

Timba aztertuz: musika kubatarra eraberritu zuen estiloaren analisia

Ander Zulaika Centeno
(Musikaria)
anderzc89@gmail.com

BIBLID [2605-2490 (2022), 5; 87-108]

Timba aztertuz: musika kubatarra eraberritu zuen estiloaren analisia

"Timba" bezala ezagutzen den musika estiloa ikuspuntu musikal batetik ezagutzea eta hartan sakontzea da artikulu honen helburua; genero gisa izan duen garapena eta ezaugarri garrantzitsuenak aztertuko dira, eta arreta berezia jarriko zaio "timba"k jazzarekin duen loturari eta bateria-jotzaileek testuinguru honetan duten rolari.

Gako-hitzak: timba, jazz, bateria, songo, musika kubatarra, NG La Banda, inprobisazioa

La timba: análisis del estilo que renovó la música cubana

El objetivo de este artículo es conocer y profundizar en el estilo conocido como timba desde un punto de vista musical, analizando su desarrollo como género y sus características más relevantes, y prestando especial atención a su conexión con el jazz y al papel desempeñado por los baterías en este contexto.

Palabras clave: timba, jazz, batería, songo, música cubana, NG La Banda, improvisación.

Timba music: an analysis of a brand new sonority in the Cuban music

The purpose of this article is to study and deepen in the style known as timba from a musical perspective, analyzing its development as a genre and its most relevant characteristics, putting the stress on its connection with jazz and the role the drummers have in this particular context.

Keywords: timba, jazz, drums, songo, Cuban music, NG La Banda, improvisation.

1. Timba

Timba, *hipersalsa* edo saltsa kubatarra ere deitua —Rubén Blades edo Willie Colón bezalako saltsa artista latinoamerikarregandik urruntzeko (Olivares Baró, 2002, 196. or.)—, 80ko hamarkadan Kuban ezaguna egin zen musika estilo bat da, eta hurrengo hamarkadan izango zuen osperik handiena, NG La Banda, Klímax edo Charanga Habanera bezalako taldeei esker. Musika mota askoren nahasketa izatea da genero honen ezaugarri nagusia, eta *sona*, runba, saltsa, *funka*, jazza eta rapa dira horien artean aipagarrienak.

“Timba” hitza estiloa agertu aurretik existitzen zen eta gehienbat runba tes-tuinguruan erabiltzen zen, esanahi zehatzik gabe. Kevin Moore egilearen esanetan, hizkuntza afrikarretatik espainiarrera pasa ziren eta haien artean antza zuten hitze-tako bat zen (*tumba, rumba, marimba, kalimba, mambo, conga, bongo*, etab.) (Timba erreferentzian aipatua, 2022). *Timbero* hitza musika-joleari erreferentzia egiteko erabiltzen zen, eta *timba* hitza, berriz, musika tradizionalen erabilitako dunbal mul-tzoa izendatzeko. 90eko hamarkadaz geroztik, estilo berriaren izena bilakatu zen (Timba, 2022).

Fusio musika indartsu baten aurrean gaude, polirritmikoa eta moldaketaz betea (oro har, nahiz eta salbuespen batzuk aurki daitezkeen). Timba jotzen duten musikariek iaioetasun tekniko handia dute, eta maila handi-handiz menderatzen dute zeinek bere musika-tresna. Musika klasikoko ikasketak eginak dituzte gehienek Kubako musika eskoletan eta kontserbatorioetan, eta esperimintatzeko eta ikasteko gogoz murgildu dira musika dantzagarriaren tradizioan (García Quiñones, 2005).

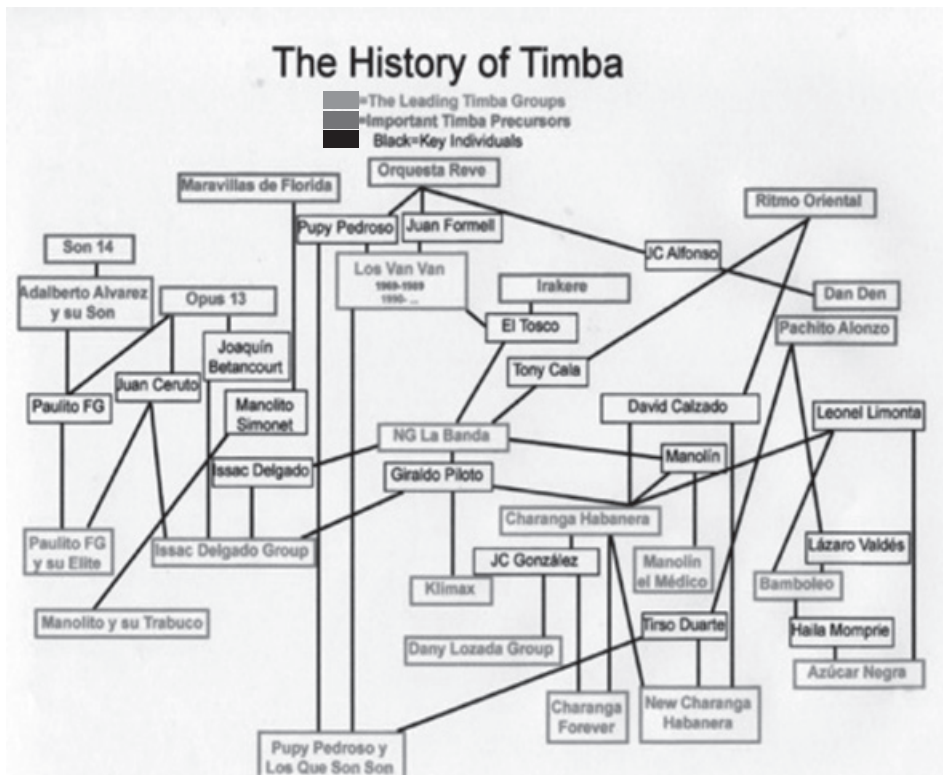
1.1. Aurrekariak eta garapena

Hainbat musika estilo uztartzen dituen generoa izaki, asko dira timbaren sonoritatea eraikitzen lagundu duten taldeak (1. irudia).

Lan honen aztergai nagusiak kontuan izanik (jazzaren eragina eta bateriaren garrantzia), talde guzti horien artean bi aipatuko ditugu.

Horietako bat Irakere da, aitzindaria izan zena afrikar diasporako estiloak genero afrokubatarrekin nahasten. Taldearen haize sekzioak, bi tronpeta eta bi saxofoiz osatua, jazz fraseatzea sartu zuen bere musikan, eta, beranduago, NG La Banda bezalako timba taldeek bereganatu egingo zuten ezaugarri hori (Perna, 2005, 39. or.).

