían muy pocas compañías y orquestas que tenían sonido bueno y unos cuantos que habían armado su propio sonido, entonces, nosotros comenzamos a comprar nuestro propio sonido, nuestra consola y nuestro audio cada uno. Antes era una industria que contratabas para tener tu sonido, ahora cada uno tiene su sonido (referido a la cadena electroacústica) en sus casas. En los 90, para llegar a tener sonido tenías que estar en un grupo élite, por eso nosotros al inicio pasamos mucho trabajo, nosotros no teníamos instrumentos, si tocaba por ejemplo NG La Banda, tocábamos de teloneros y con sus instrumentos hasta que pudimos tocar más y alcanzó para comprarnos nuestros instrumentos, nuestros utileros, nuestro sonido nuestra

consola. Fue otra manera de tener sonido, hasta los equipos de bajo, yo tocaba con monitores hasta que me conseguí mi propio equipo de bajo y eso.

13. ¿Qué opinas del rol del bajista dentro de la orquesta/instrumentación?
 - Yo te digo algo, yo lo he pensado desde afuera. Para mí, todos los instrumentos son importantes, pero si vas a tener un bajista, tienes que darte cuenta que el bajista va a ser lo más importante que vas a tener ahí porque te cambia todo, si pones una nota mal, cambias la armonía, puedes poner un Sol y el pianista puede poner un Mi por allá y hasta ahí qué gracioso, pero si el bajista pone una nota disonante, todo el mundo va a saber y, si te equivocas con el ritmo, acabas de meter la pata, si no entras donde va, acabas de meter la pata, a mi me pasó el otro día cuando me equivoqué en la nota final de un tema. El bajo es lo más importante que hay, para mí juega un papel importantísimo.
14. ¿Qué tanto ha cambiado el bajo como instrumento en la timba?
 - Muchísimo, no se si te has fijado que ese mismo tumbao del son cubano, ya se juega con eso, ya no se hace así. Ya se usa más la 3era, la 7ma, se involucra más la armonía. No es la tónica con la dominante, sino que se usa más el acorde completo en el bajo: se usa la 3era, la 7ma, la subcuarta. La información teórica la aprovechas más, ha cambiado abismalmente, ya no ves un número de timba que toque simple, vas a ver ahora toda la influencia cargada.
15. ¿Qué es lo que más te gusta de la timba?
 - Lo que más me gusta es la evolución que ha tenido el bajo, porque me parecería muy monótono si no hubiera evolucionado el bajo con la timba. La timba creo que ha ayudado mucho a la evolución del bajo como instrumento acompañante, entonces, le da la posibilidad al bajista de poner lo estudiado, porque estás estudiando, estás informándote y tienes muchos recursos que no los puedes usar en todos lados y, sin embargo, en la timba los puedes usar, me entiendes. A lo mejor tienes mucha información, muchos recursos para estudiar, estudias géneros, estudias pasajes y cosas y lo puedes llevar a la timba y, como es un géneroailable que te gusta, puedes ponerlo ahí. Yo creo que para mí es bastante bueno, para mí ha evolucionado mucho, yo creo que es muy importante.
16. ¿Qué podrías decir sobre el futuro de la timba?
 - Te voy a decir ahora, a lo mejor no te lo han dicho, te voy a hablar claro. Tu estás ahora en Perú, Perú está un poquito esa furia de la timba y la música cubana, en Cuba todavía funciona, aunque en Cuba ya no se oye más, están más con el reggaetón así, y aquí en Miami, ni hablar, está en peligro de extinción. Me gustó la entrevista tuya porque ustedes lo están exponiendo y es bueno, la salsa también, los salseros casi no están tocando, están cantando con los reggaetoneros y se pegan y así. Hay una etapa ahora que la música tradicional está un poco olvidada. No quiero decir que el reggaetón es malo ni mucho menos, hay reggaetón bueno y reggaetón malo, la música es una. Los grupos de Cuba quieren seguir haciéndolo, pero han tenido que migrar a otro tipo de influencia de género para poder seguir llenando loailable, mira a La Charanga, han tenido que empezar a hacer reggaetón, Paulo ha mezclado cosas, todo el mundo ha empezado a mezclar cosas porque sino la generación se impone. El futuro lo veo un poco incierto o a lo mejor se regenera con otra influencia del reggaetón y cosas.