Los Van Van orkestra da aipatu beharreko beste talde bat. Beraien ibilbidean egindako ekarpen ugarietara eta Kubako musikaren historian izan duten eragina dela eta, hura da irlan egon den proiektu garrantzitsuenetako bat. Ekarpen horien artean,



1. irudia: timbako talde eta artista ezberdinen genealogia (Moore, 2022).

aipa dezagun tronboiaren, biolinaren eta instrumentu elektrikoaren erabilpena (gitarra elektrikoa, teklatuak eta sintetizadoreak), eta, nagusiki, perkusio sekzioari batera gehitu izana. 70eko hamarkadan, José Luis Quintana “Changuito”-k, talde horretako batera-jotzaileak, *songoa* sartu zuen Los Van Vanen musikan, erritmo afrokaribetarrak rockarekin, jazzarekin, *funk*arekin eta *groove* brasildararekin nahasten zituen fusioa, alegia (Leymarie, 2005, 77. or.).

Aurrekari musikalak aztertu ondoren, nahitaez aipatu beharra dago Kubak 90eko hamarkadan bizi zuen testuinguru sozio-ekonomikoa. Uhartea krisi sakonean murgilduta egon zen urte horietan, eta garai berri bat hasi zen, aldaketa handikoa (dolarren legalizazioa, turismoaren sustapena, prostituzioaren baimentzea, gazteen artean jarrera kontsumista eta materialista azaleratzea, etab.). Egoera ekonomiko larria eta herritarren balio aldakorrek timbako abestien hitzetan islatu ziren, hainbestearino, non garai hartako Kubako eguneroko bizitzaren kronika izango baitziren (González Moreno eta Madrid, 2007, 353. or.).

1.2. NG La Banda

1987. urtean, eta Irakere eta Los Van Van taldeetatik pasatu ostean, José Luis Cortés “el Tosco” musikariak NG La Banda sortu zuen. Proiektuaren helburua, Cortésen beraren hitzetan, Juan Formell eta Los Van Van une horretan egiten ari zirenen antzeko musika egitea zen, baina Irakerek zuen kalitatearekin eta aberastasunarekin, moldaketei zegokienez (Timba, 2019).

NG La Bandak jatorrizko *songoaren* bertsio oldarkorrako bat bilakatu zuen timba, *funk* eta fusio-jazz estatubatuarren eragin handia zuena, hain zuzen. Talde honek landu eta garatu zuen, beste edozein taldek baino gehiago, estilo berri hura (Morales, 2006, 107. or.), eta gerora generoko artista garrantzitsuak izango zirenen harrobi emankor bilakatu zen (Giraldo “Piloto” Barreto, Issac Delgado, Paulito FG eta Manolín “el Médico de la Salsa”, besteak beste).

2. Estilo-analisia

Afrokubatar tradizioan sustraitutako musika guztien antzera, timbaren oinarri erritmikoa klabea da (esaldi erritmikoen bidez denbora neurtzeko erabiltzen den kontzeptu musikala). Nahiz eta abesti jakin batzuetan *afro* estiloko pasarte hirutar batzuk aurki daitezkeen, zatiketa bitarra duten klabeak aurkituko ditugu, oro har, bitarrak baitira timban fusionatzen diren estilo ezberdinak (*sona*, *saltsa*, *funka*, *rhythm and bluesa*, etab.). Genero horien elementu garrantzitsuenetako bat sinkopa izanik, runba klabea da erabiliena timban, bai 2:3 eta baita 3:2 bertsioan.



2. irudia: Alain Pérezen “Sin luz y sin agua” kantuaeren 0:16 minututik aurrera erabiltzen den 2:3 rumba klabea (egilearen transkripzioa)¹.

3 zatiko azken kolpea (*son* klabean 4. denboran joango litzatekeena) azken kortxeara atzeratzeak ukitu sinkopatuagoa ematen dio musikari, eta hori izango da

1. Lan honetan ageri diren transkripzio guztiak beraren egileak egindakoak dira.

aproposena aztertzen ari garen musikarako. Nolanahi ere, gerta daiteke pasarte batzuetan *son* klabea (normalean 2:3 bertsioan) agertzea, saltsa estilokoetan, batez ere.

2.1. Ezaugarri musikalak

Egitura irekiko musika izatea da timbaren ezaugarri nagusia; energiaz bete dago, eta teknika eta abilezia handia eskatzen die hura jotzen duten musikariei. 90eko hamarkadako taldeek (NG La Bandak, adibidez) jazzaren eragin handia zuten, haize sekzioek *bebop*etik ekarritako *riff* indartsuak erabiltzen baitzituzten. Hala ere, Carlos Martínek aipatzen duen moduan, hori eta jazzaren beste zenbait alderdi ez dira garai batean izan ziren bezain nabarmenak gaur egungo taldeen musikan (Zulaika Centeno, 2020a).

Baxu elektrikoaren *funk* ikutua da timbaren beste giltzarrietako bat (Miguel Blanco, Zulaika Centeno, 2020d erreferentzian). Baxu-jotzaileek alde batera uzten dute saltsan hain ohikoa den *tumbaoa* ($2^{1/2}$ eta 4 denboretan jotzean oinarritzen den patroi erritmikoa) eta *groove*ak jotzen dituzte, Estatu Batuetako jazz eta *funk*a bezalako musika beltz estiloen kutsuko garapen harmoniko eta erritmikoak dituztenak (López Cano, 2007, 27. or.). Earth, Wind & Fire, Stevie Wonder edo Motown zibiluko artista ezberdinek eragin handia izan dute timbako baxu-jotzaileen jotzeko

The image displays four staves of musical notation for the bass line of the song "Abre Que Voy". The notation is in bass clef with a 4/4 time signature. Above the staves, chord symbols are provided: A- (first staff), D-/F (second staff), Bb (third staff), B° (fourth staff), E (fifth staff), and A- (sixth staff). The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, rests, and ties.

3. irudia: "Abre Que Voy" kantuarien 1:44 minututik aurrerako baxu erritmoa (Gonzalo Grau y La Clave Secreta).

moduan, *riff* moduko erritmo sinkopatuak eta *slapa* bezalako baliabideak erabiltzen dituztenez.

Baxuarekin lotutako eta tradizio afrokubatarretik eratorritako beste alderdi garrantzitsu bat instrumentuaren danbor gisako erabilera da (batez ere *bomba* bezala ezagutzen diren zatietan). Jotzeko modu hori NG La Banda taldeko baxu-jotzailea zen Feliciano Arangok garatu zuen: une jakin batzuetan *tumbaoa* geratzen zuen baxua kolpekatzeko edota behehankako glissandoak egiteko. Horren guztiaren helburua kantuen intentsitate maila igotzea zen, sortutako hutsune sentsazio horrek *tumbaoaren* itzulerari indar handiagoa ematen baitzion, eta klimax egoera sortzen baitzuen.

Baxuarekin gertazen den moduan, pianoaren interpretazioak ere ezberdinak dira saltsako joaldiekin alderatzen baditugu. Timbako piano *tumbaoak* saltsakoak baino askoz konplexuagoak dira, kontrajarritako azentuz beteak, eta muga harmonikoak lausotzen dituen polirritmia bat sortzen dute (López Cano, 2007, 27. or.). Harmonia horiek jazz eta bluesetik zuzenean inportatuak dira, Rainer Pérezek azpimarratzen duen bezala (Zulaika Centeno, 2020c). Alderdi hori garbi ikusten da piano-jotzaileek *tumbaoetan* egiten duten kromatismoan, disonantzian eta pasadizoko noten erabileran (Perna, 2005, 115. or.).

Piano edo teklatuak dira, baxuarekin batera, harmoniak markatzeko arduraduten musika-tresnak. Talde batzuetan, bigarren teklatu bat ere aurki daiteke, eta haren zeregina da *contratumbao* delakoak jotzea edo "koltxoiak" bezala ezagutzen direnak egitea (informazio erritmiko gutxiko oinarri harmonikoak) teklatu, hari edo sintetizadore soinuekin.

Songoa da timbaren garapena ulertzeko beste elementu garrantzitsu bat. *Songoak* musika kubatarra ulertzeko eta aurretik existitzen ziren estiloak garatzeko modu berri bat ekarri zuen, oso sinkopatua eta zatitua (*funkaren* antzera).



4. irudia: oinarrizko *songo* patroiaeren transkripzioa.

Timbaren aurrekari nagusizat hartzen da *songoa*, hura agertzeak batera ere agertzea eragin baitzuen, perkusio sekzioko elementu berri gisa. Hark ekarri zuen berrikuntza tinbrikoaz gainera, *songo* eta runba patroiak bere sonoritatara egokitu eta orkestratu zituen instrumentu berriak, eta horrek guztiak garrantzia handia izan zuen timbaren azaleratzean (Perna, 2005, 36. or.).

Horrez gainera, bateria gehitzeak perkusio instrumentu ezberdinen rola aldatu zuen. Saltsan bongoak eta bongo-kanpaiak dute tempo markatzeko ardura (*bongosero* delakoari dagokio horren guztiaren ardura); timban, berriz, zeregin hori bateriari eta kongei dagokie, tinbalaren noizbehinkako laguntzarekin (Olivares Baró, 2002, 196. or.). Hori dela eta, timba-orkestra batzuetan ez dugu *bongosero*rik aurkituko, bongoa desagertu egingo baita, eta tinbal-jotzailearen ardura bilakatuko da bongo-kanpaia jotzea.

Hortaz, saltsako perkusio sekzio ohikoari (*congak*, tinbala, bongoa, *güiroa* eta marakak) bateria gehituko zaio, eta oldarkorragoa eta indartsuagoa bihurtuko du orkestren sonoritatea. Bateria jotzen duen pertsona bera izan daiteke tinbala jotzen duena (Calixto Oviedo eta Samuel Formell NG La Banda eta Los Van Van taldeetan, hurrenez hurren), edo beste pertsona bat izan daiteke bigarren instrumentu hori jotzeko ardura duena.

Esandako guztia laburbilduz, timba-orkestretan aurkituko dugun sekzio erritmiko ohikoena baxu elektrikoak, pianoak eta perkusioak osatutakoa izango da. Gitarra elektrikoa ohiko elementua den arren, ez du garrantzi handirik *groove*ak eraikitzeari dagokionez, eta haren zeregina bakarkakoak egitera eta haizeek jotako doinuak indartzera bideratuta dago.

2.2. Abestien egitura

Autore eta artista askoren iritziz, timbaren ezaugarri nagusia abestien egitura irekia da. Antzeko estiloetako kanteak (saltsa edo txa-txa-txa, kasu) egitura itxiak izaten dituzte oro har, eta zuzeneko interpretazioak diskoetan jasotzen direnen berdinak edo oso antzekoak izan ohi dira. Generoko kantuek duten malgutasuna kontuan hartuta, timban ez da horrelakorik gertatuko, eta, sarritan, kantuen zuzeneko interpretazio batzuek hogeita minutu edo gehiago iraungo dute.

Gonzalo Grauk dioen moduan, musika hau organikoagoa da egituraren aldetik, kantuen hasierak aldatu egiten dira eta haien iraupena luzatu, eta *coro*ak (ikus-entzuleek abesteko intentzioarekin errepikatzen diren hitz-multzo edo esaldiak) inprobisatzen dira, orobat (Zulaika Centeno, 2020b). Aldaketa nagusia abestien bigarren zatietan gertatzen da. Lehen zati labur baten ostean, bigarren zati hori luzatu egiten da, koruak gehitzen zaizkio, eta koru horiek *mambo* deituriko zatiekin (haize sekzioak jotako interludio instrumentalak) txandakatzen dira. Entzuleekin eta dantzariekin kantu guztian zehar konektatzea izango da helburua.

Timba abestien hasierak saltsa edo *son* kutsukoak izaten dira, baina, pixkanaka, *funk*, *rock* edota *hip-hop* ukituak azaltzen dira, eta sonoritate agresibo eta energiaz

beterikoak sortzen. Aurrera egin ahala, doinua "beltzagoa" egiten da, intentsioagoa, *rumberoagoa* (López Cano, 2007, 26. or.).

Estrofen ostean (zuzeneko bertsoietan laburrak izaten dira) *montunoa* dator (bigarren zatia), eta, tartean, bi zatiak lotzen dituen *mambo* labor bat jotzen da batzuetan. Issac Delgadoren hitzetan, "*montunoaren* ostean, denak balio du", oso garbi ikusten baita momentu horretatik aurrera gertatzen ari dena (Team Cuba erreferentzian aipatua, 1998). Beren egiturarekin jokatzeko dute taldeek, eta, horretarako, abeslari nagusiaren (*sonero* edo *pregonero* ere esaten zaio) zeregina, erabakigarria izaten da, bera izango baita ikus-entzuleekin elkarrizketa bat sortuko duena eta, *coroak* abestuz eta inprobisatuz, haiekiko lotura egingo duena. Kanta berean lau edo bost aurki daitezke (Charanga Habanera taldearen "Ella Es Como Es" doinuan bezala) eta, hala, gero eta gehiago igoko da energia maila, eta ikusleen eta dantzarien parte-hartzea eragingo du (Olivares Baró, 2002, 197. or.).

Aipatutako intentsitate igoera hori lortzeko, hainbat sekzio erabiltzen dira. Orkestraren arabera izen bat edo beste dute arren, *presión*, *mazacote* eta *bomba* bezala ezagutzen direnak aztertuko ditugu, Kevin Moore autoreak egindako sailkapena erreferentzia gisa hartuz (*Beyond Salsa Percussion Vol. 3*, 2015):

- *Presión*: baxuak eta kongek jotzeari uzten diote, pianoaren *tumbaoa* eta perkusio sekzioko beste elementuak bakarrik utzita. Baliteke lehenengo biek moldaketaren parte diren *kick* edo kolpe zehatz batzuk jotzea, baina, gehienetan, zati hori *mazacote* edo *bomba* bezala ezagutzen diren sekzioen aurrerari labor bat izaten da.
- *Mazacote*: kongek berriz ekiten diote, *montunoetan* jo ohi diren patroietatik urrun dauden erritmoak joz —irekiagoak—, eta haize sekzioak *funk* kutsuko *mamboak* jotzen ditu.
- *Bomba*: baxuak berriz ekiten dio, baina ez du *tumbaoa* jotzen. Lehen aipatu dugun moduan, baxu-jotzaileak perkusiboki kolpekatzen ditu hariak eta beheranzko glissandoekin txandakatzen ditu kolpeak. Bien bitartean, pianoak bere *tumbaoari* eusten dio, eta perkusio sekzioak moldaketa bat jotzen du edo zuzenean inprobisatu egiten du. Azken zati hori da hiruretatik indartsuena, eta, hortik *montunora* itzultzeko, *bloque* bezala ezagutzen den irteera-*break* bat egingo dute.

Hiru sekzioak garbiki azaltzen dira Bamboleo taldearen "Ya No Hace Falta" doinuaren zuzeneko interpretazioan (2005), 3:22 minututik aurrera.

Zati horiek abestien intentsitate maila igotzeko erabiltzen dira, eta amaierarik gabeko klimax sentazio bat lortzea dute helburu. Egia da, halaber, talde batetik

bestera instrumentazioa aldatu egin daitekeela, baina, oro har, aipatutako sekzioak aztertu dugun moduan agertzen dira.

Ohikoa den beste zati bat *muela* izenez ezagutzen dena da, non sekzio erritmi-koak dinamika jaisten baitu abeslariari lekua uzteko, eta taldea aurkezteko, ikus-entzuleekin jolasteko edota *coro* berri bat sartzeko baliatuko du abeslariak tarte hori. Issac Delgadoren "Por Qué Paró" doinuaren zuzeneko interpretazioan *muelaren* adibide bat ikus daiteke. Delgadoren marka baten ostean (28:25 minutua) taldeak *break* bat jotzen du *muela* zatira pasatzeko, eta hor *coro* berri bat aurkezten da (*Beyond Salsa Percussion Vol. 3*, 2015).

Zenbait egileren ustez baliabide horiek guztiak betidanik egon dira *son* tradizio-nalean eta saltsan, baina onartzen dute beste konplexutasun maila bat lortu dutela timbaren testuinguruan (López Cano, 2007, 28. or.). Horren harira, esan ohi da sekzio horiek jotzeko orduan transmititzen den energian eta indarrean ikusten dela timba talde baten benetako maila.

2.3. Hitzak eta dantza

Timbako abestien gaiez hitz egiten badugu, aipatu behar da kronika sozialak presentzia handia izan duela bere sorreratik. Eguneroko bizitzan jazotako gertakarien narrazioa oso ohikoa da (bikote harremanak, auzoko borrokak, etab.), eta, *período especial* deritzonaren hasieraz gerotik (1991), krisi ekonomikoaren testuinguruan sortutako egoerak ere azaltzen dira.

Errealitate hori irudikatzeko, hizkera zakarra, trauskila eta pikarua erabiltzen da, zentzu bikoitzez eta erreferentziaz betea (Casanella, 2005), eta, oro har, oso matxista (esaterako, Timbalive taldeak "Zorra" izeneko kantu bat du). Hala ere, esan beharra dago adierazpide hori ez dela timbaren ekarpen bat, musika tradizionalan betidanik egon den zerbait baizik (Sonora Matancera taldearen "Mala Mujer" abestiko *coro* batek "Mátala, mátala" dio, emakume baten eraiketaren aipamena eginez). Hitzek gordintasunaren erakusle da 1997. urtean Kubako Gobernuak Charanga Habanera 6 hilabetez zentsuratu izana (Manrique, 1997).

Aurreko atalean aipatu dugu abesti berean koru ezberdinak ager daitezkeela. Hitzek garapen bat dute eta koherentzia narratiboa mantentzen dute kantuan zehar, eta koru berrietan gehituz joango da informazioa. Musikarekin gertatzen den bezala, hitzak geroz eta oldarkorragoak egiten dira, eta hitzok abesteko modua ere bai, *staccato* tankeran, *hip-hop* estilotik hurbil, zenbait kasutan.

Dantzari dagokionez, une oroz izan behar dugu gogoan ezen timba dantzarako musika dela, eta, ondorioz, ezinezkoa dela bi elementuak (musika eta dantza) banantzea, banantze hori timbaren eta kubatar kulturaren esanahia traizionatzea izango

litzatekeelako (Perna, 2015, 138. or.). Feliciano Arango bezalako musikari askoren iritziz, dantzari kubatarrek dira, era batean edo bestean, estilo berriaren agerpena sustatu dutenak, saltsa tradizionala baino intentsoagoa den musika bat eskatuz.

90eko hamarkadaren hasieran (timbaren lehen urteetan), *casino* bezala eza-gututako dantza zen ohikoena, bikoteka dantzatzeko estilo kubatar tradizionala, alegia. Hala ere, genero berria garatzen zihoan heinean (Charanga Habanera eta Manolín “el Médico de la Salsa” bezalako artistei esker, besteak beste), gailenduz joan zen banandutako dantza estiloa, non gorputzak ia elkar ukitu gabe aritzen baitira dantzan, gorputz-hizkuntzaz eta keinu sexualak eginez, eta argi eta garbi islatzen dute horrela afrikar dantzaren eta runba zaharren herentzia (López Cano, 2007, 29. or.).

Gaur egungo timban, aipatutako bi estiloak ikusten dira. Hasierako zatiak (saltsa edo *son* ukitua dutenak) bikoteka dantzatzeko dira, baina, kantuaren intentsitate maila igo ahala, bikoteak banandu egiten dira eta *despelote* delakoa dantzatzeko da, zeinean emakumeek gerri mugimendu bortitzak egin dituzten, hanka eta besoak azkar eta indar askorekin mugitzen dituzten bitartean, *batidora* edo *tembleque* izenez ezagutzen diren mugimenduak eginez (García Quiñones, 2005). Honen adibide bat ikusi dezakegu *Beyond Salsa Percussion Vol. 3* (2015) bideoaren 30:58 minutuan.

Beraz, musikarekin eta hitzekin gertatzen den moduan, dantza ere gero eta intentsoagoa bihurtzen da timbako kantuak aurrera egin ahala, eta, garapenari dagokionez, erabatekoa izango da elementu ezberdinen arteko koherentzia.

3. Jazzaren elementu musikalak timbaren testuinguruan

Jimmy Branly (NG La Banda) bateria-jotzaileak dioen moduan, sonoritate berezia duen nahasketa bat da timba, zeinetan musikariak duen rola oso garrantzitsua den, ia jazz-musikari batena baita hark jokatzen duen rola (Navarro Villacís erreferentzian aipatua, 2017, 3. or.).

Timbaren alderdi askotan antzeman daiteke Estatu Batuetako musikak eragin handia izan duela estilo berriaren garapenean, jazz izanik, inprobisazioaren bitartez gehienbat, influentzia hori hobekien irudikatu duen generoa. Musika latinoko beste estilo batzuetan itxita egoten dira bai egiturak eta baita sekzio ezberdinetan jotzen diren patroiak. Aldiz, timban inprobisaziorako espazio gehiago dago (perkusioan, pianoan, baxuan, etab.), eta patroio horiek irekiagoak dira, aurretik zehaztuta ez daudenez (Carlos Martín, Zulaika Centeno, 2020a aipamenean).

Edonola ere, aipatu beharra dago jazzaren eragina garbiago ikusten dela talde batzuetan beste batzuetan baino, orkestra bakoitzaren moldatzaile edo

zuzendari musikalak jasotako influentziaren arabera. Hori dela eta, NG La Banda edo Alain Pérezen taldeetan jazz elementu gehiago antzemango dira Adalberto Álvarez-en eta edo Elito Revé-ren taldeetan baino, azken horiek tradizioari lotuago dauden sonoritate eta moldaketak baitituzte (Gonzalo Grau, Zulaika Centeno, 2020b aipamenean).

3.1. Taldeen konfigurazioa eta zuzendaritza

Egia bada ere timba jo ahal izateko ez dela beharrezkoa musikari kopuru handiko talde bat edukitzea, ohikoena 15 pertsona edo gehiagoko taldeak topatzea da. Formatu txikian jotako timbaren adibide on bat Pedrito Martínez musikariaren "Memorias" kantuari zuzendutako interpretazioa da (39:11), lau pertsonaz osatutako taldeak timba jotzen baitu, elementu gehiagoren beharrik gabe (*Beyond Salsa Percussion Vol. 3*, 2015).

Taldeen konfigurazio arruntena honako hau izango da: abeslari nagusi bat edo bi, koroak egiten dituzten beste bi abeslari (ohikoa da koroak egiten dituzten instrumentistak egotea), teklista bat (edo bi), gitarrista bat, baxu-jotzaile bat, hiru kidekin bostera bitarteko perkusio sekzio bat, eta lau edo bost pertsonaz osatutako haize sekzio bat. Talde batzuek beste instrumentu batzuk ere izaten dituzte, hala nola biolina (David Calzado Charanga Habanera taldean) edota flauta (José Luis Cortés "el Tosco" NG La Bandan). Konfigurazio hori ikusita, esan daiteke orkestra kubatarrek bere egin dutela jazzeko *big band* estatubatuarren egitura, nahiz eta sekzio batzuetan ezberdintasunak egon (haize instrumentu gutxiago, eta abeslari eta perkusio-jotzaile gehiago).

Zuzendaritza, berriz, abeslari nagusiaren ardura izan ohi da (Alain Pérez bere orkestran, Alexander Abreu Havana D'Primera taldean), nahiz eta kasu batzuetan taldearen liderra izan zuzendaritza lan hori bere gain hartzen duena (José Luis Cortés NG La Bandan). Kontuan izanda egitura irekiko abestien testuinguruan gaudela, itzela da haren garrantzia, bera baita sekzio aldaketak markatuko dituena edo koro berri bat inprobisatzen den ala ez erabakiko duena. Beraz, ikusten denez, timban ez da bakarkako saioretan bakarrik inprobisatzen, kanten egitura ere inprobisatzen da, jazzaren eraginaren ondorioz.

Sekzio aldaketak markatzeaz gainera, abeslari nagusia (edo liderra) taldearen energia proiektatzeko eta ikus-entzuleekin jolasteko ardura duen pertsona da, Gonzalo Grauk dioen bezala (Zulaika Centeno, 2020b). Ikus-entzuleekin konektatzeko abileziak eta haiek behar dutena ulertzeko gaitasunak eramaten du zuzendaria erabakiak hartzera (sekzio aldaketa bat markatu edo ez, koro berri bat aurkeztu, zati instrumental bati sarrera eman, etab.).

Horren guztiaren ondorio gisa, talde bakoitzak bere kode edo marka propioak ditu, kantuetan zehar dinamika-maila ezberdinekin jolastea ahalbidetzen dieten *break* zehatzak. Aldaketa horiek zehazten dute orkestraren nortasuna, eta bakoitzak hiztegi musikal propio bat garatuko du, guztiz pertsonala (Gonzalo Grau, Zulaika Centeno, 2020b aipamenean).

Zeinu edo marka horien erabileraren adibide bat NG La Bandak 1994. urtean Montreux hiriko jazz jaialdian emandako kontzertuan dago. Hor ikusten da, “Conga orientadora” doinuan, nola José Luis Cortésekin taldea zuzentzen eta zati ezberdinek markatzen dituen. Haizezko instrumentuen sarrera agindu ostean (2:08), bere bakarkakoaren irteera adierazten du (8:51) (abisu hori ikustean, Calixto Oviedo bateria-jotzaileak *break* bat egingo du hurrengo sekziora igarotzeko). Pasarte-aldaketak agintzeko beste modu bat haiek zuzenean iragartzea da, Cortésekin “Mambo!” oihukatzean egiten duen bezala (9:48), haize sekzio instrumentalera pasatzeko (NG La Banda, 1994).

3.2. Haize sekzioa

Nahiz eta historikoki NG La Banda hartzen den lehen timba taldetzat, esan behar da askorentzat Irakere dela timba jo zuen lehena (Rainer Pérez, Zulaika Centeno, 2020c aipamenean). Dantzatzeko musika egiten zuen eta jazz eragin handia zuen orkestra zen Irakere, haize sekzioak *bebopetik* ekarritako *riff* edo esaldi azkarrak jotzen zituelarik (Charlie Parkerren bakarkakoak balira bezala). José Luis Cortésekin idazteko modu hori aplikatu zuen NG La Bandaren abestien moldaketak egiterakoan, hurrengo adibidean ikus daitezkeen moduan:



5. irudia: “Murakami’s Mambo” kantuarien 5:59 minututik aurrerako haize sekzioaren esaldia (NG La Banda, 1993).

Bebop kutsu handiko esaldia izanik, garbi ikusten da jazzaren eragina. Adibide zehatz horretan fusio-jazzari egindako keinu bat ere antzeman daiteke, lehen lau konpasek Weather Report taldearen "Birdland" kantuko motiboak ekartzen baitituzte gogora.

Gonzalo Grauen ustetan, NG La Bandarekin Cortésesek are gehiago sendotu zuen kontzeptu hori 80ko hamarkadaren amaieran, haizeen sonoritate hori eta egitura harmonikoak garatuz, besteak beste (Zulaika Centeno, 2020b).

3.3. Bateria

Gaur egun ezagutzen dugun bateria XX. mendeko lehen erdian Estatu Batuetako jazzean garatu eta estandarizatu zen instrumentu bat da. "Changüito"-k Los Van Van orkestrako perkusio sekzioan bateria txertatu izanak guztiz aldatu zuen taldeen sonoritatea. Horrekin lotutako beste alderdi garrantzitsu bat *songoaren* sorkuntza izan zen, bateria baitzen kutsu *funkya* duen patroï berriaren sonoritatera hobekien egokitzen zen perkusio instrumentua. Ekarpen horrek bateriaren presentziari ordura arte ez zuen logika bat eman zion (Miguel Blanco, Zulaika Centeno, 2020d aipamenean).

Halaber, esan behar da bateria-jotzaile kubatarrak ez direla instrumentua perkusio sekziara gehitzera mugatu, jazz-bateriako joaldiaren alderdi asko barneratu baitituzte. Giraldo Pilotok (Klímax taldeko bateria-jotzaile eta liderrak) jazz bateria-jotzaile estatubatuarrek timbako baterian izan duten eragina azpimarratzen du, Shelly Manne, Buddy Rich, Max Roach eta Steve Gadd bezalako izenak aipatuz, betiere Kubako tradizio musikala ahaztu gabe (Delannoy aipamenean aipatua, 2002, 280. or.).

Gonzalo Grauen hitzetan, timbako bateria-jotzaileak %100 elebiduna izan behar du musikari dagokionez. Alde batetik, musika-tresnaren teknika menderatu behar du, eta, bestetik, musika eta hizkuntza afrokubatarraren ezagutza sakona eduki behar du, baita perkusio instrumentu tradizionalena ere, hala nola *batá* eta *abacú* danborrak, besteak beste (Zulaika Centeno, 2020b). Dualtasun hori argi ikusten da estilo horretako bateria-joaldietan.

Garrantzitsua da azpimarratzea jazzaren eta fusio musiken influentziak teknikoki jauzi handi bat ematera bultzatu dituela bateria-jotzaile kubatarrak (Rainer Pérez, Zulaika Centeno, 2020c aipamenean), 1. eranskinean jasotzen den Jimmy Branly bateria-jotzailearen zuzeneko interpretazioaren transkripzioan ikus daitekeen bezala (NG La Banda, 2007).

Hor ikusten da nola Branlyk oso modu organikoan fusionatzen dituen bateria eta tinbala, *set* bat bestetik desberdindu gabe kantua jotzeko orduan. Moldaketan jasotzen diren kolpe zehatzak (*kick* bezala ezagutuak) errespetatzen dituen arren,

joaldi oso irekia eta inprobisatua da, *kick* horiek orkestratu eta patroiz zehatzak jotzerako orduan batez ere (kontrakanpaia eta klabea, adibidez).



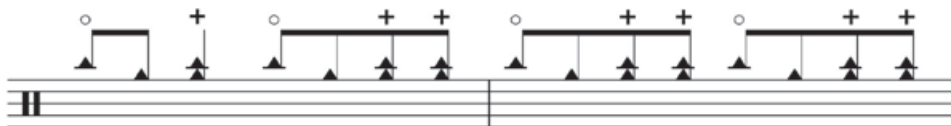
6. irudia: kontrakanpai (goian) eta klabe (behean) patroiak 2:3 klabeen.

Patroi horiek beste kolpe batzuekin aberastuz jotzen ditu Branlyk, batzuetan seteko elementu ezberdinetan joz (orkestrazioa), modu ezberdinetan (19. konpasean klabearen kolpe bat tinbalaren danbor grabean jotzen du, adibidez). Interpretazio osoan ez daude bi konpas berdinekin, beti dago aldaketa txikiren bat, patroian edo orkestrazioan, eta hori inprobisazioaren presentziaren erakusle garbia da.

Ikus daitekeenez, timbako bateria-jotzaileek izugarri garatu dute instrumentuaren teknika, perkusionista bat baino gehiagoren lana betetzera iristeraino. Jarri dugun adibidean, Branlyk bi perkusio-jotzailearen rola betetzen du, bateria eta tinbala (bateriaren ezkerrean kokatua) jotzen baititu aldi berean. Hala ere, aurki daitezke hiru perkusionistaren lana bere gain hartzen duten bateria-jotzaileak ere, Branlyren konfigurazioari bongo-kanpaia gehituta (bonboaren gainean edo tinbal setean kokatua). Kasu horietan ez dago *bongoserorik* (ezta bongoa ere), bateria eta tinbala jotzen dituenak beteko baitu haren zeregina. Konfigurazio hori da Los Van Van eta antzeko taldeek aukeratutakoa (Samuel Formell izanik bateria eta tinbal jotzailea), non *congak* eta *güiroak* osatuko baitute perkusio sekzioa.

2. eranskineko transkripzioan Formellen interpretazio bat jasotzen da, Los Van Vanen kontzertu baten aurreko soinu frogatik (Samuel Formell, 2011) (3:07). Bertan ikus daiteke nola Formellek Branlyren kontzeptu berdinarekin jotzen duen, hizkuntza musikaririk dagokionez, bongo-kanpaia joz bosgarren konpasetik aurrera. Esan behar da kanpaia eta kontrakanpaia jo behar izateak apur bat mugatzen duela perkusio-jotzailearen inprobisazio maila, erritmoa eramatea baita garrantzizkoena bi elementu horiekin, baina Formellek lortzen du *break* ezberdinen bitartez bere interpretazioa aberastea, tinbalean edo baterian orkestratzen baititu bere gustuaren arabera.

Jazzean ohikoak diren desplazamenduak eta antzeko baliabide batzuen erabilerak ere antzeman daitezke. Formellek puntudun zuri bateko desplazamendua erabiltzen du 32. konpaseko $2^{1/2}$ partean hasten den motiboarekin, eta 34. konpasera arte luzatzen du. Adibide zehatz horretan, segidan datorren *break*aren abisu edo aurrekari bezala erabiltzen da desplazamendua.



7. irudia: bongo-kanpai (goian) eta kontrakanpai (behean) patroiak 2:3 klabeen.

Ikusi dugu bateria-jotzailearen konfigurazioan bongo-kanpaia sartzeak *bongo-seroaren* desagerpena dakarrela (Los Van Van). Hala ere, beste talde batzuetan rol hori mantendu egiten da, eta bateria-jotzaileak bateria eta tinbala jotzen ditu (bongo-kanpairik ez). Are gehiago, gertatzen da talde batzuetan bateria-jotzaileak bateria bakarrik jotzea, *timbaleroa* egongo delarik tinbala jotzen (Alain Pérez, Havana D'Primera). Beraz, formazio aukera anitzak daude perkusio sekzioa osatzeko eta talde bakoitza izango da aukeraketa hori egingo duena.

Bateria-joaldietara itzuliz, eta, aztertutako guztia kontuan izanik, esan daiteke inprobisazioak garrantzia handia duela timbako interpretazioetan. Ezagunak diren patroiak jotzen dira (klabea, bongo-kanpaia, kontrakanpaia, etab.) baina musikari bakoitzak aberastu egiten ditu, bai bonbo-kolpeak toki ezberdinetan jarriz (*tumbaoa* jarraitzen edo $1^{1/2}$, 3 eta 4 denboretan joz, Jimmy Branly egiten duen moduan) eta bai *break* txikiak eginez tinbalean edo bateriako tinbaletan. Aukera desberdinak daude, baita ere, *hi-hata* oinarekin jotzeko (1 eta 3 denboretan, 2 eta 4ean, edota beltz guztietan), tempo egonkor bat lortzea izango baita helburua, beste gorputz-adarrekin patroia eta *break* ezberdinak jotzen diren bitartean, betiere timbarekin hizkuntza musikalaren barruan.

Zentzu honetan, 3. eranskinean jasotako Daniel Rodríguez bateria-jotzailearen interpretazioa (0:03) oso esanguratsua da (Timba Cubana, 2016). Rodríguezek kanpai patroiak mantentzen ditu momentu oro, kaxan, *hi-hatean* eta tinbaletan kolpe solteak gehituz erritmoa aberasteko, eta, bitartean, bonbo-kolpekin inprobisatzen du. Batzuetan *tumbaoa* jotzen du ($2^{1/2}$ eta 4 denborak), beste batzuetan 1 eta 3 denboretan, eta bi momentutan konpaseko lau beltzak jotzera iristen da (9 eta 11 konpasak). Ikusten da maila tekniko handiko musikaria dela, ez bakarrik koordinazio alorrean, baita *breakak* egiterako orduan (24 eta 26 konpasak), abiadura eta zehaztasun handiarekin jotzen baititu.

Aipatu beharreko beste elementu bat *backbeat* delakoaren erabilera da. *Grove* hiztegiak $4/4$ edo $12/8$ neurriko konpasetako 2 eta 4 denborak direla esaten badu ere, timban, berriz, segidan doazen bi konpasen 3. denbora dela ulertzen da. Hori horrela da musika latinoko estilo askotan konpasak abiadura bikoitzean kontatzen direlako, klabearen egitura erritmikoa errespetatzeko (bi konpaseko iraupena

duena). Horren ondorioz, *backbeat*aren kokapena aldatu egingo da, konpas bateko 2 eta 4 denborak jarraian doazen bi konpasen 3garren denbora bihurtuko baitira.



8. irudia: *backbeata*.

Baliabide hori *funk* eta *rhythm and blues* estiloetatik hartua da eta ez da ohikoa saltsan, non perkusioak erritmoa egonkortzen duen kolpe horren beharrik gabe jotzen baitu. Halaber, esan behar da *backbeata* ez dela timbako *groove* ezberdinen elementu bat. Noizean behin erabiltzen den baliabide bat besterik ez da, *funk* edo *pop* kutsuko pasarteak jotzen direnean, batez ere. Aztertu dugun interpretazioko 17, 19 eta 25 konpasetan erabiltzen du Formellek.

Inprobisazioaren presentzia garbi ikusten da *muela*, *presión*, *bomba* eta *mazacoteo* zatiak azaltzen direnean. Sekzio horiek ez daude itxita, eta abeslari nagusiak egindako marka ezberdinen arabera hasi edo amaitzen dira. Hori dela eta, timbako abestiak saltsa tradizionalakoak baino askoz irekiagoak dira egituraren aldetik, eta inprobisatzeko gaitasun handia eskatuko die bateria-jotzaileei, haiek izango baitira sekzio horien agerpena eta trantsizioak iragarriko dituztenak, *break* eta marka ezberdinak erabilia.

Ondorioak

Honekin guztiarekin, esan daiteke timba 80ko hamarkada amaierako estilo nahasketa bat dela, Kuban sortua, eta herrialdearen testuinguru sozio-ekonomikoak garrantzia handia izan zuena bere garapenean (hitzei dagokienez, bereziki). NG La Banda eta José Luis Cortés izan ziren estilo berriaren aitzindariak, Klímax, Charanga Habanera, Manolín "El Médico de la Salsa" eta beste artista batzuei bidea irekiz.

Timbako abestien ezaugarri nagusia egitura irekia da, hasierako zati labur bat eta bigarren zati luzeago bat duena. Azken horretan sekzio ezberdinak azaldu (*presión*, *mazacote*, *bomba*, *muela*) eta koru berriak inprobisatzen dira (hitz zakar, trauskil eta pikaroak erabiliz), haizeen *mambo*ekin txandakatuta. Taldearen zuzendaritza abeslari nagusiak darama, entzuleekiko eta dantzarietarako harremanean energia maila altu bati eutsiz, betiere. Pianoak eta baxu elektrikoak saltsan baino *groove*

konplexuagoak jotzen dituzte, eta, perkusio sekzioak jotako patroiekin batera (arreta berezia jarriz *songoan*), *funkera* eta musika afroamerikarreko beste estiloetara hurbilduko dute sonoritate orokorra.

Jazzak timban izan duen eragina handia izan da. Orkestren konfigurazioa baldintzatzeaz gain (*big banden* oso antzekoa), inprobisazioaren presentzia hainbat alderditan antzematen da. Abeslariak *montuno*etan zehar inprobisatzen dute ikus-entzuleekin, doinuen egiturarekin jokatzuz, eta musikariek jotako patroiak irekiagoak izango dira, hurbileko beste estilo batzuekin alderatuta. Timbako lehen taldeetako haize sekzioek *bebop* ukitua zuten melodiak jotzen zituzten, eta jazzaren ezaugarria den iaioetasun teknikoa ere islatzen da musikarien joaldietan.

Bateria da jazzaren influentzia hori modu garbiago batean jaso duen instrumentua. Timbako bateria-jotzaileek jazzekoen abilezia teknikoa dute, bi edota hiru perkusio-jotzailerren lana egitera iritsi dira, bateria eta tinbala (*jamblock* eta kanpaiak barne) aldi berean joz. Haien joaldietan bi mundu ezberdinen uztarketa antzematen da: instrumentuaren teknikaren menderatze maila altua (jazzetik eratorria) eta genero afrokubatar tradizionalen hizkuntza musikalaren ezagutza.

Laburbilduz, oso aberatsa den eta eragin asko (jazzarena, batez ere) jaso dituen musika estilo baten aurrean gaude; musikari kubatarrek sozialki eta ekonomikoki gogorra zen garai batean beren herrialdeko panorama musikala berpizteko erabili zuten, testuinguru konplexu horretan gertatutakoak kontatzeko.

Erreferentziak

- Casanella, L. (2005). Intertextualidad en las letras de la timba cubana. Primeros apuntes. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9). <https://bit.ly/3NQGUDj> helbidetik berreskuratua.
- Delannoy, L. (2002). *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- García Quiñones, M. (2005). Reseña de "Timba: The Sound of the Cuban Crisis" de Vincenzo Perna. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9). <https://bit.ly/3eyltfy> helbidetik berreskuratua.
- González Moreno, L. y Madrid, A. L. (2007). Timba. The Sound of the Cuban Crisis by Vincenzo Perna. *Ethnomusicology*, 51 (2), 353-355. <https://bit.ly/2UbTxnU> helbidetik berreskuratua.
- Leymarie, I. (2005). *Cuban Fire. La música popular cubana y sus estilos*. Madrid: Ediciones Akal.
- López Cano, R. (2007). El chico duro de La Habana. Agresividad, desafío y cinismo en la timba cubana. *Revista de Música Latinoamericana*, 28 (1), 24-67.
- Manrique, Diego A. (1997ko abuztuaren 23a). El Gobierno cubano censura 6 meses a La Charanga Habanera. *El País*. <https://bit.ly/3NPGyTQ> helbidetik berreskuratua.
- Moore, K. (2022). Timba Genealogy. *Timba.com*. <https://bit.ly/35lWlSm> helbidetik berreskuratua.
- Morales, Ed (2006). *Ritmo Latino*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

- Navarro Villacís, C. F. (2017). *Timba de altura, desde Ecuador para La Habana: evolución del lenguaje, técnica, estilo y formato de la batería y los timbales en la timba* (Titulazio Lana). Quito: Universidad de las Américas.
- Olivares Baró, C. (2002). Ni salsa ni son, baila con Timba. *Revista Encuentro*, 23, 195-197. <https://bit.ly/2wdG2fn> helbidetik berreskuratua.
- Perna, V. (2005). *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*. Farnham (Reino Unido): Ashgate Publishing.
- Perna, V. (2015). Rebel Dance, Renegade Stance: Timba Music and Black Identity in Cuba by Umi Vaughn. *Revista de Música Latinoamericana*, 36 (1). 136-139. <https://bit.ly/2l6JCxB> helbidetik berreskuratua.
- Timba (2019). *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Timba> helbidetik berreskuratua.
- Timba (2022). *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Timba> helbidetik berreskuratua.
- Zulaika Centeno, A. (2020a). Carlos Martín musikariari egindako elkarrizketa. Posta elektronikoko bidez egina 2020/03/16 datan (elkarrizketatuaren erantzuna 2020/04/17 datan jaso).
- Zulaika Centeno, A. (2020b). Gonzalo Grau musikari eta moldatzaileari egindako elkarrizketa. Telefonoz egina 2020/11/04 datan.
- Zulaika Centeno, A. (2020c). Rainer Pérez (Alain Pérezen baxu-jolea) musikariari egindako elkarrizketa. Whatsapp bidez egina 2020/11/05 datan.
- Zulaika Centeno, A. (2020d). Miguel Blanco baxu-jole eta moldatzaileari egindako elkarrizketa. Telefonoz egina 2020/11/07 datan.

Audio grabaketak

- Charanga Habanera. (2001). *Ella Es Como Es. Chan... Chan... Charanga!* Lanean [CD]. Miami: Ciocan Music (2001). <https://bit.ly/2J8aKt1> helbidetik berreskuratua.
- Grau, G. y la Clave Secreta. (2008). *Abre Que Voy. Frutero Moderno* lanean [CD]. Boston: Gonzalo Grau (2008). <https://bit.ly/3ffgUqy> helbidetik berreskuratua.
- NG Banda. (1994). *Murakami's Mambo. Simplemente lo mejor de...* lanean [CD]. La Habana: Caribe Productions (1994). <https://bit.ly/36Ha8XW> helbidetik berreskuratua.
- Pérez, A. (2020). Sin luz y sin agua. *El cuento de la buena pipa* lanean [CD]. La Habana: EGREM (2020). <https://bit.ly/2lhgDH8> helbidetik berreskuratua.
- Sonora Matancera. (1978). *Mala mujer. 75 Aniversario con Sus Grandes Estrellas, Vol. I* lanean [CD]. Méjico: Orfeón (1999). <https://bit.ly/32ZlhQy> helbidetik berreskuratua.
- Timbalive. (2010). *Zorra. From Miami a La Habana* lanean [CD]. Miami: Latin Power Enterprises (2010). <https://bit.ly/2YDQNSE> helbidetik berreskuratua.
- Weather Report. (1977). *Birdland. Heavy Weather* lanean [Vinilo]. Nueva York: Columbia Records (1977). <https://bit.ly/3o2edhT> helbidetik berreskuratua.

Bideo grabaketak

- Beyond Salsa Percussion. (2015). *Vol. 3 - Calixto Oviedo - Timba Gears (learn salsa drums & timbales)*. [YouTube]. <https://bit.ly/2U1N9js> helbidetik berreskuratua.
- NG La Banda. (1994). *Montreux - 1994 (full concert)*. [YouTube]. <https://bit.ly/32tZi5l> helbidetik berreskuratua.
- NG La Banda. (2007). *Jimmy Branly on drums*. [YouTube]. <https://bit.ly/3ITtPQN> helbidetik berreskuratua.
- Samuel Formell. (2011). *Baterista da banda cubana Los Van Van*. [YouTube]. <https://bit.ly/348ypEV> helbidetik berreskuratua.
- Team Cuba. (1998). *Que Suene La Timba*. [YouTube]. <https://bit.ly/2x8JJ5X> helbidetik berreskuratua.
- Timba Cubana. (2016). *Daniel Rodríguez Drums and Timbales*. [YouTube]. <https://bit.ly/2M6SchE> helbidetik berreskuratua.
- Ya no hace falta. (2005). *Bamboleo en vivo*. [YouTube]. <https://bit.ly/35JSqTk> helbidetik berreskuratua.

Bidalketa data: 2022/01/28

Berrikuspen data: 2022/03/07

Onarpen data: 2022/04/07

Eranskinak

1. Eranskina

Jimmy Branlyren zuzeneko interpretazioaren transkripzioa (0:00-0:19 minutua) (NG La Banda, 2007).

The musical score is presented in six staves. The first staff is the melody, starting with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a half note A4, and a quarter note B4. The second staff is the bass line, starting with a quarter note G2, then a quarter note F2, and a quarter note E2. The third staff is the piano accompaniment, starting with a quarter note G2, then a quarter note F2, and a quarter note E2. The fourth staff is the saxophone accompaniment, starting with a quarter note G2, then a quarter note F2, and a quarter note E2. The fifth staff is the drum set accompaniment, starting with a quarter note G2, then a quarter note F2, and a quarter note E2. The sixth staff is the double bass accompaniment, starting with a quarter note G2, then a quarter note F2, and a quarter note E2. The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, beams, and triplets.

2. Eranskina

Samuel Formellen soinu froga bateko interpretazioaren transkripzioa (3:07-3:49 minutua) (Samuel Formell, 2011).

The image displays a musical score for a timba piece. It consists of a melody line and a drum line. The melody is written in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The drum line is a complex pattern of eighth and sixteenth notes, with many notes marked with a '+' sign, indicating a specific rhythmic pattern. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, and 33 indicated at the beginning of their respective lines. The drum line includes various rhythmic figures, including triplets and sixteenth-note runs.

3. Eranskina

Daniel Rodríguez en zuzeneko interpretazioaren transkripzioa (0:03-0:34 minutua)
(Timba Cubana, 2016).

The musical score is written in 4/4 time and consists of seven staves. The first staff is the melody, and the subsequent staves (3, 7, 11, 15, 19, 23) are accompaniment. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat).