



ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

MATERIAL DIDÁCTICO PARA EL APRENDIZAJE DE BABY BAJO A PARTIR DE UN REPERTORIO DE LA MÚSICA SALSA

Presentado por el estudiante:

SANCHEZ RINCON JOHN JAIRO
c.c.94356997

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. Es un aporte musical, pedagógico y social significativo en el ambiente artístico y educativo, basado en una propuesta metodológica pertinente.
2. El documento escrito es claro y bien argumentado, acompañado de una sustentación coherente y amena.
3. La propuesta aborda el problema de lo cognitivo y lo técnico en el instrumento y no solo se dedica a describir ejemplos.
4. Este proyecto permite reconocer el papel de lo popular como factor significativo en el ambiente académico.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	LUZ ÁNGELA GÓMEZ CRUZ		5.0
Jurado 2 - lector	DARIO ALEXANDER ZERRATE RUBIO		5.0
Jurado 3 - asesor	MAURICIO JOSUE SICHACÁ AVILA		5.0
Jurado 4 - asesor	SANDRA MARCELA RIOS RINCÓN		5.0

Nota final: CINCO (5.0)

DISTINCIONES: Por el valor a nivel social, pedagógico y musical, el jurado postula este trabajo a una mención de meritoria, al considerar que va más allá de los objetivos propuestos.

Dado en Bogotá D.C. a los 29 días del mes de mayo de 2013

MATERIAL DIDÁCTICO PARA EL APRENDIZAJE DEL BABY BAJO
A PARTIR DE UN REPERTORIO DE LA MÚSICA SALSA

JOHN JAIRO SÁNCHEZ RINCÓN

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ DC

2013

MATERIAL DIDÁCTICO PARA EL APRENDIZAJE DEL BABY BAJO
A PARTIR DE UN REPERTORIO DE LA MÚSICA SALSA

JOHN JAIRO SÁNCHEZ RINCÓN

Trabajo de Grado

Asesor Metodológico: Marcela Ríos

Asesor Musical: Mauricio Sichacá Ávila

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ DC

2013

A todos mis colegas músicos autodidactas, en quienes me inspiré para desarrollar este material; a los bajistas del mundo entero, pero principalmente a todos los amantes de la música salsa.

John Jairo Sánchez Rincón

AGRADECIMIENTOS

Fueron muchas las personas que de una u otra manera se vieron involucradas en el desarrollo de la presente investigación, y debo expresarles mi total agradecimiento por sus aportes, sugerencias y colaboración.

Inicialmente, quiero agradecerle al Todopoderoso por darme la vida, salud y bienestar, además de rodearme de personas tan especiales como mi familia, colegas y amigos, de los cuales cada día aprendo algo nuevo e interesante.

Así mismo, agradecerle el tiempo, dedicación y esmero a todos esos grandes bajistas que hacen parte de la presente investigación, los cuales a pesar de sus múltiples ocupaciones sacaron tiempo para atender mi entrevista. Muy especial agradecimiento a Rubén Rodríguez, Sergio Múnera, Daniel Silva, Hernando Isaza, a mi gran amigo Pacho Ocoró, Obert López, Giovanni Montoya, Alex Duque, Fernando Silva, Roberto Pérez Jr. y en fin a todos los demás que participaron activamente con sus opiniones, conocimientos y experiencias, compartiéndolas ampliamente.

También debo hacer un reconocimiento muy especial para Javier Andrés Mesa, Pedro Enrique Bautista y Darío Alexander Zerrate, quienes de manera desinteresada me brindaron valiosas contribuciones, aportes y recomendaciones. No los puedo mencionar a todos para no extenderme demasiado. Me disculpan aquellos a quienes no mencioné en este párrafo.

Igualmente mi agradecimiento para aquellos profesores de mi carrera, los cuales dejaron huella sobre mi formación profesional. Quiero mencionar en especial algunos nombres: Luz Ángela Gomez, Esperanza Londoño, Mauricio Sichacá, Fabio Martínez y Marcela Ríos.

El agradecimiento también va para toda mi familia, por su apoyo moral y motivación, por las grandes enseñanzas que siempre me brindan. Para mi papá Jairo Sánchez Hurtado, mi señora madre Carmen Elisa Rincón, dos seres humildes y luchadores que se gozan en los logros de sus hijos.

Finalmente quiero agradecer a mi novia Paula Andrea Caicedo por toda su comprensión y apoyo; mucha paciencia se requirió de su parte, además del ánimo que me impartía a cada instante. Definitivamente, sin ninguno de ustedes esto no hubiera sido posible.



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN – RAE

1. Información General

Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Material Didáctico para el Aprendizaje del Baby Bajo a Partir de un Repertorio de la Música Salsa
Autor(es)	John Jairo Sánchez Rincón
Director	Mauricio Sichacá Ávila Marcela Ríos
Publicación	2013
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Música Salsa, Baby Bajo, Técnicas de digitación, Pizzicato, Tumbao, Clave, Ensamble Salsero, Posiciones de diapasón, Historia de la Salsa, Bajista Salsero, Progresión Armónica

2. Descripción

Monografía que desarrolla una propuesta de material didáctico para facilitar el aprendizaje de la interpretación del instrumento Baby Bajo, basándose en una serie de ejercicios, transcripciones y adaptaciones de las líneas de bajo originalmente grabadas en canciones populares del repertorio salsero, teniendo en cuenta los elementos técnicos pertinentes del contrabajo y asociándolos con el conocimiento y experiencia que poseen grandes bajistas de sesión que han grabado canciones importantes de la música salsa, así como algunos de los principales bajistas de la grabación de salsa actualmente en Colombia.

3. Fuentes

Revisión Bibliográfica:

HOPKINS, Gregg y MOORE, Bill. Ampeg : The story behind the Sound. Milwaukee : Hal Leonard , 1999. 287 p.

PATIÑO, Manny y MORENO, Jorge. Afro-Cuban bass grooves. Miami : Warner Bros, 1997. 95 p.

ULLOA, Alejandro. La salsa en discusión. 2 ed. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2009. 387 p.

Revisión Discográfica

Entrevista Semiestructurada

Observación de Videos

4. Contenidos

El documento inicia presentando la problemática que da origen al estudio, y describiendo una breve reseña biográfica de los bajistas participantes en el estudio, resaltando su experiencia.

Posteriormente se definen los aspectos pertinentes a la música salsa, su historia, su caracterización, principales artistas representativos y algunas expresiones típicas de su interpretación tales como el Tumbao y la Clave. Así mismo, se habla del instrumento Baby bajo, su historia, morfología, características principales, técnicas de pulsación, afinación y postura corporal.

En otro apartado se habla acerca de la técnica de Gary Willis para el estudio de posiciones en el bajo eléctrico, y finalmente se hace referencia a la teoría del Constructivismo Social de Vigotsky, enfoque pedagógico de la investigación.

Finalmente se presenta la propuesta de aprendizaje, organizada por capítulos que giran en cuanto a ejes temáticos que inician desde el conocimiento básico del instrumento, para ir proponiendo ejercicios cada vez más complejos donde se mezclan la técnica clásica de contrabajo, adaptada a las células ritmo-típicas de la música salsa.

5. Metodología

Investigación Cualitativa de tipo exploratorio dado que se parte de la observación de un fenómeno en el entorno, y se plantea una hipótesis o suposición que lo explica, habiendo pocos estudios previos respecto al objeto de investigación. El estudio busca plantear un modelo pedagógico que permita facilitar el aprendizaje de la interpretación del Baby bajo a partir de la música salsa. Para indagar al respecto, se recurre principalmente a la Observación, las entrevistas, y al análisis y transcripción de canciones salseras.

6. Conclusiones

Este estudio permite concluir que a través de un proceso de indagación y observación a los principales bajistas del Baby bajo, se puede sistematizar todos los conocimientos que poseen, organizándolos y poniéndolos a disposición de los nuevos aprendices interesados en la interpretación.

Así mismo, se demuestra la importancia y conveniencia de adaptar las técnicas del contrabajo clásico a las necesidades propias de la interpretación de música salsa, combinándolas con los elementos del pizzicato del jazz, y adecuándolas a las células ritmo-típicas de la salsa, y presentándolas de manera organizada, sistemática, progresiva y en idioma español para facilitar el aprendizaje de las nuevas generaciones.

Elaborado por:

John Jairo Sánchez Rincón

Revisado por:

Marcela Ríos

**Fecha de
elaboración del
Resumen:**

15

Abril

2013

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	22
1. ASPECTOS PRELIMINARES	26
1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	26
1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	31
1.3 OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN	32
1.3.1 Objetivo General	32
1.3.2 Objetivos Específicos	32
1.4 JUSTIFICACIÓN	33
2. ANTECEDENTES	36
3. METODOLOGÍA	44
3.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN	44
3.2 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN	48
3.2.1 La Observación	49
3.2.2 Revisión Bibliográfica	54
3.2.3 La Entrevista Semiestructurada	55
3.2.3.1 Reseñas de los Entrevistados	57
3.2.3.2 Formatos de Entrevistas	81
3.2.4 Revisión Discográfica	87
3.2.5 Transcripciones	88
3.3 POBLACIÓN	88
3.4 ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN	89

3.4.1	Análisis entrevistas a Bajistas	89
3.4.2	Análisis de datos obtenidos mediante Matriz de Observación	96
3.4.3	Análisis entrevistas a Lutieres	101
3.4.4	Entrevista de Diagnostico a Estudiantes	104
4. MARCO REFERENCIAL		105
4.1 LA SALSA		105
4.1.1	La Salsa y su Historia	105
4.1.2	La Salsa: Caracterización y Conceptos Fundamentales	119
4.1.2.1	La Clave	119
4.1.2.2	Tipos de Clave	121
4.1.2.3	El Tumbao	122
4.1.2.4	Tumbao Salsero y Progresiones Armónicas	125
4.1.2.5	Análisis Melódico-Rítmico del Tumbao Salsero en el Bajo	132
4.1.3	Instrumentación de la Salsa y Formatos Salseros	138
4.1.4	El Ensamble Salsero	141
4.1.4.1	Componentes del Ensamble Salsero	141
4.1.5	Estructura Rítmica de una canción de Salsa	142
4.1.6	Matriz Rítmica del Ensamble Salsero	145
4.1.6.1	Sección Cáscara	146
4.1.6.2	Sección de Brillo (Mambo Bell)	147
4.1.6.3	Sección de Hierro (Montuno Bell)	148
4.1.7	El Papel del bajista en el Ensamble Salsero	149
4.1.7.1	Matriz Integrada de Percusión y Bajo en Ensamble Salsero	151
4.1.8	Principales Orquestas y Artistas Representativos de la Salsa	152
4.2 EL BABY BAJO		156
4.2.1	Historia	156
4.2.2	Características y Morfología	164
4.2.3	Medidas de Longitud de Escala	166
4.2.4	El Cuerpo del Baby Bajo	167

4.2.5 Timbre	170
4.2.6 Afinación	171
4.2.7 Pulsación del Baby Bajo (Producción de Sonido)	172
4.2.7.1 El Pizzicato	173
4.2.8 Técnicas Populares de Pulsación del Baby Bajo	175
4.2.8.1 Pulsación con Falanges de tipo Apoyada	175
4.2.8.2 Pulsación con Pulgar anclado hacia Arriba	176
4.2.8.3 Pulsación Halada	178
4.2.8.4 Pulsación Perpendicular o de sólo Yemas	179
4.2.8.5 Pulsación Tipo Jazz o de Dedo Completo	180
4.2.9 Principales Bajistas Interpretes del Baby Bajo en la Salsa	182
4.3 SISTEMA DE POSICIONES DE DIAPASÓN PARA EL ESTUDIO DEL BAJO DE ELÉCTRICO GARY WILLIS	184
4.3.1 Sistema Tonalidad – Dedo – Cuerda	185
4.3.2 Adaptación al Baby Bajo del Modelo de Gary Willis	187
4.4 EL ENFOQUE PEDAGÓGICO DEL CONSTRUCTIVISMO SOCIAL	189
5. PROPUESTA DE MATERIAL DIDÁCTICO PARA EL APRENDIZAJE DEL BABY BAJO APARTIR DE UN REPERTORIO DE LA MÚSICA SALSA	195
6. CONCLUSIONES	265
7. BIBLIOGRAFÍA	267
ANEXOS	271

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Diagrama de Metodología Utilizada para el Estudio	45
Figura 2. El Cinquillo	109
Figura 3. Tipos de Clave en Música Afrocubana	121
Figura 4. Célula Rítmica de Tumbao Básico para Bajo	122
Figura 5. Algunas variaciones rítmicas del Tumbao Básico	124
Figura 6. Fragmento de la canción Cali Pachanguero	126
Figura 7. Fragmento de la canción La Rebelión	128
Figura 8. Fragmento de la canción La Cura	129
Figura 9. Fragmento de la canción El Preso	130
Figura 10. Fragmento de la canción La Rebelión	130
Figura 11. Fragmento de la canción Miserable	131
Figura 12. Fragmento de la canción Pensando en Ti	131
Figura 13. Tumbao Básico con Quintas y Octavas	133
Figura 14. Tumbao Básico con algunas Síncopas Externas	134
Figura 15. Tumbao Básico con Anticipación de Acorde	135
Figura 16. Tumbao Básico con Notas de Paso	136
Figura 17. Tumbao en Arpeggios	137

Figura 18. Tumbao Melódico o por Obligado	137
Figura 19. Matriz Rítmica del ensamble Salsero: La Cáscara Clave 2-3	146
Figura 20. Matriz Rítmica del ensamble salsero: Brillo Clave 2-3	147
Figura 21. Matriz Rítmica del ensamble salsero: Hierro Clave 2-3	148
Figura 22. Matriz Integrada de Percusión y Bajo en Ensamble Salsero	151
Figura 23. The Amplified Peg. El sistema de micrófono interno para contrabajo	160
Figura 24. Partes del Baby Bajo	165
Figura 25. Nota escrita y Nota Real en el Baby Bajo	171
Figura 26. Afinación Tradicional Baby Cuatro Cuerdas	171
Figura 27. Opción Uno de Afinación Baby Cinco Cuerdas. Baby con cuerda adicional Grave.	172
Figura 28: Opción Dos de Afinación Baby Cinco Cuerdas. Baby con cuerda adicional Aguda.	172
Figura 29. Nomenclatura del sistema Tonalidad – Dedo – Cuerda	185

LISTA DE CUADROS

	pág.
Cuadro 1. RAE 1: Elementos Ritmo-Melódicos en el Porro, en el Acompañamiento con el Bajo Baby	38
Cuadro 2. RAE 2: Aspectos Musicales del bajo Eléctrico en la Salsa Colombiana al Estilo del Grupo Niche	40
Cuadro 3. RAE 3: El Bajo eléctrico en la Salsa desde la Propuesta de Bobby Valentín	42
Cuadro 4. Matriz de Observación a Interpretes del Baby Bajo	50
Cuadro 5. Resultados de aplicación Matriz de observación Bajistas del Grupo I	99
Cuadro 6. Resultados de aplicación Matriz de observación Bajistas del Grupo II y a otros bajistas en Video	100

LISTA DE FOTOS

	pág.
Foto 1. Francisco Ocoró	58
Foto 2. Rubén Rodríguez	59
Foto 3. Daniel Silva	60
Foto 4. Obert López	61
Foto 5. Sergio Múnera	62
Foto 6. Hernando Isaza	63
Foto 7. Giovanni Montoya	64
Foto 8. Alex Duque	65
Foto 9. Fernando Silva	66
Foto 10. Roberto Pérez Jr.	67
Foto 11. Julio Antillano	68
Foto 12. Luis E. Galindo	69
Foto 13. Javier Andrés Mesa	70
Foto 14. Ricardo Antonio Alzate	71
Foto 15. Omar Murcia	72
Foto 16. Juan David Molina	73
Foto 17. Flavio Cuta	74

Foto 18. Alejandro Valenzuela	75
Foto 19. Juan Carlos García	76
Foto 20. Andrés Ortega	77
Foto 21. Fernando García	78
Foto 22. Ray Ramírez	79
Foto 23. Bladimir Torres	80
Foto 24. Celia Cruz y Johnny Pacheco	107
Foto 25. Carátula disco Cañonazo de Pacheco y su Nuevo Tumbao	114
Foto 26. Estrellas de la Fania a su arribo al aeropuerto Internacional de Japón, año 1976.	116
Foto 27. Carátula del video Our Latin Thing de Fania Records	117
Foto 28. La Botija	156
Foto 29. La Marímbula	157
Foto 30. El Contrabajo	158
Foto 31. Charles Everett Hull, creador de Ampeg Company Inc.	161
Foto 32. El Zorko Electric Upright Bass. Anuncio Promocional	162
Foto 33. El Ampeg Baby Bass	163
Foto 34. Modelos Compact Series y Caribbean Series de Ray Ramírez	168
Foto 35. Modelos Mini Baby #5, #6 y #8 de Blady Instruments	168
Foto 36. Modelos Mini Travell y Travell de Sendel Instruments	169

Foto 37. Modelos Mini Baby de M.O.G. Basses	169
Foto 38. Posición de la Mano Derecha usando un dedo para tocar pizzicato Delicado	174
Foto 39. Posición de la Mano Derecha usando un dedo para tocar pizzicato Agresivo	174
Foto 40. Pulsación con Falanges, de Tipo Apoyada ejecutada por Francisco “Pacho” Ocoró, bajista del Grupo Niche	176
Foto 41. Pulsación con Pulgar anclado hacia Arriba, ejecutada por Rubén Rodríguez, bajista de sesión	177
Foto 42. Acercamiento Pulsación con Pulgar anclado hacia Arriba, ejecutada por Juan Castillo.	177
Foto 43. Captura de Pantalla del Video Yo Quisiera. Pulsación Halada ejecutada por Oscar De León	178
Foto 44. Captura de Pantalla del Video Yo Quisiera. Plano General de la Pulsación Halada ejecutada por Oscar De León	179
Foto 45. Pulsación Perpendicular ejecutada por Ricardo Rosales	180
Foto 46. Pulsación Tipo Jazz o de Dedo Completo ejecutada por John Benitez	181

LISTA DE ANEXOS

	pág.
ANEXO A. Entrevistas a Lutieres	231
ANEXO B. Entrevistas por escrito a Bajistas	240
ANEXO C. Entrevista-Prueba de diagnostico a Estudiantes	253
ANEXO D. CD de Entrevistas a Bajistas (Audio MP3)	
ANEXO E. CD MP3 Bases Rítmicas para Estudio	

CONTENIDO DEL CD MP3 DE BASES RÍTMICAS

Pista 1. Guajira a 90 bpm

Pista 2. Guajira a 100 bpm

Pista 3. Guajira a 110 bpm

Pista 4. Guajira a 120 bpm

Pista 5. Salsa 2x3 a 110 bpm

Pista 6. Salsa 3x2 a 110 bpm

Pista 7. Salsa 2x3 a 120 bpm

Pista 8. Salsa 3x2 a 120 bpm

Pista 9. Salsa 2x3 a 130 bpm

Pista 10. Salsa 3x2 a 130 bpm

Pista 11. Salsa 2x3 a 140 bpm

Pista 12. Salsa 3x2 a 140 bpm

Pista 13. Salsa 2x3 a 150 bpm

Pista 14. Salsa 3x2 a 150 bpm

Pista 15. Salsa 2x3 a 160 bpm

Pista 16. Salsa 3x2 a 160 bpm

Pista 17. Salsa 2x3 a 170 bpm

Pista 18. Salsa 3x2 a 170 bpm

Pista 19. Salsa 2x3 a 180 bpm

Pista 20. Salsa 3x2 a 180 bpm

Pista 21. Salsa 2x3 a 190 bpm

Pista 22. Salsa 3x2 a 190 bpm

Pista 23. Salsa 2x3 a 200 bpm

Pista 24. Salsa 3x2 a 200 bpm

Pista 25. Salsa 2x3 a 210 bpm

Pista 26. Salsa 3x2 a 210 bpm

Pista 27. Salsa 2x3 a 220 bpm

Pista 28. Salsa 3x2 a 220 bpm

Pista 29. Salsa 2x3 a 230 bpm

Pista 30. Salsa 3x2 a 230 bpm

Pista 31. Salsa 2x3 a 240 bpm

Pista 32. Salsa 3x2 a 240 bpm

Pista 33. Salsa 2x3 a 250 bpm

Pista 34. Salsa 3x2 a 250 bpm

Pista 35. Salsa 2x3 a 260 bpm

Pista 36. Salsa 3x2 a 260 bpm

CONTENIDO DEL CD DE ENTREVISTAS A BAJISTAS

Pista 1. Entrevista Alejandro Valenzuela

Pista 2. Entrevista Alex Duque

Pista 3. Entrevista Daniel Silva

Pista 4. Entrevista Flavio Cuta

Pista 5. Entrevista Giovanni Montoya

Pista 6. Entrevista Hernando Isaza

Pista 7. Entrevista Javier Andrés Mesa

Pista 8. Entrevista Juan Carlos García

Pista 9. Entrevista Juan David Molina

Pista 10. Entrevista Luis Galindo

Pista 11. Entrevista Obert López

Pista 12. Entrevista Omar Murcia

Pista 13. Entrevista Francisco Ocoró

Pista 14. Entrevista Ricardo Alzate

Pista 15. Entrevista Roberto Pérez Jr.

Pista 16. Entrevista Rubén Rodríguez

Pista 17. Entrevista Sergio Múnera

INTRODUCCIÓN

Esta monografía centra su interés hacia el estudio del Baby Bajo, un instrumento relativamente nuevo en el ambiente musical, pero que ha alcanzado un gran nivel de aceptación dentro del contexto de la música Latina, particularmente en la música salsa, a la cual le ha dotado de una identidad y un sonido propio.

La música salsa es un estilo musical que ha alcanzado un gran nivel de popularidad, cautivando público desde su aparición hacia los años 40, y hasta el punto de convertirse en un fenómeno masivo. Festivales como Salsa al Parque (Bogotá), La Feria de las Flores (Medellín), Feria de Cali, Carnavales de Barranquilla, Blancos y Negros (Nariño) y en general, las diversas festividades, celebraciones y eventos que se llevan a cabo a nivel nacional, son ejemplos claros de la importancia que tanto a nivel cultural como comercial tiene esta música dentro del movimiento socio cultural contemporáneo en Colombia y en el mundo entero. Es muy común encontrar dentro de la nómina artística de las principales festividades nacionales orquestas de música salsa, lo cual demuestra la vigencia de éste estilo musical y pone en evidencia la necesidad de profundizar en su conocimiento.

La salsa está estrechamente vinculada con la música del Caribe Antillano, más exactamente con la música Cubana. Las agrupaciones cubanas utilizaban mucho el Contrabajo como el elemento de soporte rítmico-armónico que daba forma a los diferentes géneros populares de la isla: el son montuno, la guajira, al Cha Cha Cha, el danzón entre otros.

Ante la masificación de estas músicas y en busca de la comodidad de los músicos intérpretes, comienzan aparecer mejoras en los diseños de algunos de los instrumentos, buscando facilitar su transporte a diferentes sitios y ciudades.

Uno de los que mayor dificultad representaba era precisamente el Contrabajo, un instrumento de gran tamaño y de cuidado extremo debido a su construcción en madera y a la necesidad de conservar la integridad en sus cuerdas. Ante esta necesidad, nace un nuevo instrumento basado en el contrabajo pero con su cuerpo reducido en las dimensiones del ancho y profundidad, conservando las medidas de longitud de escala de diapasón. A este instrumento se le denominó Baby Bajo, el cual fue concebido inicialmente para cumplir las funciones de un contrabajo eléctrico facilitando su manipulación, amplificación y transporte.

El nuevo instrumento recibió fuertes críticas por parte de los instrumentistas clásicos y los intérpretes del jazz, pero empezó a ganar una gran aceptación dentro de los latinos, los cuales lo incluyeron rápidamente dentro de su orquestación. Es así como el Baby Bajo rápidamente entró a formar parte de un gran número de formatos de música afrocubana, particularmente en el Latin Jazz y la salsa, convirtiéndose en parte fundamental de la grabación e interpretación de este tipo de música.

Pero por otro lado, aunque se ha convertido en un instrumento protagonista dentro de la música salsa, la práctica de su interpretación y las metodologías para su aprendizaje aun se encuentran en una etapa muy insipiente, razón por la cual estos procesos se han visto influenciados por una fuerte tradición empírica.

Debido a la importancia que ha adquirido y a su constante demanda en el mercado musical, se hace cada vez más necesario el desarrollo de investigaciones que ahonden en su conocimiento y permitan el desarrollo de una técnica interpretativa propia, coherente con su discurso y su repertorio.

El presente trabajo busca indagar acerca de investigaciones recientemente realizadas respecto al Baby Bajo y la música Salsa, sistematizar las experiencias y conocimientos propios del autor de esta monografía, así como consultar a algunos

de los principales bajistas expertos del Baby bajo para valorar toda su experiencia y conocimientos, organizándolos y confrontándolos con las herramientas aportadas por los libros diseñados para estudiar el contrabajo y el bajo eléctrico.

Se busca resaltar los rasgos diferenciadores del Baby bajo respecto a instrumentos similares como el contrabajo y el bajo eléctrico, para poner en manifiesto la conveniencia de diseñar estrategias pedagógicas que permitan estudiar el instrumento dentro de los elementos propios del lenguaje característico de su repertorio, principalmente el de la música salsa.

El documento inicia describiendo la problemática observada en torno al aprendizaje del Baby Bajo en la interpretación de la música salsa, y haciendo una breve reseña de cada uno de los bajistas que participan en la investigación, destacando su experiencia e importancia dentro de estas músicas. Seguidamente, se define todo el diseño metodológico del estudio, incluyendo los cuestionarios de entrevistas, los ítems por observar, y los resultados obtenidos en dichas entrevistas.

Posteriormente se definen los aspectos teóricos primordiales de la propuesta en lo relacionado a la música salsa, su historia, caracterización, principales artistas representativos y algunos conceptos propios de su lenguaje tales como El Tumbao, La Clave, El Ensamble, la cáscara, el hierro y otras expresiones necesarias para la comprensión de éste estilo musical.

Así mismo, se procede a hablar acerca del instrumento Baby Bajo, su historia, morfología, principales características diferenciadoras, técnicas de pulsación, afinación y postura corporal.

En el siguiente apartado, se habla acerca de la técnica de Gary Willis para el estudio del diapasón del bajo Eléctrico a partir de la propuesta Tonalidad – Dedo –

Cuerda y se establece un modelo de adaptación para ser aplicado en el Baby Bajo.

Finalizando la parte teórica se habla acerca del constructivismo social de Vigotski, eje pedagógico sobre el cual se articula la presente propuesta de material didáctico. Se explican las razones por las cuales se vinculan conceptos como el de conocimientos previos, zonas de desarrollo proximal y aprendizaje significativo en el presente trabajo investigativo.

Finalmente se presenta a manera de cartilla, la propuesta para el aprendizaje del Baby bajo a partir de un repertorio de la música salsa, en la cual se integran los resultados obtenidos mediante la observación, las entrevistas, los conocimientos propios del investigador, junto con la audición y selección de canciones del repertorio salsero, convenientes para el desarrollo del estudio técnico del instrumento, de acuerdo con temas específicos presentados progresivamente por niveles de dificultad.

La cartilla está organizada por capítulos que giran en cuanto a ejes temáticos que inician desde el conocimiento básico del instrumento, para ir proponiendo ejercicios cada vez más complejos donde se mezcla la técnica clásica del contrabajo, adaptada a las células ritmo-típicas de la música salsa.

1. ASPECTOS PRELIMINARES

En este apartado se empieza por presentar todos los elementos que dan pie al desarrollo de la presente investigación. Se habla de la situación problemática que se identifica en entorno al aprendizaje del Baby bajo, y se llega a la definición de la pregunta de investigación, para finalmente explicar los argumentos que justifican la realización del proyecto.

1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

El Baby Bajo es un instrumento eléctrico de la familia de las cuerdas, que aparece hacia los años 60 y que rápidamente ganó amplia aceptación dentro de los formatos de música afrocubana, particularmente en el Latin Jazz y la Salsa. Es un instrumento relativamente nuevo, el cual ha sido objeto de pocos estudios hasta el momento. Es por ello que aún muchas personas desconocen su existencia y sus características diferenciadoras respecto de instrumentos similares como el contrabajo o el Bajo Eléctrico.

El desconocimiento general del instrumento Baby Bajo implica que no se esté aprovechando su potencial y su riqueza tímbrica, así como sus posibilidades de aporte en la conformación de otros tipos diferentes de formatos instrumentales.

La música denominada Salsa es una manifestación de origen multicultural, que combina herencia Africana, Cubana, Puertorriqueña y Neoyorquina entre otras, y que ha experimentado grandes transformaciones desde sus inicios hasta la actualidad.

Debido a su gran aceptación comercial y popularidad, se convirtió en un “género” importante dentro de la cultura latina, llegando a integrarse ampliamente dentro

del movimiento cultural colombiano. Pero a pesar de ello, aun no se le ha dado el espacio suficiente dentro del terreno investigativo, pedagógico y académico.

Aunque en las últimas décadas se han podido encontrar importantes investigaciones al respecto, como las de Alejandro Ulloa en *La Salsa en Discusión (2008)* y *La Salsa en Cali (1988)*, o Cesar Miguel Rondón en su *Libro de la Salsa (1980)*, entre otras, aun hay mucho terreno por recorrer en cuanto al valor y el aporte de éste movimiento dentro del contexto de las músicas populares contemporáneas.

El desarrollo que la Salsa ha experimentado en cuanto a los formatos instrumentales, la líricas de las canciones, las técnicas de grabación e ingeniería de sonido, las técnicas de orquestación (armonía, intervalos, texturas), las transformaciones de las estructuras rítmicas, la innovación y mejora en los instrumentos propios de su organología, son aspectos que ameritan ser objeto de estudio en los procesos investigativos del área musical.

Como consecuencia del poco conocimiento acerca del instrumento Baby Bajo y de su relación con la música salsa, se encuentra una gran dificultad en cuanto a su aprendizaje. En la actualidad, el material existente para iniciar el estudio de éste instrumento es escaso y difícil de conseguir. Es poco el material que hasta el momento ha sido desarrollado para facilitar el estudio del Baby Bajo, pensado desde la lógica discursiva del lenguaje de la salsa, permitiendo una aproximación a las técnicas adecuadas para la obtención de la sonoridad propia de éste estilo particular de música.

Los grandes bajistas de la historia de éste instrumento, han dejado como legado para las siguientes generaciones una enorme discografía. Pero hasta el momento y a pesar de la gran importancia que ha adquirido el Baby Bajo dentro de estas músicas, gran parte de los músicos con la mayor experiencia y reconocimiento en

éste instrumento no se han dedicado a investigar y profundizar en el aspecto pedagógico del conocimiento que poseen, de manera que éste pudiera ser sistematizado y transmitido a otras personas interesadas en su aprendizaje.

Hay un enorme conocimiento plasmado tan solo en productos fonográficos y en algunos casos en video, pero aún son muy pocos los estudios existentes que articulen dicha parte auditiva, con otros elementos como lo visual, la gramática musical, las estructuras ritmo-típicas de la salsa, la técnica, el fraseo y la ergonomía propia del Baby Bajo.

El aprendizaje del Baby Bajo ha sido fuertemente influenciado por la tradición oral y empírica. Es por ello que hasta el momento, no es fácil encontrar material que presente de forma organizada los elementos necesarios para el estudio de éste instrumento dentro del lenguaje propio de la salsa.

En las entrevistas realizadas a los principales intérpretes de salsa en el Baby Bajo en Colombia, integrantes de algunas de las orquestas más importantes de éste estilo musical y bajistas con mayor número de horas en sesión de grabación para artistas de gran renombre, se observa que el aprendizaje que ellos han construido, ha sido basado principalmente en la audición de grabaciones anteriores, el empirismo y la búsqueda autodidacta de un sonido, una técnica y un rasgo característico de interpretación particular que los diferencie. En otros casos, han tenido que recurrir al uso de libros de técnica para el contrabajo, lo cual pone en evidencia la no existencia de un material apropiado para iniciar el proceso de aprendizaje, ni una metodología común probada y reconocida para el Baby Bass.

La falta de suficiente material didáctico que facilite el aprendizaje del Baby Bajo, desde la lógica discursiva propia de la música salsa y las técnicas relacionadas con la producción de su sonido, hace que los interesados en aprender éste instrumento deban recurrir a instrumentos similares como el Bajo eléctrico o el

Contrabajo, viéndose en la necesidad de realizar dichos procesos de aprendizaje desde otros lenguajes como el Rock o el Jazz (para bajo eléctrico) o el Jazz y la música clásica (para el contrabajo). De lo contrario deberán asumirlo desde un enfoque completamente empírico y autodidacta.

Iniciar el proceso de aprendizaje bajo otras lógicas de lenguaje, conlleva a una formación inadecuada que desconoce la significación y las motivaciones particulares del estudiante, su entorno, sus expectativas, sus preferencias, gustos, apreciaciones estéticas, sus conocimientos previos, convirtiéndose de esta manera en un proceso carente de significado.

Existen importantes características diferenciadoras entre los instrumentos Contrabajo, Bajo Eléctrico y Baby Bajo, por lo cual sería conveniente el estudio de cada instrumento de manera independiente, es decir, lograr un conjunto de técnicas y estilos propios adecuados para cada uno de ellos. Si bien es cierto que existen también puntos comunes en cuanto a la técnica y el repertorio que comparten los tres instrumentos, auditivamente se obtienen resultados sonoros muy diferentes al tocar un Contrabajo, un Bajo Eléctrico y un Baby Bass.

Así mismo, la disposición corporal frente al instrumento a la hora de tocarlo cambia. Las técnicas disponibles y apropiadas para cada uno de ellos son muy diferentes. La lógica discursiva y el lenguaje que abordan distan mucho el uno del otro. Además, es importante recalcar que cada uno de ellos está estrechamente relacionado con cierto tipo de repertorios.

El Contrabajo por ejemplo está íntimamente relacionado con el repertorio de música Clásica, el Jazz, el Swing y el Tango –principalmente, no como único repertorio - . El bajo eléctrico es uno de los instrumentos más versátiles dado que su repertorio es demasiado extenso. Dentro de sus opciones está la música Rock, el Blues, el Jazz, Pop, Funk, Bossa, la música Fusión, e incluso hoy día, gracias a

los estudios de bajistas muy virtuosos como Jaco Pastorius, Victor Wooten, John Patitucci, Marcus Miller, Alaín Caron –entre otros-, la evolución de éste instrumento lo ha convertido en un instrumento de carácter melódico y solista.

Por su parte el Baby Bajo ha estado muy vinculado con las músicas latinas de origen Caribe-antillano. Es así como el repertorio principal de éste instrumento se encuentra en estilos musicales como el Bolero, La salsa, la Timba, la música tropical colombiana –Porro, Cumbia-, y todas sus variaciones y combinaciones.

Para cada uno de estos instrumentos la producción de sonido se basa en técnicas muy diferentes, que deben ser estudiadas de manera separada. El estudio del contrabajo dirige mucho su interés hacia la parte melódica, y las técnicas de producción de sonido con arco. Por el lado del repertorio de Jazz, los métodos o cartillas se centran en la producción y creación de “walking bass lines” basadas en esquemas armónicos y utilizando la técnica de Pizzicato. Estas técnicas están mediadas por dos fenómenos morfológicos del contrabajo: su enorme cuerpo en madera, y su corta longitud de brazo (distancia entre la Cejilla y el Talón). Esto hace que tanto el cuerpo del instrumentista, así como sus manos opten por ciertas posiciones necesarias para poder adecuarse al instrumento.

El Baby Bajo al no estar relacionado principalmente con repertorios como el jazz y la Música Clásica, presenta otro tipo de lógicas. Su cuerpo es mucho más pequeño, haciendo que la postura corporal cambie. El nivel de “acción”¹ de las cuerdas es ajustable, dado que por su construcción, el músico puede cambiarla con tan sólo variar un poco la altura del diapasón. Esto no se puede hacer en un contrabajo.

¹ El nivel de Acción de un instrumento de cuerdas hace referencia a la distancia o separación existente entre las cuerdas y la superficie sobre la cual deben ser pulsadas para producir el sonido. Esta distancia generalmente es considerada en su punto más alto o de mayor separación, el cual se encuentra en la zona donde finaliza la madera del diapasón.

Diferentes modos de pulsación, técnicas, sonoridades, niveles de acción de las cuerdas, diferentes sistemas de distribución y proporción de ubicación de las notas en el diapasón, distintos repertorios específicos, son algunas de las principales diferencias entre estos instrumentos hablando a grandes rasgos, las cuales permiten dotar de una personalidad propia a cada uno de ellos.

El Baby bajo posee características en cuanto a sonido, técnica y lenguaje que lo hacen un instrumento muy diferente del Contrabajo y el Bajo Eléctrico, motivo por el cual, no debería estudiarse bajo los modelos de aprendizaje de los otros instrumentos.

De igual manera, es importante que las instituciones de formación universitaria y profesional brinden el espacio suficiente a las nuevas manifestaciones culturales de tipo popular, y a todo el conocimiento que entorno a ellas se está generando constantemente, fomentando la sistematización de sus prácticas y facilitando los procesos de acercamiento a dichas expresiones.

Igualmente, es importante recalcar la imperiosa necesidad de hacer esfuerzos por sistematizar y organizar los conocimientos populares y empíricos presentes en nuestras culturas, de manera que se facilite su intercambio y difusión en aras de fortalecer los procesos de aprendizaje. La investigación en torno a temas como las músicas contemporáneas y los nuevos instrumentos se convierte en una gran oportunidad de generación de conocimiento y aporte a la pedagogía musical.

1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Qué elementos técnicos, rítmicos y armónicos deben ser tenidos en cuenta para diseñar un material didáctico que permita el aprendizaje de la interpretación del Baby Bajo a partir de un repertorio de música salsa?

1.3 OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

1.3.1 Objetivo General

Diseñar una cartilla que facilite la construcción de procesos de aprendizaje para la interpretación del Baby bajo brindando herramientas técnicas, rítmicas y armónicas a los estudiantes interesados en la ejecución de la música salsa.

1.3.2 Objetivos Específicos

1. Indagar las técnicas frecuentadas en el Baby Bajo y las experiencias de importantes bajistas en la música salsa junto con las propias del autor de esta investigación, articulando todos estos conocimientos en un documento que sirva de guía para facilitar el aprendizaje de la técnica propia del Baby Bajo dentro de la lógica del lenguaje de este estilo musical.
2. Impactar sobre la fuerte tradición empírica arraigada en el aprendizaje y la interpretación del Baby Bajo, planteando un modelo sistemático de estudio del instrumento partiendo desde su repertorio específico.
3. Develar la importancia del Baby Bajo dentro de la comunidad musical, reconociendo sus características, su importancia tímbrica, rítmica y su aporte en la conformación de diferentes formatos de agrupaciones musicales.
4. Sentar un precedente que oriente el camino a futuras investigaciones sobre la música salsa, el instrumento Baby Bajo y su técnica interpretativa.
5. Presentar un trabajo de investigación a la academia que demuestre la importancia y validez de otras manifestaciones musicales de tipo popular, que merecen ser objeto de estudio.

1.4 JUSTIFICACIÓN

Esta monografía pretende aportar una herramienta de carácter pedagógico musical, sistematizando parte de la información disponible en medios discográficos y bibliográficos, reuniéndola con el saber y la experiencia propia del autor y la que poseen importantes bajistas que gozan de gran reconocimiento dentro del medio musical, permitiendo organizar y potenciar los conocimientos que en cuanto a la interpretación del Baby Bajo y el estilo musical de la salsa se posee a nivel académico.

Al hacer una revisión de la instrumentación utilizada por las orquestas de salsa –nacionales e internacionales- con mayor reconocimiento a nivel mundial (ver apartado 4.1.8), se puede encontrar que un gran número de ellas utilizan el Baby Bajo como su instrumento de soporte rítmico-armónico, lo cual corrobora la importancia y vigencia de dicho instrumento en el desarrollo contemporáneo de éste estilo musical.

Igualmente, al indagar la discografía de los principales precursores y representantes de la salsa a través de su historia –Héctor Lavoe, Ismael Miranda Fania All Stars, Johnny Pacheco, el Gran Combo de Puerto Rico, Cheo Feliciano, Gilberto Santarosa, Grupo Niche, Los Van Van de Cuba, entre otros -, se puede encontrar una enorme cantidad de pistas que han sido grabadas usando el Baby Bajo, con lo que se puede evidenciar la importancia que dicho instrumento adquirió dentro del sonido y el lenguaje salsero. De esta manera se hace evidente la necesidad de crear y formular modelos didácticos que permitan el estudio de éste nuevo instrumento, el cual hasta el momento posee muy poco material impreso que facilite su aprendizaje.

Con el desarrollo del “Material Didáctico para el aprendizaje del Baby Bajo a partir de un repertorio de la Música Salsa”, se busca allanar una parte del vacío que los

pedagogos musicales encuentran en su experiencia práctica, en lo referente a los recursos didácticos que faciliten los procesos de aprendizaje. Éste material permitirá al estudiante y al instructor interesados por el conocimiento del Baby Bajo, contar con un apoyo que le servirá de guía y orientación metodológica, de manera que no se vea en la necesidad de recurrir al uso de materiales diseñados para otros instrumentos y dentro de otras lógicas discursivas.

De esta manera, se busca resolver inconvenientes comunes en algunos de los recursos didácticos disponibles actualmente en el medio como lo son los idiomas extranjeros en los cuales vienen diseñados la mayoría de cartillas y libros para Bajo Eléctrico y Contrabajo. Un gran número de ellos están presentados en inglés, francés o alemán.

Así mismo, éste proyecto de grado aporta al bajista interesado en aprender la lógica del Baby Bajo dentro de la música salsa, estrategias planteadas desde la óptica del aprendizaje significativo. De esta manera, no se verá en la necesidad de tener que iniciar desde cero su proceso con la búsqueda de un nuevo lenguaje y desde otro tipo de repertorios diferentes a los que son su objetivo principal de aprendizaje.

Este trabajo investigativo, permite sacar provecho de todo el bagaje recorrido por algunos de los bajistas con mayor experiencia en la interpretación de la salsa, logrando organizar los principales elementos de su discurso en el Baby Bajo, sistematizándolos y presentándolos de manera que queden a disposición de las personas que se encuentran hoy día interesadas en el aprendizaje de su técnica instrumental.

Se hace pertinente y necesario profundizar en el conocimiento relativo a la técnica interpretativa del Baby Bajo, dada la ya demostrada importancia y vigencia que se

puede observar tanto en el instrumento, como en el estilo musical objeto de estudio.

Los Lutieres y fabricantes especializados en este instrumento, confirman el constante incremento en el número de solicitudes de fabricación que año tras año viene recibiendo, con lo cual se evidencia el creciente interés hacia el Baby Bajo.

La importancia que el Baby Bajo ha adquirido hasta el momento, conlleva a la búsqueda de una metodología propia, y resalta la conveniencia de aprenderlo directamente desde su repertorio específico, particularmente, desde la Salsa. Éste trabajo busca aportar alternativas ante el problema de la existencia de poco material didáctico para el aprendizaje de la Técnica y el lenguaje propio del Baby Bajo en la Interpretación de la música Salsa.

2. ANTECEDENTES

Se mencionan a continuación algunos Resúmenes Analíticos en Educación (RAE), en los cuales se reseñan estudios y monografías encontradas referentes a los principales ejes temáticos sobre los cuales se desarrolló la presente investigación. Se hizo una exploración en busca de trabajos desarrollados en torno a la música salsa, el Baby bajo y las propuestas de técnica del Baby bajo.

La búsqueda se realizó en la Biblioteca Central de la Universidad Pedagógica Nacional, teniendo en cuenta el periodo de tiempo comprendido entre los años 2.000 hasta la fecha actual.

Los proyectos encontrados relacionados con estos ejes temáticos fueron muy pocos, aunque se pudo encontrar algunos con temáticas similares como el piano en la música salsa, el trombón en la música salsa, y algunos estudios mucho más antiguos como el de Pablo Elías Calvo realizado en 1992, *La Salsa: Manual de Interpretación e Instrumentación*.

La revisión de estos antecedentes permitió identificar faltantes en el terreno investigativo de la didáctica musical en el área del Baby Bajo y la música salsa, con lo cual se corroboran algunos de los supuestos de la presente investigación. La indagación deja en evidencia que existe muy poco material desarrollado académicamente donde se aborde la música salsa, y mucho menos si se habla del Baby Bajo. Sólo se encontró un trabajo de investigación referente a éste último.

Precisamente la investigación de Juan Castillo “Elementos Ritmo-Melódicos en el porro, en el acompañamiento con el Baby Bajo”, se constituye en un elemento fundamental para la presente monografía, dado que aporta elementos teóricos valiosos en cuanto a la historia, descripción y morfología del instrumento Baby Bajo. Es el único trabajo académico encontrado en la indagación, en el cual se

realiza un estudio detallado en torno al instrumento, poniendo en destacado lugar sus características diferenciadoras como el timbre, su posición corporal, las técnicas de producción de sonido y sus rasgos percutivos. Igualmente, la investigación de Juan Castillo brinda importantes referencias bibliográficas que fueron tenidas en cuenta para llevar a cabo el presente estudio.

Las otras dos investigaciones reseñadas, aportan información valiosa para el desarrollo del cuerpo teórico de esta monografía. De ellas se logra obtener aspectos relevantes en lo referente a la historia de la música salsa, su caracterización rítmica, su relación con los sectores sociales populares y marginales, así como se obtienen igualmente importantes fuentes bibliográficas.

Cada una de ellas aporta elementos muy particulares que fueron tenidos en cuenta en el presente proyecto, dado que están orientadas a dos artistas con mucha importancia y vigencia dentro de éste estilo musical como lo son el Grupo Niche y Bobby Valentín.

Por todo lo anterior, dichas investigaciones se consideran como antecedentes que aportan de manera valiosa a la presente monografía.

Cuadro 1. RAE 1

RESUMEN ANALÍTICO ESPECIALIZADO RAE	
TÍTULO	AUTOR(ES)
Elementos Ritmo-Melódicos En El Porro, En el acompañamiento Con El Baby Bajo	Juan Gabriel Castillo Lara
UNIDAD PATROCINANTE – EDITORIAL	AÑO
Universidad Pedagógica Nacional	2010
PALABRAS CLAVES	FUENTES BIBLIOGRÁFICAS
El Porro - El Baby Bajo – propuesta de Acompañamiento – Implementación del Análisis	Entrevistas Comentadas
DESCRIPCIÓN	
<p>Monografía que propone la forma en que se debe acompañar un porro tradicional en cualquier tipo de formato instrumental con el Baby Bajo, teniendo en cuenta los elementos ritmo-melódicos que caracterizan al porro de banda tradicional.</p>	
CONTENIDO	
<p>El documento inicia mostrando un marco referencial el cual describe al porro tanto en su historia, clases, instrumentación y estructura. Así mismo al Baby Bajo en su morfología, historia y forma de interpretación.</p> <p>Seguido la implementación del trabajo la cual consiste en referenciar elementos claves dentro de la construcción musical como lo son: el pulso, el ritmo, acentos métricos, acentos ritmo típicos y el acompañamiento. Luego un análisis del sistema ritmo-métrico del porro, un análisis armónico y giros melódicos recurrentes en el porro, todo este análisis basado en 5 temas representativos del porro de bando los cuales fueron objeto de transcripción.</p> <p>De todo este análisis surgen 4 propuestas de acompañamiento en el bajo Baby del tema María Varilla; una línea de acompañamiento basada en elementos ritmo-melódicos del bombo, la segunda basada en elementos ritmo-melódicos de los instrumentos armónicos y melódicos, la tercera basada en las dos propuestas anteriores y la cuarta, una línea de acompañamiento más concreta basada en las tres propuestas anteriores. Al final se proponen células rítmicas claves para el acompañamiento del porro en el Baby bajo y en sus distintas secciones estructurales.</p>	

Cuadro 1. (Continuación)

METODOLOGÍA
Investigación descriptiva y valorativa con un análisis cualitativo; todo alrededor de un ritmo, una expresión y un instrumento musical.
CONCLUSIONES
Este estudio permite concluir que a través de un estudio sistémico y analítico del porro, se puede encontrar una forma de interpretación propia del ritmo; en nuestro caso el porro. Con la opinión de músicos expertos en la interpretación tanto del ritmo como del instrumento, se encontraron elementos musicales propios de otros ritmos los cuales encajan y apoyan el discurso del acompañamiento en la línea del bajo.

Fuente: Biblioteca Central Universidad Pedagógica Nacional, Sede El Nogal.

Cuadro 2. RAE 2

RESUMEN ANALÍTICO ESPECIALIZADO RAE	
TÍTULO	AUTOR(ES)
Aspectos Musicales del Bajo Eléctrico en la Salsa Colombiana al Estilo del Grupo Niche	Andrés Camilo Pacanchique Bernal
UNIDAD PATROCINANTE – EDITORIAL	AÑO
Universidad Pedagógica Nacional	
PALABRAS CLAVES	FUENTES BIBLIOGRÁFICAS
Salsa – Bajo Eléctrico – Grupo Niche	Ritmo Latino, la música latina desde la Bossa Nova hasta la Salsa. Autor Ed Morales, traducción de Joan Sarda, Editorial Barcelona Robin Book 2006. El Verdadero bajo Cubano. Autor: Carlos del Puerto, Silvio Vergara; Editorial Fondo Artístico de la Portada.
DESCRIPCIÓN	
<p>Esta monografía busca realizar un documento que describa la ejecución del bajo eléctrico en el género de la salsa a través de uno de los grupos más representativos de Colombia “El Grupo Niche”, por medio de la transcripción de cuatro temas que abordan los elementos más significativos de su forma de acompañamiento, teniendo como referentes a dos exponentes de la salsa: El Gran Combo de Puerto Rico y Héctor Lavoe.</p>	
CONTENIDO	
<p>La monografía inicia con la recopilación histórica de la salsa en Cuba, Puerto Rico, New York y Colombia, buscando los elementos que vinculan su desarrollo; posteriormente la inclusión del bajo eléctrico en la música y como llega a mezclarse con los géneros latinos y finaliza con la salsa.</p> <p>Teniendo en cuenta las transcripciones se realiza un análisis de los elementos armónicos, rítmicos y melódicos, que buscan mostrar el estilo del grupo Niche y que lo diferencian de los demás exponentes del género.</p>	

Cuadro 2. (Continuación)

METODOLOGÍA
La Investigación utiliza el carácter cualitativo, buscando el proceso cultural y social para después entrar al campo musical mediante la transcripción, análisis y comparación.
CONCLUSIONES
<p>El proceso realizado en éste trabajo permite conocer el estilo implementado en el acompañamiento rítmico, armónico y melódico del bajo eléctrico en el Grupo Niche, encontrando la vinculación de elementos autóctonos, rescatando de ésta manera la cultura y el folclor colombiano.</p> <p>Enriquece la formación de los músicos en tanto amplían el espectro de posibilidades del alumno y maestro que investigan las tendencias de instrumentos como el bajo eléctrico.</p>

Fuente: Biblioteca Central Universidad Pedagógica Nacional, Sede El Nogal.

Cuadro 3. RAE 3

RESUMEN ANALÍTICO ESPECIALIZADO RAE	
TÍTULO	AUTOR(ES)
El Bajo eléctrico en la Salsa desde la Propuesta Musical de Bobby Valentín: Análisis musical de tres canciones del trabajo discográfico de Bobby Valentín llamado "Evolution"	Francisco Javier Rojas mesa Wilson Fernando Galindo Hurtado
UNIDAD PATROCINANTE – EDITORIAL	AÑO
Universidad Pedagógica Nacional	2011
PALABRAS CLAVES	FUENTES BIBLIOGRÁFICAS
Salsa, Historia, Evolución, Bajo Eléctrico, clave, percusión, Son, Danzón, Rumba, Plena, Bomba, Charanga, New York, Fania All Stars, Tumbadoras, Puerto Rico, Cuba, Análisis	La información obtenida proviene de libros, entrevistas, artículos en internet, trabajos de grado, revistas.
DESCRIPCIÓN	
<p>Bobby Valentín es una figura influyente y notable en el ámbito salsero. Sus aportes son y seguirán siendo de vital importancia para el desarrollo de la misma. La ausencia de material investigativo y analítico referente a la labor musical de éste último y de cómo interpretar la salsa de una forma más eficaz hace necesario un análisis académico con el fin de definir criterios de interpretación desde al propuesta musical de Bobby Valentín.</p>	
CONTENIDO	
<p>El trabajo comienza haciendo un recuento histórico acerca de las raíces de la salsa, los personajes que a lo largo de su evolución han aportado al desarrollo de ésta. Se hace mención a los escritos musicales que directamente nutrieron el lenguaje de la salsa, sus instrumentos y particularidades en su forma de interpretarlos, especialmente del bajo eléctrico y su desarrollo evolutivo paralelo a la salsa. Por otra parte, se vincula al trabajo investigativo la vida y obra de Bobby Valentín, se habla de su carrera y de las características principales de su trabajo musical. A esto se le suma la transcripción y el análisis de las canciones El Alma, Doña Bella, Clotilde pertenecientes a su último trabajo discográfico llamado Evolution.</p>	

Cuadro 3. (Continuación)

METODOLOGÍA
El trabajo investigativo es de corte cualitativo con enfoque analítico por lo cual está basado en la transcripción y el análisis musical de los temas El Alma, Doña Bella, Clotilde, pretendiendo así establecer las características de la interpretación de la salsa de Bobby Valentín con el fin de evidenciar los patrones fundamentales para lograr una mayor conciencia musical en dicho género desde el bajo eléctrico.
CONCLUSIONES
Bobby Valentín es una figura influyente y notable en el ámbito salsero. Sus aportes son y seguirán siendo de vital importancia para el desarrollo de la misma. La ausencia de material investigativo y analítico referente a la labor musical de éste último y de cómo interpretar la salsa de una forma más eficaz hace necesario un análisis académico con el fin de definir criterios de interpretación desde la propuesta musical de Bobby Valentín.

Fuente: Biblioteca Central Universidad Pedagógica Nacional, Sede El Nogal.

3. METODOLOGÍA

A continuación se describe el diseño metodológico que se estableció para llevar a cabo la presente investigación y sus diferentes etapas, así como las fuentes que se utilizaron para obtener la información.

3.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN

Este proyecto se ubica dentro de la investigación Cualitativa de tipo Exploratoria. El Grafico 1 muestra el diagrama de proceso de investigación seguido en éste estudio.

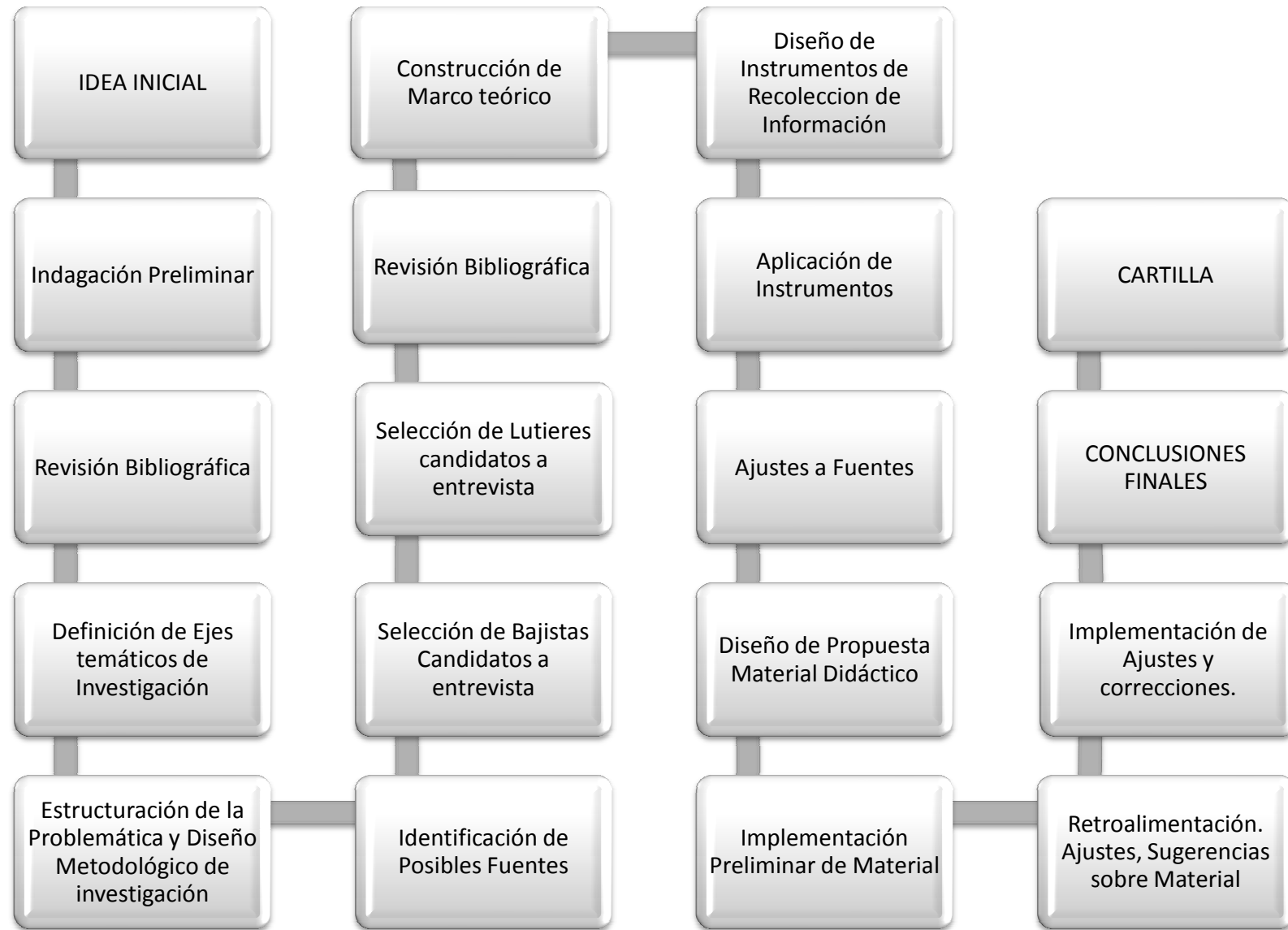
Hernández Sampieri², define la investigación cualitativa como uno de los dos enfoques o paradigmas de investigación científica. Este enfoque emplea procesos cuidadosos, sistemáticos y empíricos para la construcción de conocimiento. Se diferencia principalmente de la investigación Cuantitativa respecto a los procedimientos y los métodos usados para recolectar la información.

La investigación cualitativa, a diferencia de la cuantitativa, plantea un problema, pero no sigue un proceso claramente definido para solucionarlo. El pionero de éste tipo de investigación es Max Weber. Para éste, era importante la descripción y medición de las variables sociales, así como el contexto donde ocurren los fenómenos.

En éste modelo de investigación, se empieza por examinar el entorno social o situación, para desarrollar una teoría coherente con lo que se observa. De esta manera, la investigación cualitativa corresponde al método inductivo, es decir que va de lo particular a lo general. Se inicia por explorar y describir, para luego generar perspectivas teóricas.

² HERNÁNDEZ, Roberto y FERNÁNDEZ, Carlos. Metodología de la Investigación. 4 ed. Iztapalapa (México D.F.); Mac Graw Hill Interamericana, 2006. 850 p.

Figura 1. Diagrama de Metodología utilizada para el Estudio



Fuente: John Jairo Sánchez Rincón.

Al respecto, Méndez³ afirma que:

... “la inducción necesariamente encuentra el análisis de situaciones específicas, sobre las cuales es posible generalizar y construir teorías que, por su aplicación, se constituyen en base para la identificación de hechos que reúnen características semejantes a la descrita...”

En la investigación cualitativa se lleva a cabo la observación y evaluación de los fenómenos. A partir de dichas observaciones se establecen suposiciones o ideas, las cuales se someterán a un proceso de análisis y pruebas para revisar su fundamento o validez.

El método cualitativo utiliza la recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación en el proceso de interpretación, es decir, se utilizan métodos no estandarizados. Durante el proceso, se van generando hipótesis como resultado de los estudios.

En esta recolección de datos lo que se buscan son perspectivas, opiniones, puntos de vista, experiencias, significados. Éste método no busca probar hipótesis.

Debido a ello, las herramientas usadas principalmente para la recolección de datos son la observación no estructurada, la entrevista abierta, la revisión de documentos, las discusiones en grupo, el registro de experiencias e historias de vida, la interacción con comunidades y la evaluación de experiencias personales.

En éste proceso, se busca reconstruir una realidad analizándola como un todo y no desde la simple sumatoria de sus partes, por lo cual esta indagación es de carácter flexible.

³ MENDEZ Alvarez, Carlos Eduardo. Metodología: Guía para elaborar diseños de Investigación en Ciencias Económicas, Contables y Administrativas. Ed Mac Graw Hill, 1995. Pag 19

La investigación cualitativa está basada en la interpretación del significado de las acciones de las personas respecto de sus propias realidades. No se basa en una única realidad, si no que construye conocimiento a partir de las experiencias individuales.

Así mismo, Méndez⁴ define en su libro tres diferentes tipos de estudio, de acuerdo con el nivel de conocimiento al que espera llegar el investigador. Estos niveles son: Nivel Exploratorio, Descriptivo y Explicativo.

El estudio de tipo exploratorio, según él, es el primer nivel de conocimiento que se puede obtener sobre un problema de investigación, y busca la formulación de un problema para posibilitar una investigación más precisa o el desarrollo de una hipótesis. Es la etapa inicial del proceso de construcción de conocimiento científico.

Para este tipo de investigaciones se hace muy importante el conocimiento previo que posee el investigador acerca del problema planteado, las investigaciones previas que ha habido al respecto y la información no escrita que poseen personas con experiencia en el tema.

Para facilitar la manera de identificar el tipo de investigación en la que se está moviendo un proyecto investigativo, Méndez plantea un sistema de preguntas que permiten resolver las dudas al respecto. Por ello afirma que al responder afirmativamente a alguno de los siguientes interrogantes, la investigación es definitivamente exploratoria.

Algunos de los interrogantes planteados por Méndez son:

- ¿El estudio que usted propone tiene pocos antecedentes en cuanto a su modelo teórico o su aplicación práctica?
- ¿Nunca se han realizado otros estudios sobre el tema?

⁴ MÉNDEZ Álvarez, Carlos Eduardo. Metodología: Guía para elaborar diseños de Investigación en Ciencias Económicas, Contables y Administrativas. Ed Mac Graw Hill, 1995. Pag 123 - 130

- ¿Considera que su trabajo podría servir de base para la realización de nuevas investigaciones por otros autores?

Por todos los argumentos anteriormente mencionados, la presente investigación se define como un estudio Cualitativo Exploratorio, dado que se parte de la observación de un fenómeno en el entorno, y se plantea una hipótesis o suposición que lo explica.

El objeto del estudio es plantear un modelo pedagógico que permita facilitar el aprendizaje de la interpretación del Baby Bajo a partir de la música salsa. Para indagar al respecto, se busca entrevistar a las personas con mayor experiencia en el campo del Baby bajo, y a la mayor cantidad posible de bajistas de la escena musical actual.

Se observan las dificultades que encuentran los bajistas para poder llevar a cabo la iniciación del aprendizaje en éste instrumento y se identifica la escases de material escrito al respecto, así como la poca investigación que en cuanto al Baby bajo se ha hecho hasta el momento.

Por otro lado, se busca que la presente investigación se constituya como materia prima para posteriores investigaciones que permitan ahondar aun más en el tema del aprendizaje y el conocimiento del instrumento Baby bajo y su aplicación en músicas populares como la salsa. De esta manera se da respuesta a los interrogantes planteados por Méndez, con lo cual se delimita claramente el tipo de investigación del presente estudio.

3.2 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

Para la recolección de datos en el desarrollo del presente proyecto se recurrió a los siguientes instrumentos de recolección de información: la observación estructurada no participante, la entrevista semiestructurada, la revisión de documentos, la revisión discográfica y las consultas especializadas en internet.

3.2.1 La Observación

Hernández Sampieri⁵ define la observación como un proceso que no se limita simplemente al fenómeno físico de la vista, sino que va mucho más allá. Dentro de los objetivos que busca la observación en el campo de la investigación cualitativa se encuentran los de explorar ambientes y contextos de la vida social, describir dichos ambientes, comprender procesos y significados, identificar problemas y generar hipótesis para estimular estudios futuros. Para la presente investigación se utilizaron dos tipos diferentes de observación dependiendo de la situación: una No participativa, y en otros casos una observación pasiva, de acuerdo con las categorías planteadas por Hernández Sampieri en su libro.

La Observación no Participativa ocurrió por ejemplo cuando se observaron videos, grabaciones y shows en vivo de orquestas salseras, para identificar el tipo de técnicas usadas por los intérpretes del Baby Bajo.

La Observación Pasiva se aplicó en las entrevistas presenciales a los bajistas seleccionados con los que se pudo hacer entrevista personal.

Para ello, se establecieron unos parámetros de observación, señalados en la siguiente Matriz de Observación, la cual indica las categorías observadas y sus explicaciones.

⁵ HERNANDEZ, Roberto y FERNANDEZ, Carlos. Metodología de la Investigación. 4 ed. Iztapalapa (México D.F.); Mac Graw Hill Interamericana, 2006. 850 p.

Cuadro 4. Matriz De Observación a Interpretes del Baby Bajo

Parámetro	Definición	Categorías
<p>Altura del Instrumento</p>	<p>Hace referencia a la longitud total del instrumento, desde su base hasta la cabeza, a la hora de interpretarlo. Generalmente requiere el uso de un punto de referencia al que denominaremos referente de medida.</p> <p>La mayoría de veces, el principal punto referente de medida es la Cejilla.</p>	<p>Instrumento muy Alto: La cejilla se encuentra muy por encima de la frente del bajista.</p> <p>Altura Media: Cejilla a la altura de la Frente o de la cabeza del bajista, o zonas superiores muy aproximadas a este punto.</p> <p>Instrumento muy Bajo: La cejilla se ubica por debajo de los ojos o la nariz del bajista.</p>
<p>Apoyo</p>	<p>Es la manera como el instrumentista dispone el Baby Bajo con respecto a su cuerpo. Se analiza la forma paralela o inclinada que se observa en el bajista, y el punto de apoyo o contacto entre el bajo y el bajista.</p>	<p>Posición Inclinada: El instrumento tiene su pivot, más adelante que la cabeza, y el brazo descansa sobre el hombro izquierdo del ejecutante, permaneciendo en posición Inclinada hacia atrás.</p> <p>Posición Vertical con Apoyo: El bajo está completamente erguido, parado verticalmente, sin que su pivot se salga más que su cabeza. En estos casos, el apoyo no es sobre el hombro, sino sobre la región abdominal o la pelvis.</p> <p>Posición Vertical sin Apoyo: En este caso, el Baby va totalmente recto, y el cuerpo nunca toca el cuerpo del bajista. En esta posición, NO hay punto de contacto.</p>

Cuadro 4. (Continuación)

<p>Zona de Pulsación</p>	<p>Es el área donde el bajista ubica la mano Derecha para pulsar las cuerdas del instrumento y producir sonido.</p>	<p>Sobre el Diapasón, posición intermedia. Esta zona es un punto intermedio entre el talón y el final del diapasón.</p> <p>Sobre el Diapasón, cerca a su Final. Esta zona se ubica a tan solo un par de centímetros del punto donde termina la madera del diapasón.</p> <p>Por Fuera del Diapasón. En este punto, la cuerda no tiene apoyo, pues ya no hay madera de diapasón por debajo de las cuerdas.</p>
<p>Tipo de Pulsación</p>	<p>Es la manera como el bajista utiliza y mueve sus dedos de la mano derecha para producir el sonido.</p>	<p>Pulsación Halada. En este caso, el bajista mueve sus dedos hacia adelante, halando la cuerda con la punta de sus dedos, para lo cual necesita haber agarrado una buena porción de cuerda con las yemas. Esta pulsación casi que obliga a tener la mano sin apoyar.</p> <p>Pulsación Frotada y Apoyada. El bajista desliza su dedo por encima de la cuerda con el borde de sus falanges, desplazándolo hasta que lo detiene la siguiente cuerda.</p>

Cuadro 4. (Continuación)

<p>Apoyo del dedo pulgar Derecho</p>	<p>Es la forma en la que dispone el bajista su dedo pulgar de la mano derecha a la hora de pulsar las cuerdas.</p>	<p>Pulgar anclado hacia Arriba. El pulgar se ubica hacia arriba y forma una letra “L” respecto a los demás dedos, dibujando un ángulo aproximado de 90°.</p> <p>Pulgar anclado hacia Abajo. El pulgar queda apoyado sobre el diapasón, pero dirigido hacia abajo, quedando oculto tras la palma de la mano y los demás dedos.</p> <p>Pulgar con anclaje Frontal. En este caso, la punta del dedo pulgar va apoyada de frente sobre el borde externo del diapasón.</p> <p>Pulgar no Apoyado. El dedo queda completamente retirado del diapasón o las cuerdas.</p>
<p>Porción de Dedo Mano derecha</p>	<p>Es la cantidad de falange o porción de dedo que pone el bajista sobre la cuerda a la hora de pulsarla y producir sonido.</p>	<p>Sólo Yema. El intérprete toca sólo con la punta de los dedos.</p> <p>Falange. El bajista apoya aproximadamente medio dedo sobre la cuerda para pulsarla.</p> <p>Dedo Completo. Se ubica la totalidad del dedo sobre la cuerda al momento de pulsarla.</p>

Cuadro 4. (Continuación)

<p>Angulo de ataque de Pulsación</p>	<p>Es la manera como ubica en conjunto la mano derecha por encima de las cuerdas para pulsarlas y el ángulo que forma con ellas. Existen dos posiciones extremas y una intermedia.</p>	<p>Ángulo de ataque Perpendicular. Los dedos van parados por encima de las cuerdas, formando un ángulo de 90°. La pulsación es de sólo yema de dedo.</p> <p>Ángulo de ataque en Paralelo. Los dedos van completamente acostados sobre la cuerda, con lo cual el ángulo es completamente Plano (160°). La pulsación es de todo el dedo.</p> <p>Ángulo de ataque Intermedio. Los dedos se sitúan en una posición entre la paralela y la vertical, atacándose con las falanges.</p>
<p>Nivel de Acción de Cuerdas</p>	<p>Es la distancia o separación existente entre las cuerdas y la superficie sobre la cual deben ser pulsadas para producir el sonido. Esta distancia generalmente se determina en la parte final del diapasón. Esto determina en gran parte el sonido del instrumento, la afinación y el nivel de fuerza que hay que aplicar en las manos para pulsar y digitar el instrumento.</p>	<p>Acción Baja. Las cuerdas se encuentran muy pegadas al diapasón. La distancia que separa el diapasón y las cuerdas es muy corta, por debajo de los 5 mm.</p> <p>Acción Media. La distancia entre las cuerdas y el diapasón en su punto final es aproximadamente entre 5 mm y 10 mm.</p> <p>Acción Alta. La distancia entre las cuerdas y el diapasón en su punto final es superior a 1 cm (10 mm).</p>

Cuadro 4. (Continuación)

<p>Técnica de Mano Izquierda</p>	<p>Es la manera como se disponen y organizan los dedos de la mano izquierda para realizar las diferentes digitaciones a lo largo del diapasón del instrumento.</p>	<p>Mano Armada. También la llamaremos Mano Cerrada. Consiste en la técnica clásica de contrabajo, donde se digita con los dedos 1-2-4, dejando el 3 como dedo sólo de respaldo. Entre los dedos 1 y 4, se abarca un intervalo de segunda mayor.</p> <p>Mano Abierta. Es la técnica usada en el bajo eléctrico con trastes, donde se digita con los cuatro dedos de la mano izquierda 1-2-3-4. Esta posición abarca entre el dedo 1 y 4, un intervalo de tercera Menor.</p> <p>Mano Amontonada. Es la disposición de los dedos de manera muy junta, y que no permite la definición de un intervalo de afinación exacta.</p>
---	--	---

Fuente: John Jairo Sánchez Rincón.

3.2.2 Revisión Bibliográfica

Se consultó el material disponible en bibliotecas y medios virtuales acerca de los ejes temáticos de la investigación: salsa y su historia, el Baby bajo, los principales bajistas intérpretes de éste instrumento, la técnica de contrabajo y el enfoque pedagógico constructivista.

3.2.3 Entrevista Semiestructurada

La entrevista es una práctica científica de recolección de información, que puede ser realizada de diferentes maneras. Las entrevistas para el presente proyecto fueron semiestructuradas, dado el carácter cualitativo de la investigación. Estas se caracterizan por tener un cuestionario previamente diseñado, pero con preguntas abiertas y que dan pie a la generación de nuevas preguntas, de acuerdo al fluido del dialogo y a las respuesta dadas por el entrevistado. El cuestionario sólo sirve de guía, mas no de camisa de fuerza. Se caracteriza por la flexibilidad de su contenido y dirección así como la no rigidez de la estructura.

Para aplicar las entrevistas, se establecieron cuatro diferentes grupos de personas, de acuerdo a los criterios que se mencionan a continuación:

Grupo I. Entrevista a bajistas reconocidos del Baby Bajo, de gran renombre, integrantes de las principales orquestas del momento a nivel Nacional y algunos internacionales. También se entrevistaron algunos de los principales bajistas de grabación del momento. En este grupo se encuentran:

1. Alex Duque
2. Daniel Silva
3. Fernando "Ovejo" Silva
4. Francisco "Pacho" Ocoró
5. Giovanni Montoya
6. Hernando "El Baby" Isaza
7. Julito Antillano
8. Obert López
9. Robertito Pérez
10. Rubén Rodríguez
11. Sergio Múnera

Grupo II. Bajistas intérpretes del Baby Bajo reconocidos en la escena musical del ámbito local y nacional. En este grupo se encuentran:

1. Alejandro Valenzuela
2. Flavio Cuta (Bogotá)
3. Javier Andrés Mesa (Pasto)
4. Juan Carlos García
5. Juan David Molina Barrera (Medellín)
6. Luis Ernesto Galindo (Bogotá)
7. Omar Murcia (Bogotá)
8. Ricardo Antonio Alzate (Barranquilla)

Grupo III: Entrevista a luthiers del Baby Bajo. Se seleccionaron cuatro luthiers para que respondieran la entrevista, los cuales son propietarios de marcas de instrumentos que gozan de una marca con buen posicionamiento en el mercado, avalado por gran cantidad de músicos intérpretes del Baby bajo. Ellos son:

1. Fernando García de Sendel Baby Bass (Colombia)
2. Andrés Ortega de MOG Baby Bass (Colombia)
3. Bladimir Torres de Blady Instruments (Colombia)
4. Ray Ramírez de Ray Ramírez Bases (Puerto Rico)

Grupo IV. Se entrevistó a manera de diagnóstico a los estudiantes que se citan a continuación, los cuales hacen parte del grupo de implementación del material didáctico:

1. Pedro Enrique Bautista. Graduado como maestro en Trompeta de la Universidad Central. Bogotá (Colombia)
2. Santiago Martínez Ortiz. Estudiante de Música con Énfasis en Bajo Eléctrico de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB)
3. Julián David Ramírez. Estudiante de Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá (Colombia)

3.2.3.1 Reseñas de los Entrevistados. A continuación se señala brevemente los aspectos biográficos principales de las personas seleccionadas para las entrevistas, de manera que se puedan evidenciar las razones por las cuales fueron escogidos dentro de cada grupo, y con el ánimo de que el lector tenga un conocimiento acerca de su experiencia.

Entrevistados GRUPO I



Foto 1. Francisco Ocoró.

Francisco “Pacho” Ocoró. Nació en Dagua (Valle, Colombia) el 30 de Junio de 1977. Es el bajista actual del Grupo Niche desde el año 1999 (11 años al momento de la investigación). Ha hecho parte de diversas agrupaciones como la orquesta de Tito Gomez, Son de Cali, Elvis Magno, la Tropivalle (agrupación en la que se dio a conocer). Ha sido uno de los principales grabadores y de los grandes bajistas que ha dado Colombia en las últimas décadas, dado que ha desarrollado un gran estilo propio y único de tocar el bajo. Ha participado en un inmenso número de grabaciones para orquestas nacionales, destacándose la orquesta Son de Cali, David Pavón, Elvis Magno, Willy García y el Grupo Niche. Precisamente en ésta orquesta, ha grabado álbumes como A Golpe de Folklore (1999), en el cual sobresalió el tema Han Cogido la Cosa; la recopilación de Grupo Niche Aniversario 20 Años (2000), donde sobresalió el éxito La Danza de la Chancaca, y el álbum Propuesta (año 2001), único álbum de la orquesta nominado al Latin Grammy.

Fuente de foto: Archivo personal John Jairo Sánchez. 2012.



Foto 2. Rubén Rodríguez

Rubén Rodríguez. Nació el 6 de Marzo de 1964 en New York, de padres Puertorriqueños. Desde pequeño inicio su inmersión en la música tocando guitarra y bajo eléctrico y posteriormente el contrabajo en la banda de su escuela. Recibió tutorías en Bajo Eléctrico por parte del gran bajista Victor Venegas. Formó parte de agrupaciones como la de Johnny Colón (1979), Machito, Ray Barreto, Willie Colón, Tito Nieves, Dark Latin Groove (DLG), la Broadway Orchestra, la Spanish Harlem Orchestra, entre otras tantas. Ha tocado y grabado para artistas como Tito Puente, Mongó Santamaría, Willie Colón, Rubén Blades, Roberta Flack, Azixa, Darlene Love, Nona Hendrix, Ben E. King, John Scofield, Celia Cruz, Groover Washington Jr., Staples Mavis, Marc Anthony, La India, Gato Barbieri, Eddie Palmieri, Charlie Palmieri, Dave Valentín, Dave Samuels, DLG, Gilberto Santarosa, Victor Manuelle, Tito Nieves, Luis Enrique y otros tantos.

Ha sido uno de los grabadores más importantes en la historia reciente de la música salsa, y junto con el pianista y productor Sergio George, ha sido señalado como revolucionario del sonido de la salsa contemporánea.

Fuente de foto: Archivo personal Rubén Rodríguez. 2013



Foto 3. Daniel Silva

Cesar Daniel Silva Hernández. Nació en Caracas Venezuela en el año de 1961. Desde muy joven fue influenciado en el camino de la música, dado que su papá era un reconocido bajista de la región. Influenciado por el gran sonido de la salsa de la época, se apasionó por orquestas como la Fania All Stars, Johnny Pacheco, y todo el movimiento salsero de auge en su país, particularmente de la orquesta La Dimensión Latina. Fue precisamente su bajista, el gran Oscar De León quien le dio la oportunidad de ingresar años más tarde a hacer parte de dicha agrupación, y posteriormente tras su desintegración, lo invitó a convertirse en el bajista titular de la Orquesta de Oscar de León. En el año de 1992, ingresa a formar parte del Grupo Niche, orquesta en la que grabó todos los álbumes desde 1992 hasta 1999, año en que se retira. Esta fue para muchos la mejor época del grupo Niche. Gracias a ello, se convirtió en uno de los bajistas grabadores más importantes de toda Latinoamérica y Colombia.

Tras su retiro de Niche, ha participado en proyectos como el Tributo a la Salsa Colombiana, El Legado de la Salsa venezolana, Los Grandes de la Salsa.

Fuente de foto: Archivo personal Daniel Silva. 2013



Foto 4. Obert López

Obert López. Nació en Barranquilla en el año de 1958. Desde muy niño se vio influenciado en el medio musical, debido a que su padre era músico y tenía una orquesta. De esta manera, se sintió atraído por el Contrabajo a muy temprana edad y posteriormente sintió curiosidad por el Baby bajo, tras la gran influencia de Oscar de León y la Dimensión Latina. Es el bajista actual de la orquesta de Checo Acosta.

Ha tocado con diversas agrupaciones, pero se destaca su participación en la orquesta de Juan Piña y posteriormente en la orquesta de Joe Arroyo (La Verdad), agrupación a la que perteneció por casi dieciocho años continuos. También ha sido una figura importante en la grabación en Colombia, tras participar en la mayoría de álbumes de estudio de Joe Arroyo y La Verdad. Así mismo, ha grabado para muchos artistas como Juan Carlos Coronel, Checo Acosta, Chelito de Castro.

Actualmente es profesor de contrabajo, bajo eléctrico y teoría musical en la Universidad del Atlántico.

Fuente de foto: Archivo personal Obert López. 2013



Foto 5. Sergio Múnera

Sergio Múnera. Nació en Bello Antioquia el 20 de Mayo de 1971. Inició tocando bajo eléctrico y desde muy joven empezó a involucrarse en el medio salsero. Es el bajista actual del Grupo Galé, y ha formado parte de importantes agrupaciones como La Sonora Carruseles, Grupo Caneo, King Bongó, Quinto Mayor.

Como bajista ha podido formar parte de acompañamientos a artistas como Ismael Miranda, Cheo Feliciano, Tito Nieves, Tony Vega, Tito Rojas, David Pabón, Maelo Ruiz, Luisito Carrión, Richie Ray & Bobby Cruz, Eddy Santiago, Tito Gomez, Cano Estremera, Samy Bazzil, Oswaldo Román, Jerry Galante, Willie Gonzales, y una enorme lista de artistas.

Así mismo, es uno de los músicos de sesión más importantes del momento, siendo uno de los grabadores de Baby con mayor reconocimiento, participando en un gran número de producciones registradas bajo el sello Codiscos. Entre sus más importantes grabaciones están trabajos para Grupo Galé, Sonora Carruseles, Tito Nieves, Richie Ray & Bobby Cruz, Maelo Ruiz, Nacho Acero, Luisito Carrión, The New York Sextet, Aguanilé, Cesar Mora Orquesta, Salsa Libre, Pedro Arroyo, Jeff Morales, Dante Vargas & The Cat Band, Papo Rivera, Marlon, Grupo Caneo, Willie Gonzales, DLG (Dark Latin Groove), Angeles, Quinto Mayor, y la que sería la última producción del gran cantante Tito Gomez: Un Legado Musical.

Fuente de foto: Archivo personal Sergio Múnera. 2013



Foto 6. Hernando Isaza

Hernando “El Baby” Isaza. Nació en Medellín (Antioquia) el 22 de Junio de 1967. Es una de las figuras importantes del bajo tanto en la salsa como en la grabación colombiana. Desde muy niño –a los siete años de edad- perdió los dedos índice y pulgar de su mano derecha en un accidente con una maquina de moler eléctrica, pero esto no fue impedimento para convertirse en uno de los mejores intérpretes del Baby bajo y el Contrabajo en la música tropical colombiana. Su gran gusto por el jazz y la música clásica, le ha permitido formar parte del sexteto de jazz “The Dixiland” del Maestro Jorge Orejuela y el Quinteto de Latin Jazz del pianista Juancho Vargas; también ha tocado con la Orquesta Filarmónica de Medellín y la Orquesta Tropical “Los Padrinos”. En el año 2005 se radicó en la ciudad de Boston (USA), trabajando con músicos del jazz y la salsa como Dan Moreti, Osmany Paredes, Dim Marcelana.

Posteriormente, radicado en New York hace parte de la Orquesta de salsa de Larry Harlow, Son Boricua de José Mangual- Jimmy Sabater y la Big band de Luis Bausó. En Colombia ha tocado con grandes orquestas y artistas salseros como Diana Vargas, Grupo Caneo, Grupo Galé, Nino Segarra, Eddie Santiago entre otros. Se convirtió en uno de los más reconocidos bajistas de grabación de casas disqueras profesionales como Codiscos y Discos Fuentes.

Fuente de foto: Archivo personal Hernando Isaza. 2013



Foto 7. Giovanni Montoya

Giovanni Montoya. Nació en Medellín (Antioquia) el 21 de Noviembre de 1972. En sus inicios, tocaba la guitarra, posteriormente el bajo eléctrico, hasta que finalmente conoció el Baby bajo.

Como bajista ha formado parte de orquestas como La Alegría (Medellín), Grupo caneo, La Sonora Carruseles, Grupo Galé, El Combo de las Estrellas, Latin Brothers, el Tropicombo, Fruko y sus Tesos, y actualmente forma parte de la agrupación de Medellín “Puro Metal”.

Como bajista de sesión, ha participado en grabaciones para Fruko y sus Tesos, Latin Brothers, la Sonora Dinamita, el Combo de las Estrellas, Banda Fiesta, Maelo Ruiz, David Pavón, Quinto Mayor, Grupo Galé, Santiago Cerón, Alejandro Fernández, Richie Ray & Bobby Cruz.

Actualmente trabaja de manera asociada con el gran percusionista Diego Galé, en la parte de producción y programación para proyectos discográficos, además de permanecer tocando para diferentes artistas a nivel Nacional.

Fuente de foto: Archivo personal John Jairo Sánchez. 2013



Foto 8. Alex Duque

Alex Duque. Nació en Barranquilla el 27 de Abril de 1972. Inició tocando guitarra a sus 10 años de edad. Un profesor del colegio lo motivó a tocar el bajo. Posteriormente entró a estudiar Contrabajo en el Conservatorio de Barranquilla. Perteneció a orquestas de buen renombre a nivel local de Barranquilla como Zoila Nieto, Pacho Galán y la orquesta del Checo Acosta. Desde muy joven se dedicó a estudiar el bajo durante muchas horas diarias. Esto le permitió iniciarse a temprana edad en el campo de las grabaciones profesionales, principalmente en la ciudad de Medellín.

Ingresó a ser parte del equipo de grabación del gran pianista y productor Sergio George. Debido a ello, ha podido tocar y grabar para una gran cantidad de artistas de gran renombre internacional tales como Marc Anthony (álbum Valió La Pena), Tito Nieves, Andy Montañez, Jennifer López, Ismael Miranda, Servando y Florentino, Roberto Blades (La Inmensidad Orquesta), Checo Acosta, Los Titanes, Alberto Barros & su Tributo a la Salsa Colombiana y el Grupo Niche.

Fuente de foto: Archivo personal Alex Duque. 2013



Foto 9. Fernando Silva López

Fernando Silva López “El Ovejo”. Nació el 15 de septiembre de 1967 en Armenia (Quindío). Es Contrabajista, bajista eléctrico y músico arreglista. Ha tenido la oportunidad de estudiar Contrabajo con grandes maestros como Hernando Segura, Carlos del Puerto (Cuba), Luis Barreto (Cuba), Fernando Grillo (Italia).

Ha tocado con orquestas y artistas como Beatriz Arellano, Orquesta La Misma gente Cali), Grupo Bahía, Entre Cuerdas Trío, La Gran banda Caleña, Matecaña Orquesta, Héctor Tricoche, Orquesta Internacional Los Niches, Los Hermanos Lebrón, Kim de Los Santos, Tony Vega, Pedro Arroyo, Pedro Brull, Willie Rosario, Maelo Ruiz, Domingo Quiñones, Tito Nieves, Junior Gonzales, Andy Montañez, Chocolate Armenteros, Ismael Miranda, Rafú Warner, Mickey Taveras, Alfredo de la Fe y la Orquesta Son de Cali.

Así mismo, ha podido hacer parte de innumerables grabaciones para diferentes artistas de diferentes estilos musicales. Actualmente se desempeña como músico concertino de la Banda Departamental del Valle del Cauca además de ser profesor y fundador del programa de Bajo Eléctrico del IPC (Instituto Popular de Cultura de Cali).

Fuente de foto: Archivo personal Fernando Silva. 2013



Foto 10. Roberto Pérez Jr.

Roberto “Robertito” Carlos Pérez de Jesús. Bajista Puertorriqueño, nacido el 7 de Mayo de 1981. Es influenciado principalmente fuertemente por su tío, el legendario bajista boricua Pedro Pérez, y su padre el gran bajista, compositor y arreglista Roberto Pérez. Empezó a tocar profesionalmente desde sus quince años con la orquesta de su padre “Bobby Pérez y su Tres con Caché”, la cual era integrada por tres hermanos Pérez: Roberto, Pedro y Berny Pérez. Estos músicos han pertenecido a orquestas como Frankie Ruiz, Tony Vega, Mario Ortiz y una lista bastante larga de artistas salseros. A los 19 años de edad, ingresa a la orquesta Puertorican Power, donde permanece por aproximadamente cinco años. Posteriormente pasa a tocar con Victor Manuelle “El Sonero de la Juventud” durante un poco más de dos años continuos. Ha podido tocar y grabar para artistas como Luisito Carrión, Jose Alberto “El canario”, Domingo Quiñones, Adalberto Santiago, NG2, Tito Rojas, entre otros reconocidos artistas salseros. Es el actual bajista de la orquesta Puertorican Power y de Roberto Roena & su Apolo Sound.

Fuente de foto: Archivo personal Robertito Pérez. 2013



Foto 11. Julio Antillano

Julio Fernandez Antillano. Nació en Caracas (Venezuela). Inspirado en su tío Fidel Antillano, comenzó a los 13 años de edad a tocar el bajo con el grupo La Determinación. A los 17 años forma parte de Naty y su Orquesta y luego a los 19 años toca con el maestro Porfi Jimenez. Julito Antillano ha grabado como bajista con artistas como Erick Franchesky, Oscar De León, Andy Montañez, Willie González, Argenis Carruyo, La Billos Caracas Boys, Los Melódicos, Chino y Nacho, Servando y Florentino, Amílcar Boscán, Joel Uriola, Cesar Monjes, Dimensión Latina, Naty y su Orquesta, Cano Estremera, Pedro Arroyo y Adolescentes Orquesta entre otros.

Ha acompañado en vivo a artistas como Eddie Santiago, Willie González, Nino Segarra, el Combo Antillano, Pedro Arroyo, Ismael Miranda, Cheo Feliciano, Junior González, Van Lester, Roberto Blades, Jose Alberto El Canario, Oscar De León y Adolescentes Orquesta de Porfi Baloa perteneciendo a esta orquesta desde el año 1996 hasta la actualidad.

Fuente de foto: Archivo personal Julio Antillano. 2013

Entrevistados GRUPO II



Foto 12. Luis E. Galindo

Luis Ernesto Galindo. Nació en Bogotá en el año de 1961. Bajista, arreglista y productor musical. Estudió trompeta durante algunos años en el conservatorio de la Universidad Nacional. Desde muy joven se sintió interesado por el sonido del Bajo, particularmente dentro de la música salsa y principalmente por bajistas como Oscar de León y orquestas como el Gran Combo. Es bajista empírico, y ha tomado clases particulares con algunos profesores. Ha hecho parte de agrupaciones como Los Alfa 8, Los Ocho de Colombia, Galy Galeano, Hamsel Camacho, Maelo Ruiz, Jorge Celedón, Charly Cardona, Henry Fiol, Eddie Santiago, David Pabón, Mariano Cívico, Santiago Cerón, Pete “Conde” Rodríguez, Adalberto Santiago, Cheo Feliciano, Juancho Torres y una lista enorme de artistas. Ha trabajado haciendo música para RCN televisión en la telenovela Azúcar.

Como arreglista y productor ha participado en trabajos discográficos para Alfa Ocho orquesta, Hamsel Camacho, Galy Galeano, Jorge Celedón entre otros.

Fuente de foto: Archivo personal Luis Ernesto Galindo. 2013



Foto 13. Javier Andrés Mesa

Javier Andrés Mesa. Nació en San Juan de Pasto el 24 de Julio de 1974. Es intérprete de varios instrumentos musicales entre ellos, la Guitarra, la Bandola andina Colombiana, el bajo eléctrico, el Baby bajo y el contrabajo. Ha realizado estudios con profesores particulares y tiene el título de Bass Specialist de la Berklee College of Music (Boston, MA). Amante y cultivador de la música típica Colombiana, junto con sus hermanos, ha participado en grandes festivales nacionales como el Festival Mono Núñez de Ginebra (Valle), Festival Nacional del Pasillo (Aguadas, Caldas), Festival Hato Viejo Cotrafa (Bello, Antioquia), y el Encuentro Nacional de Tríos (Popayán, Cauca), en los cuales han ganado importantes reconocimientos.

Ha pertenecido y grabado para importantes proyectos de música como Plectro Trío, Opus II Trío, Trío Nuevo Amanecer, Atípico Trío, Grupo Putumayo, Orquesta Colombiana de Bandolas, Grupo Arenke, Tulia Groove, Wa&Co Ensemble. Actualmente, es el bajista de la reconocida agrupación Guafa Trío.

Fuente de foto: Archivo personal Javier Andrés Mesa. 2013



Foto 14. Ricardo Antonio Alzate

Ricardo Antonio Alzate Hernández.

Nació en Barranquilla el 27 de Agosto de 1982.

Licenciado en Educación Musical de la Universidad del Atlántico. Desde muy joven se vinculó como bajista a importantes orquestas de la región.

Además de ser músico, es profesional en producción de radio y televisión, diseñador gráfico especializado en sistema 3D.

Ha tomado clases de bajo eléctrico y contrabajo con importantes profesores de la región como lo son Obert López y Edgardo Fábregas.

Ha hecho parte de agrupaciones como Grupo Shekeré, Juan Carlos Coronel, Grupo Bananas.

Fue profesor de bajo Eléctrico de la Universidad de Barranquilla, institución en la que estuvo trabajando durante dos años y medio.

Fuente de foto: Archivo personal Ricardo Alzate. 2013



Foto 15. Omar Murcia

Omar Murcia. Nació en Zipaquirá el 24 de febrero de 1982. Es ingeniero de sonido de la Universidad San Buenaventura. Tiene amplia experiencia como bajista, tubista y docente.

Estudió guitarra clásica en la Universidad de los Andes. Así mismo, ha realizado estudios de bajo eléctrico con el maestro Ricardo Barrera Tacha y de contrabajo con el maestro Rafael Guevara.

Como bajista ha formado parte de agrupaciones como Los Número Uno de Colombia, Dinkol Arroyo orquesta, Casa Blanca Big Band de Rafael Sandoval y Johnny Gutiérrez Orquesta.

También ha podido hacer parte de acompañamientos a artistas de gran renombre como Alfredo de la Fe, Gilberto Santa Rosa, Charly Zaa, Gabino Pampini, Billy Pontoni y Rikarena. Ha sido docente de la Banda Sinfónica de Fusagasugá, director de la Banda musical de Sutatausa, y tubista de la banda de Zipaquirá. Actualmente es el director de la banda residente de Cachao, un prestigioso bar salsero de la ciudad de Bogotá.

Fuente de foto: Archivo personal Omar Murcia. 2013



Foto 16. Juan David Molina

Juan David Molina. Nació en Medellín el 19 de Noviembre de 1989. Empieza su Carrera musical a los 10 años con el apoyo e instrucción musical de sus padres quienes son reconocidos músicos profesionales radicados en la ciudad de Medellín.

A sus 23 Años de edad ya ha tenido la oportunidad de Tocar con grandes intérpretes de la Salsa como lo son: Nino Segarra, Oswaldo Román (Ex integrante de Grupo Niche y de la Puertorican Power), David Pabón, Orquesta La Suprema Corte, Paquito Guzmán, Amílcar Boscán, Manolo Lezcano, Tony Vega, entre otros.

Es una de las jóvenes promesas del bajo en el ámbito local de Medellín, tierra que se ha destacado históricamente por ser el centro de la producción y grabación discográfica de Colombia.

Actualmente es el bajista de una de las orquestas salseras más sonadas y reconocidas de Medellín y Colombia en el momento, Aguanilé Salsa.

Fuente de foto: Archivo personal Juan David Molina. 2013



Foto 17. Flavio Cuta

Flavio Cuta Cristancho. Nació en Paipa en Enero de 1968. En el ambiente local Bogotano, es uno de los bajistas con mayor reconocimiento y popularidad gracias a su talento y versatilidad. Empezó en la música desde muy niño, aprendiendo a tocar guitarra a sus cinco años. Ha tomado clases con grandes maestros como Dennis López (Bajo Eléctrico) y Armando Segura (Contrabajo).

Ha podido hacer parte de acompañamientos en vivo para artistas de gran reconocimiento en la música salsa como Cano Estremera, Maelo Ruiz, Antonio Cartagena, Cesar Mora, Richie Ray, Willie Colón, Grupo Clase, Alfredo de La Fe.

Desde hace varios años, Flavio es el bajista titular de la orquesta Los Alfa Ocho. Así mismo, es una de las figuras vigentes de la grabación del bajo dentro de diversos estilos musicales en la escena local. Ha grabado para gran cantidad de artistas como Andrés Cepeda, Cesar mora, Grupo Clase, Alfredo de la Fe, Alfa Ocho y otros tantos proyectos independientes.

Fuente de foto: Archivo personal Flavio Cuta. 2013



Foto 18. Alejandro Valenzuela

Alejandro Valenzuela. Nació el 11 de Enero de 1960 en Bogotá, pero su familia se movió a Bucaramanga en el año de 1962 y allí fue donde creció y estudió. Es Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander y su especialidad instrumental es el Contrabajo.

Desde muy niño se vio involucrado en la escena musical, dada la fuerte tradición que poseía su familia. A muy temprana edad aprendió a tocar el bajo eléctrico y se empezó a vincular con diferentes tipos de agrupaciones de música popular como orquestas y mariachis.

Ha hecho parte de agrupaciones como Bucarabanda, RH Positivo, Los Número Uno de Colombia. Es el bajista actual de la orquesta de Dinkol Arroyo, hijo del gran cantante Joe Arroyo. Así mismo, ha podido formar parte de acompañamientos para grandes artistas salseros como Cuco Valoy, Maelo Ruiz y Eddie Santiago.

Actualmente trabaja como profesor de música para una prestigiosa institución educativa de la ciudad.

Fuente de foto: Archivo personal Alejandro Valenzuela. 2013



Foto 19. Juan Carlos García

Juan Carlos García Mulett. Nació en Corozal Sucre, pero desde los cuatro años vivió en Barranquilla. Aprendió a tocar bajo eléctrico a la edad de sus 18 años y muy pronto se vio involucrado con importantes agrupaciones locales, con las cuales pudo alternar con grandes orquestas de reconocimiento nacional e internacional.

Ha hecho parte de agrupaciones como La Orquesta de los Hermanos Martelo, Willie Zoyla Nieto, Shekeré Orquesta, Joe Arroyo y su Orquesta la Verdad, Los Tupamaros, Danny Marín, Chelito de castro y su Código 3, Juan Piña.

Ha podido tocar con artistas de gran reconocimiento como Tito Nieves, Richie Ray & Bobby Cruz, Maelo Ruiz, Willie Colón, Gusy & Beto, agrupación de la cual es su director musical.

Juan Carlos goza de un gran reconocimiento como bajista, al igual que como músico de sesión. Ha participado de grabaciones para reconocidos artistas como Grupo Bananas, Checo Acosta, Juan Carlos Coronel, Tupamaros, Joe Arroyo, Shekeré y Juancho Torres entre otros.

Fuente de foto: Archivo personal Juan Carlos García. 2013

Entrevistados Grupo III - Lutieres



Andrés Mauricio Ortega. Propietario de **MOG Baby Bases (Palmira - Colombia)**

Músico percusionista nacido en Palmira (Valle) en 1975. Sus conocimientos musicales los ha aprendido autodidácticamente. En cuanto al negocio del diseño y la construcción de instrumentos, Andrés empezó a fabricar Baby Bajos desde el año 1995.

De los luthiers entrevistados para esta investigación, es el fabricante con menos experiencia en el mercado, pero su marca está ganando una amplia aceptación en los últimos años. Las destrezas y conocimientos para aprender a fabricar bajos los adquirió igualmente de manera autodidacta, preguntándole a otros bajistas y teniendo la experiencia de desarmar un Baby Bajo Ampeg que le prestó un reconocido bajista de la ciudad de Cali. Ha diseñado diversos modelos que van desde los modelos tradicionales similares al Ampeg original, hasta los más modernos con cuerpos pequeños y de fácil transporte.

Foto 20. Andrés Mauricio Ortega

Para mayor información visitar <http://www.babybassmog.com/>

Fuente de Foto: Archivo personal Andrés Ortega. 2013



Foto 21. Fernando García

Fernando García (Baby Bass Sendel, Cali - Colombia). Nace el 1 de Enero de 1968 en la ciudad de Cali. Cantante desde muy joven y percusionista, ha podido participar de importantes orquestas y acompañamientos a grandes artistas salseros. Fue corista de la orquesta de Tito Gomez, con quien pudo realizar giras internacionales por Europa y USA. Igualmente ha podido actuar como corista y percusionista para artistas como Gabino Pampini, David Pabón, Jose Bello, entre otros. Es el director y dueño del Proyecto Orquesta Brava (Cali), grabando con artistas como Pedro Brull. Hacia el año de 1992 inicia su proceso de fabricación de Baby Bajos, mediante una investigación personal, probando y experimentando hasta hoy día para mejorar sus diseños y sonido. Su primer Baby Bajo lo compró el bajista actual de Grupo Niche, Pacho Ocoró. Fernando fabrica todos los componentes de sus bajos, incluyendo los sistemas de micrófono.

Bajistas de orquestas como grupo Niche, Gilberto Santa Rosa, Puerto Rican Power, De cache orquesta, Guayacán, La Mulenze, la Dimensión Latina y Daniel Silva han sido usuarios de sus Baby Bajos.

Para mayor información visitar: <http://www.babybasssendel.com>

Fuente de Foto: Archivo personal Fernando García. 2013



Foto 22. Ray Ramírez

Ray Ramírez Doble (Ray Ramírez Basses, Humacao - Puerto Rico). Nació en Manhattan (New York) el 8 de marzo de 1966 pero su familia se trasladó posteriormente a Puerto Rico. Allí se empieza a sentir interesado por la música, y a sus 16 años de edad, se decide por el Bajo. Estudió Contrabajo en el conservatorio de Música de Puerto Rico. Como bajista ha podido participar en grabaciones y en actuaciones en vivo para un sin número de artistas de gran renombre mundial tales como Roberto Roena y su Apolo Sound, Willie Rosario, Don Perignon, Domingo Quiñonez, Ismael Miranda, Chocolate Armenteros, Cheo Feliciano, Tito Rojas, Cuco Soto, Héctor Tricoche, Pedro “Conga” López, Luisito Ayala y su Puerto Rican Power, Johnny Rivera, Rey Ruiz, la San Juan Pops Symphony Orchestra. Ray escribe una columna para la Revista Bassics, en la sección The Latin Corner.

Es lutier constructor de bajos hechos a mano, y su marca es de gran renombre y aceptación a nivel mundial. Sus modelos son de 4, 5 o 6 cuerdas fabricados en maderas exóticas y fibra de vidrio. Para mayor información se puede visitar su sitio web: <http://www.rayramirezbasses.com>

Fuente de Foto: RAMÍREZ, Raymond. The swing of the Latin Bass Part 1. Humacao (Puerto Rico): First Book Publishing, 1999. 53 p.



Foto 23. Bladimir Torres

Bladimir Torres García. (Blady Instruments Cali, Colombia). Este joven músico Caleño nace en el año de 1976. Su familia era de tradición musical, particularmente sus abuelos. Inició tocando piano “de oído”, y posteriormente entró a estudiar al Conservatorio de Bellas Artes de Cali. Allí estudió piano, trompeta y percusión principalmente. Ha podido pertenecer a diversas orquestas locales, entre ellas la de mayor reconocimiento fue Alma del Barrio. Como fabricante de Baby Bajos inicia hacia los años 90, aprovechando los conocimientos que poseía en cuanto a pintura y reparación de congas, y apoyado en grandes músicos locales e internacionales, los cuales le aportaron detalles para mejorar sus diseños de instrumentos. Blady Instruments ha ganado amplio reconocimiento a nivel nacional e internacional, siendo usado por bajistas de grandes orquestas como Sonora ponceña, Gran Combo de Puerto Rico, Oscar de León, Puerto Rican Power, Adolescents Orquesta, Gilberto Santarosa, Tito Rojas y una enorme lista de reconocidos salseros.

Para mayor información visitar: www.bladyinstruments.com

Fuente de Foto: Archivo Personal Blady Torres. 2012.

3.2.3.2 Formatos de Entrevistas. A continuación se anexan los formatos utilizados para las entrevistas en cada uno de los grupos.

**FORMATO DE ENTREVISTA (I)
A BAJISTAS EXPERTOS DEL BABY BASS ACERCA DE
SU APRENDIZAJE Y EXPERIENCIA EN EL INSTRUMENTO**

Nombre:

Edad:

Años de Experiencia en el Baby Bajo:

Agrupación Actual:

Otras agrupaciones en las que participa o ha participado:

Responda libremente y a manera personal sus opiniones respecto a los siguientes aspectos.

1. ¿Porque se sintió interesado en interpretar el Baby Bajo? ¿Que lo motivó?
2. ¿Cómo aprendió a tocar el instrumento? ¿Cómo fue su iniciación? ¿Alguien le enseñó?
3. ¿Qué orquestas o bajistas escuchó para utilizarlos como referencia de estudio, y obtener su estilo de interpretar el instrumento?
4. ¿Conoce algún método o cartilla para el estudio del instrumento?
5. ¿Qué bajistas y qué Orquestas recomienda para ser escuchadas por las personas Interesadas en aprender a tocar el Baby Bajo?
6. ¿Qué elementos, conocimientos y aptitudes cree que son necesarios para que una persona aprenda a tocar el Baby bajo? ¿Que debe saber previamente?
7. ¿Qué elementos considera usted, que hacen que sea diferente tocar un Baby bajo, un Contrabajo y un Bajo Eléctrico?
8. ¿Qué aspectos propios del lenguaje de la salsa deben ser tenidos en cuenta a la hora de tocar el Baby? ¿Qué hace que sea diferente de interpretar otros estilos musicales?
9. ¿Qué bajistas considera usted que merecen ser destacados dentro de la historia del Baby Bajo? ¿Que conoce de ellos y de su técnica?
10. ¿Que esperaría usted encontrar en una Cartilla o material Didáctico que haya sido diseñado para el estudio del Baby Bajo?

FORMATO DE ENTREVISTA (II)
A BAJISTAS EXPERTOS DEL BABY BASS
ACERCA DE TÉCNICA Y PREFERENCIAS INTERPRETATIVAS
EN EL INSTRUMENTO

Nombre:

Edad:

Años de Experiencia en el Baby Bajo:

Agrupación Actual:

Otras agrupaciones en las que participa o ha participado:

Responda lo más preciso posible sus opiniones personales respecto a los siguientes aspectos.

1. *Altura/Ergonomía.* ¿Cuál es su modo preferido de acomodar/ubicar el Baby Bajo para tocarlo? ¿A qué altura prefiere acomodarlo? ¿Qué elemento utiliza de referencia para determinar la altura adecuada de su instrumento? ¿Por qué?

2. *Apoyo del Instrumento.* ¿Cómo ubica el Baby bajo respecto a su cuerpo? ¿Cómo lo apoya? ¿Lo usa inclinado hacia atrás o totalmente vertical/recto, al estilo de Oscar de León?

3. *Mano Derecha.* Algunos bajistas suelen tocar en la parte final del diapasón, algunos mucho más arriba del final de la tablilla del diapasón, y otros prefieren tocar por fuera, donde ya se ha acabado el diapasón. ¿En qué zona del diapasón o de las cuerdas le gusta ubicar su mano derecha para pulsar las cuerdas? ¿Con cuál de estas ubicaciones se siente mejor y porque?

4. *Pulsación.* Algunos bajistas halan (jalan) la cuerda hacia adelante; otros hacen la pulsación deslizando sus dedos hacia la otra cuerda (pulsación apoyada). ¿Cuál es su forma/estilo o técnica preferida para pulsar las cuerdas?

5. *Apoyo de Pulgar Derecho.* Mientras pulsa las cuerdas con su mano derecha, ¿Cómo coloca la mano en el diapasón? ¿Qué posición asume su dedo pulgar de la mano derecha? ¿Lo apoya en algún lugar o no lo apoya? ¿Lo apoya hacia arriba? ¿Lo apoya hacia abajo? ¿Lo apoya por detrás del diapasón? ¿Lo apoya por delante del diapasón?

6. *Porción de Dedo al Pulsar.* Algunos bajistas tocan el Baby bajo sólo con la punta de sus dedos (yemas de la mano derecha), otros tocan poniendo toda la falange, y algunos tocan a la manera de los contrabajistas de jazz poniendo todo el dedo sobre la cuerda al pulsarla. ¿Cuál de estos modos de pulsar es su preferido? ¿Cómo ubica sus dedos (mano derecha) en la cuerda? ¿Por qué lo prefiere de esa manera?

7. **Angulo de ataque.** Las cuerdas pueden ser pulsadas de varias maneras dependiendo del ángulo que se forma entre el dedo y la cuerda. Algunos bajistas ponen el dedo casi “parado” verticalmente sobre la cuerda para tocarla. A esto se le denomina Posición Perpendicular. Otros bajistas prefieren que el dedo vaya casi “acostado” sobre la cuerda al pulsarla. A esto se le denomina Posición Paralela, y puede ser observada principalmente en los contrabajistas de Jazz. Otros bajistas, se ubican en una posición intermedia, poniendo sus dedos **ni tan parados, ni tan acostados**. ¿Con cuál de estas posiciones de dedos se identifica más su estilo de tocar el Baby Bajo? ¿Qué ángulo prefiere al tocar? ¿Por qué? ¿Considera que esto cambia el sonido?

8. **Altura de las cuerdas o Nivel de Acción.** El Nivel de acción en los instrumentos de cuerda, es el nivel de separación o altura existente entre las cuerdas y la superficie sobre la cual se va a pisar (Diapasón). Algunos bajistas, refieren unas cuerdas bien separadas o Altas respecto al diapasón. Otros las prefieren muy pegadas a la madera y algunos buscan un punto intermedio. ¿Cuál es la posición/altura de cuerdas que usted prefiere? ¿Porque? ¿Tiene algún patrón de medida para determinar “su altura ideal” de cuerdas? ¿Cómo sabe si están muy altas o muy pegadas de acuerdo a su gusto? ¿Considera que dicha altura afecta el sonido del Baby bajo? ¿Por qué?

9. **Mano Izquierda.** ¿Cómo distribuye sus dedos para digitar las frases cuando toca Baby bajo? ¿Alguna técnica especial? ¿Ha trabajado con algún método o libro?

10. **Punch y Sonido.** Al hablar de los bajistas, casi siempre los músicos se refieren a su sonido, a su punch o al “peso”. Para usted, ¿Qué significan esos términos? En su opinión personal, ¿cuando tiene buen punch/peso/sonido un bajista? ¿Qué significa que un bajista tenga buen punch o sonido? Para una persona que está aprendiendo a tocar Baby Bajo, ¿Cómo cree que puede lograr un buen sonido o punch?

Entrevista diseñada por: John Jairo Sánchez Rincón
Universidad Pedagógica Nacional
Bogotá D.C.

FORMATO DE ENTREVISTA (III) A LUTIERES DE BABY BASS

Nombre:

Edad:

Años de Experiencia fabricando Baby Bajos:

Marca de Instrumentos:

**Responda lo más preciso posible sus opiniones personales respecto a los
Siguietes aspectos.**

1. ¿Porque se inicia en el campo de la fabricación de Baby Bajo? ¿Que lo motivó?
2. ¿Cómo adquirió el conocimiento necesario para la fabricación de estos instrumentos?
3. ¿Qué percepción tiene acerca de la aceptación y demanda que el instrumento Baby Bajo ha venido experimentando los últimos años?
4. ¿Qué diferencias en cuanto al sonido son las más importantes al comparar el Baby bajo, el Contrabajo y el Bajo Eléctrico?
5. ¿Considera usted que es conveniente/adecuado estudiar el Baby Bajo con los métodos usados para aprender el Contrabajo y el Bajo Eléctrico? ¿Por qué? ¿Sería conveniente la existencia de un “Método para Baby Bajo”?
6. ¿Qué diferencias en cuanto a fabricación y diseño considera usted que son las más importantes de destacar entre el Baby Bajo, el Contrabajo y el bajo Eléctrico?
7. ¿Qué puede decirnos acerca de las maderas, materiales, medidas y demás aspectos técnicos propios del Baby Bajo? ¿Y respecto a las cuerdas? ¿Cómo afectan estos factores sobre el sonido del instrumento?

**Entrevista diseñada por: John Jairo Sánchez Rincón
Universidad Pedagógica Nacional
Bogotá D.C.**

Entrevistados Grupo IV (Estudiantes)

Se realizó una prueba de diagnóstico, donde se buscó establecer el nivel de conocimientos previos que poseían los estudiantes interesados en iniciar el proceso de aprendizaje del Baby Bajo.

La entrevista y observación inicial buscaba indagar acerca de un nivel básico de conocimientos musicales, los cuales son indispensables para poder desarrollar el presente material, dado que no es objetivo de esta investigación la formación en gramática musical.

Para ello, se les aplicó la Matriz de Observación (obsérvese la pagina XX), y el siguiente formato de preguntas.

FORMATO DE ENTREVISTA (IV) PRUEBA DE DIAGNOSTICO PARA ESTUDIANTES INTERESADOS EN ESTUDIAR EL INSTRUMENTO BABY BAJO

Nombre:

Edad:

Estudiante de Música? Si_____ No_____

Institución _____

1. ¿Toca Bajo eléctrico?: Si___ No_____
2. ¿Lo ha estudiado formalmente en alguna institución? ¿Cual? De lo contrario, ¿Como lo aprendió?
3. ¿Ha tocado alguna vez el Baby Bajo? ¿Ha recibido clases?
4. ANÁLISIS. Escriba la Función armónica indicando el Grado respecto a la tonalidad.

7. Lea el siguiente fragmento escrito en clave de fa.

The image shows three staves of musical notation in bass clef, 4/4 time signature. The first staff contains a melodic line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff contains a bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with a chord symbol E7 above the first measure and Am above the last measure. The third staff contains a bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with a chord symbol E7 above the first measure and Am above the last measure.

8. ¿Se siente usted interesado o atraído por la música salsa? ¿Le gustaría aprender a tocarla en el Baby bajo? ¿Porque?
9. Redacte en un párrafo de aproximadamente media página tamaño carta, lo que usted conoce acerca de la música salsa (historia, artistas, estilos, canciones, etc.).

Entrevista diseñada por: John Jairo Sánchez Rincón
Universidad Pedagógica Nacional
Bogotá D.C.

3.2.4 Revisión Discográfica

Se buscaron canciones del repertorio de música salsa, que cumplieran con ciertos parámetros para ser seleccionadas e incluidas dentro del material didáctico.

La selección de las canciones para cada capítulo o ejercicio del material responde a la conveniencia y utilidad de la canción, respecto del objetivo y el tema en desarrollo en el material.

Para ello, los aspectos más importantes en la selección de las canciones fueron: la tonalidad principal, las modulaciones, el nivel de fraseo de los “obligados”, las progresiones armónicas y el artista que la interpreta, el tipo de Tumbao, y los adornos que utiliza el bajista.

Para las primeras etapas de la cartilla, se buscó que las canciones pudieran ser tocadas en primeras posiciones evitando al máximo posible el movimiento de la mano, para lo cual en muchos casos se procedió a realizar modificaciones a la línea grabada originalmente, de manera que se pudiera lograr el objetivo de estudio.

3.2.5 Transcripciones

Se transcribió y se realizó un análisis Rítmico-Armónico de las Líneas de Baby Bajo de las canciones seleccionadas. En algunas ocasiones se hizo necesario recurrir a adaptaciones de acuerdo a la necesidad y el objetivo a desarrollar en el capítulo del material. Cada transcripción fue seleccionada cuidadosamente, de manera que facilitara el proceso de aprendizaje del estudiante.

3.3 POBLACIÓN

La cartilla está dirigida a personas interesadas en aprender a tocar Salsa en el Baby Bajo, que posean conocimientos básicos de gramática musical y lectura en clave de Fa. Deberán saber teoría básica de acordes y arpeggios de tres y cuatro notas. Igualmente se requiere tener conocimientos fundamentales acerca de Progresiones armónicas, así como funciones tonales primarias. Es importante que posea una formación auditiva básica, reconociendo intervalos de octavas, quintas,

cuartas, terceras mayores y menores, así como segundas mayores y menores principalmente.

Así mismo, estas personas deberán tener una conexión o acercamiento con la música salsa, ser conocedoras de éste estilo musical, sus características, su ensamble y sus intérpretes más reconocidos.

3.4 ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

A continuación se presenta de manera descriptiva, la información obtenida mediante los diferentes instrumentos de recolección de información. Primero se presenta el análisis de las entrevistas a bajistas del grupo I y grupo II. Posteriormente se muestran los resultados de la aplicación de la Matriz de Observación. Para finalizar se analizan las respuestas obtenidas por parte del grupo III de entrevistados: Los Lutieres de Baby bajo; y los resultados de la prueba de diagnóstico que se aplicó a los estudiantes. Estas entrevistas se pueden encontrar en formatos de audio y texto en los anexos (ver Anexos A y C).

3.4.1 Análisis de Entrevistas a Bajistas Expertos Grupo I y Grupo II

Las respuestas a estas entrevistas se pueden verificar en los Anexos B y D. Algunas de ellas se encuentran en audio (Anexo D) y otras en texto (Anexo B).

Habiendo aplicado el formato de entrevista (I) a los Bajistas expertos del Baby Bajo del grupo I y grupo II, se pueden destacar las siguientes consideraciones.

Pregunta 1: ¿Porque se sintió interesado en interpretar el Baby Bajo? ¿Que lo motivó?

En los entrevistados se encontró básicamente dos tipos de respuestas:

- La primera era por razones de inquietud musical, por atracción, porque les llamaba la atención alguna orquesta o bajista que ya habían escuchado, o por haber visto el instrumento en algunas bandas.
- La segunda razón dada fue por motivos de “necesidad” laboral, o porque así lo demandaba el mercado musical del momento. Algunos de ellos se vieron casi que “forzados” a tocar Baby bajo a pesar que no les llamaba mucho la atención inicialmente.

Pregunta 2: ¿Cómo aprendió a tocar el instrumento? ¿Cómo fue su iniciación? ¿Alguien le enseñó?

Ante esta pregunta se pudo encontrar cuatro tipos de razones dadas:

- Autodidácticamente, empíricamente, simplemente buscando una manera cómoda que les permitiera hacer sonar el instrumento.
- Con libros de contrabajo clásico como el de Franz Simandl, y mediante el estudio de arco.
- Mediante clases particulares no formales de bajistas expertos
- Estudio Formal como contrabajista en una Universidad

Pregunta 3: ¿Qué orquestas o bajistas escuchó para tomar como referencia de estudio y obtener su estilo de interpretar el instrumento?

En esta pregunta, las respuestas fueron bastante amplias y diversas. Entre los bajistas más mencionados por los entrevistados del **Grupo I** se encuentran Pedro Pérez, Oscar De León, Edwin Morales “Mulenze”, Salvador Cuevas, Roberto

“Bobby” Rodríguez, Eddie “La Guagua” Rivera, Freddy Rivera (bajista actual de El Gran Combo de Puerto Rico), Efraín Hernández, Bobby Valentín, Carlos del Puerto, Israel López “Cachao”.

Los entrevistados del **Grupo II** que son generaciones más nuevas de bajistas, en muchos casos mencionaron a personas pertenecientes al **Grupo I** de los entrevistados tales como: Francisco “Pacho” Ocoró, Rubén Rodríguez, Obert López, Daniel Silva, Sergio Múnera y Hernando “El Baby” Isaza.

Algunas de las orquestas más mencionadas fueron La Sonora Ponceña, El Gran Combo de Puerto Rico, Cachao, Richie Ray & Bobbie Cruz, Tito Puente, La Fania All Stars, Oscar De León, Grupo Niche, Frankie Ruiz, La Mulenze, Orquesta La Dimensión Latina de Venezuela.

Pregunta 4: ¿Conoce algún método o cartilla para el estudio del instrumento?

Las respuestas dadas a esta pregunta fueron solamente dos:

- No conocen ningún método o libro diseñado exclusivamente para aprender a tocar Baby bajo
- Conocen los libros del contrabajo, los cuales aplican fielmente al aprendizaje del Baby bajo

Pregunta 5: ¿Qué bajistas y qué Orquestas recomienda para ser escuchadas por las personas interesadas en aprender a tocar el Baby Bajo?

La mayoría de bajistas entrevistados se refirieron a los mismos bajistas que ya habían mencionado antes como su influencia, además de incluir la conveniencia o la necesidad de escuchar dos tipos de orquestas y bajistas diferentes, clasificados de esta manera:

- Orquestas y bajistas de los orígenes o “raíces” de la música salsa. En éste grupo se incluyeron nombres de músicos como los de Israel López “Cachao”, Salvador Cuevas, Roberto “Bobby” Rodríguez, Eddie “La Guagua” Rivera, Bobby Valentín; en cuanto a orquestas se mencionaron La Sonora Matancera, Tito Puente, Cortijo y su Combo, La Fania All Stars, Machito.
- Orquestas y bajistas de la onda contemporánea, del nuevo concepto. Uno de los nombres más mencionados en esta caso fueron los de Pedro Pérez y Francisco “Pacho” Ocoró, junto con bajistas como Daniel Silva, Oscar de León, Efraín Hernández, Johnny Torres, Rubén Rodríguez, Bobby Valentín y Freddy Rivera.

Pregunta 6: ¿Qué conocimientos y aptitudes cree que son necesarios para que una persona aprenda a tocar el Baby Bajo? ¿Qué debe saber previamente?

Ante esta pregunta, se pudo encontrar varios puntos comunes en las respuestas:

- El buen manejo del tiempo, pulso y ritmo. La gran mayoría de los bajistas entrevistados señalan la importancia de poseer un buen manejo consciente de la cadencia del tiempo, basado en la marcha de la percusión, principalmente de la conga.
- Debe tener una aproximación auditiva con la música salsa, conociendo tantos estilos y artistas como le sea posible, desde las raíces hasta los contemporáneos.
- Tener conciencia de la labor del bajista dentro del ensamble salsero, la cual es una labor de acompañamiento, de base. Este concepto lo consideran demasiado importante casi todos los bajistas.
- La lectura musical y el conocimiento armónico de progresiones y funciones tonales básicas.

- Conocimiento de percusión, principalmente de la conga, como patrón de marcha con la cual se debe conjugar en un diálogo perfecto el Baby Bajo.
- Entrenarse en el ejercicio de transcribir, escuchar e imitar.
- Debe conocer lo que han hecho otros bajistas, los tumbaos antiguos al igual que los modernos.

Algunas otras respuestas señaladas, y que aportan un buen punto de vista son por ejemplo la importancia de tener confianza y seguridad a la hora de tocar y contar con un buen oído que permita mejorar y asegurar la afinación.

Pregunta 7: ¿Qué elementos considera usted, que hacen que sea diferente tocar un Baby bajo, un Contrabajo y un Bajo Eléctrico?

Los entrevistados en esta pregunta argumentaron diferentes razones desde sus puntos de vista. Estas razones, se pueden clasificar en grupos de la siguiente manera:

- Diferencias Sonoras. Cada uno de estos instrumentos posee un sonido característico que lo diferencia de los demás. El contrabajo con su sonido a madera, abundante de armónicos y con un brillo propio del contacto de la cuerda con la madera. El bajo eléctrico con su sonido mucho más delgado, y dependiente de la ecualización y amplificación que se le ponga. El Baby posee un sonido mucho mas percutido, junto con la facilidad de amplificación electrónica.
- Diferencias Físicas en su diseño
- Diferencias en cuanto a los recursos técnicos disponibles para la interpretación de cada uno de ellos
- Diferencias en cuanto a la disposición corporal con el instrumento
- Diferencias de repertorio específico

Pregunta 8: ¿Qué aspectos propios del lenguaje de la salsa deben ser tenidos en cuenta a la hora de tocar el Baby Bajo? ¿Qué hace que sea diferente de tocar otro tipo de géneros musicales?

Ante esta pregunta, las respuestas en términos generales fueron muy similares y se pueden resumir en los siguientes aspectos:

- La clave como elemento esencial del lenguaje de la música salsa. Sin clave no se toca salsa. Hay que conocerla y sentirla.
- La marcha de la percusión latina. Es un sentimiento diferente, y está muy definido por la conga, elemento estrechamente relacionado con la marcha del bajo.
- Los tumbaos originales o antiguos grabados por los bajistas pioneros de la salsa.
- El sonido característico del bajo dentro de la música salsa. No tiene la misma ecualización ni el mismo tipo de profundidad. Son conceptos muy diferentes.
- La labor o “rol” del bajista dentro del ensamble salsero, la cual es una función de acompañamiento, a diferencia de otros estilos musicales donde el bajista tiene una función más protagónica.

Pregunta 9: ¿Qué bajistas considera usted que merecen ser destacados dentro de la historia del Baby bajo? ¿Qué conoce de ellos y de su técnica?

La mayoría de los entrevistados señalaron ante esta pregunta, casi los mismos bajistas que ya habían mencionado anteriormente como personas que los influyeron para apasionarse por éste instrumento.

Se encontró que casi todos hacen referencia en términos generales a los mismos nombres de bajistas: Pedro Pérez, Rubén Rodríguez, Oscar De León, Freddy

Rivera, Eddie La Guagua Rivera, Bobby Valentín. Estos hacen parte de la lista común mencionada por la gran mayoría de ellos.

Así mismo se puede notar que hay muchos nombres de bajistas importantes en la historia, que hicieron grandes contribuciones mediante grabaciones y formando parte de las principales orquestas, pero que no son reconocidos.

Muy pocos de los bajistas entrevistados lograron mencionar otros nombres que no son tan comunes, pero que igual desempeñaron papeles cruciales en la evolución del sonido y la interpretación del Baby Bajo. Tal es el caso de bajistas como Joe Santiago, Andy González, Dave Pérez, Polito Huertas, Tato Santaella, Guillermo Andújar, Ray Ramírez, Claudio “Lin” Torres, Miguel Cruz, Francisco “Pacho” García, Raúl Umaña, Ricardo Lugo, Gilberto Méndez, Victor Venegas, entre otros tantos.

Algunos de los entrevistados mencionaron a otros bajistas, que sin ser los más técnicos o destacados en el Baby Bajo, sí ejercieron un papel muy destacado dentro de la historia de la salsa. Tal es el caso de bajistas como Salvador Cuevas, Bobby Valentín, Israel “Cachao” López y Carlos Del Puerto.

Pregunta 10: ¿Qué esperarías encontrar en una cartilla o material didáctico que haya sido diseñado para el estudio del Baby Bajo?

A continuación se mencionan los aspectos más destacados y comunes que consideraron los entrevistados:

- Que fuera en idioma español
- Que tuviera ejercicios basados en tumbaos y canciones
- Que enseñe buena técnica de digitación de la mano izquierda
- Que enseñe como manejar el Pizzicato, la colocación de la mano, y las diferentes maneras de pulsar

- Que diera buenos tips o consejos acerca de cómo calibrar el instrumento, cuerdas, ecualización, postura corporal y en fin todos los detalles que no explica casi ningún libro.
- Que tuviera una pista de percusión para estudiar encima de ella
- Que incluyera ejemplos de canciones de salsa conocidas
- Que presentara distintos tipos de tumbaos, desde los más antiguos y pioneros hasta los más modernos.

3.4.2 Análisis De Aplicación De La Matriz De Observación

A partir de la información obtenida mediante lo registrado en la matriz de información, se pueden realizar los siguientes análisis:

- Se observan unas técnicas comunes o prácticas más frecuentadas que otras en cuanto al uso y la interpretación del Baby bajo. Esto pone en manifiesto que hay algunas que gozan de mayor popularidad y aceptación.
- Es necesario recurrir a la entrevista personal para indagar más en profundidad acerca del “por qué” que sustenta cada una de esas técnicas por parte de sus ejecutantes.
- Se puede concluir que no existe una manera única de hacer la producción del sonido en el Baby bajo, y que es necesario indagar acerca de las ventajas sonoras de cada una de ellas, para conocer la conveniencia o no de su uso en un momento determinado.
- La gran dispersión o diversidad que se observa en cuanto a la técnica de interpretación del instrumento, responde en gran parte a la escasez de material de estudio y a la fuerte tradición empírica para su aprendizaje.

- No es conveniente referirse a una técnica única para la interpretación del Baby Bajo. En vez de ello, sería más conveniente hablar de las ventajas y desventajas que pueden implicar todas ellas, decantando y seleccionando las más efectivas de acuerdo a los propósitos de uso.
- La observación en conjunto con las entrevistas realizadas permiten reforzar la idea de la conveniencia de crear un material que permita unificar criterios para el estudio adecuado del instrumento. Así mismo, se corroboró la veracidad de los argumentos y supuestos planteados inicialmente en la justificación del presente proyecto, demostrando su validez.
- Se observa y se concluye que las técnicas y costumbres más frecuentadas por los bajistas podrían ser las más convenientes, dado que entre quienes las practican, se encuentran un gran número de personas con buena formación musical y procesos de estudio en el Contrabajo, instrumento en el que originalmente está inspirado el Baby Bajo. Esto además se sustenta con la posterior indagación personal y empírica realizada para comprobar, tanto los efectos sonoros, como los resultados en el desempeño del cuerpo y las articulaciones del bajista. Una buena técnica debe ser natural, facilitando los movimientos, brindando comodidad y buen resultado sonoro final.
- Muchos de los supuestos iniciales de la investigación, basados en la experiencia propia como docente del instrumento del realizador de ésta monografía, fueron verificados a través del conocimiento de los entrevistados, dándole validez al diseño técnico planteado para el presente estudio.

A continuación se presenta la información obtenida mediante la implementación de la matriz de observación en los bajistas mencionados.

En el Cuadro 5 se encuentra lo observado e indagado mediante entrevista técnica a los bajistas del grupo I.

El Cuadro 6 resume la información obtenida de los bajistas del grupo 2 y los datos obtenidos de observar otros bajistas no reseñados en ésta investigación, dado que sólo se les observó en videos y shows en vivo.

Cuadro 5: Resultados de aplicación Matriz de observación Bajistas Grupo I

Bajista	PARÁMETROS DE OBSERVACIÓN								Digitación Izquierda	Nivel de Acción
	Acomodación		Pulsación				Pulgar			
	Altura	Apoyo	Zona	Tipo	Porción de Dedo	Ataque				
Alex Duque	Media	Inclinado	Sobre/Final	Apoyada	Falange	Intermedio	Abajo	Armada	Media	
Daniel Silva	Alta	Recto	Sobre/Final	Halada	Falange	Intermedio	Abajo	Amontonada	Alta	
Fernando Silva “Ovejo”	Baja	Inclinado	Intermedia	Halada	Falange	Intermedio	Abajo	Armada	Media	
Francisco Ocoró	Media	Inclinado	Sobre/Final	Apoyada	Falange	Intermedio	Abajo	Armada	Alta	
Giovanni Montoya	Alta	Recto	Fuera	Apoyada	Puntas	Perpendicular	Arriba	Amontonada	Alta	
Hernando Isaza	Media	Inclinado	Sobre/Final	Apoyada	Falange	Intermedio	-----	Armada	Media	
Julito Antillano	Media	Mixta	Sobre/Final	Apoyada	Falange	Intermedio	Arriba	Armada	Media	
Obert López	Media	Inclinado	Sobre/Final	Apoyada	Falange	Intermedio	Abajo	Armada	Media	
Robertito Pérez	Media	Inclinado	Sobre/Final	Apoyada	Falange	Paralelo	Abajo	Armada	Media	
Rubén Rodríguez	Media	Recto	Sobre/Final	Apoyada	Falange	Intermedio	Arriba	Amontonada	Baja	
Sergio Múnera	Media	Inclinado	Sobre/Final	Apoyada	Falange	Intermedio	Abajo	Armada	Media	

Fuente: John Jairo Sánchez Rincón

Cuadro 6: Resultados de aplicación Matriz de observación Bajistas Grupo II y a otros bajistas en Video

PARÁMETROS DE OBSERVACIÓN									
Bajista	Acomodación		Pulsación					Digitación Izquierda	Nivel de Acción
	Altura	Apoyo	Zona	Tipo	Porción de Dedo	Ataque	Pulgar		
Alejandro Valenzuela	Alto	Inclinado	Debajo	Apoyada	Falange	Intermedio	Abajo	Armada	Bajo
Flavio Cuta	Alto	Recto	Intermedia	Combinada	Falange	Intermedio	No apoyado	Armada	Alta
Javier Andrés Mesa	Medio	Inclinado	Intermedia	Apoyada	Falange	Intermedio	No apoyado	Armada	Media
Juan Carlos García	Medio	Recto	Sobre/Final	Halada	Falange	Intermedio	No apoyado	Amontonada	Media
Juan David Molina	Alto	Inclinado	Sobre/Final	Apoyada	Falange	Intermedio	Abajo	Armada	Media
Luis Galindo	Medio	Inclinado	Sobre/Final	Apoyada	Falange	Intermedio	Abajo	Armada	Media
Omar Murcia	Alto	Recto	Fuera	Apoyada	Falange	Intermedio	Arriba	Armada	Media
Ricardo Alzate	Medio	Inclinado	Sobre/Final	Halada	Falange	Intermedio	Abajo	Armada	Baja
Edwin Morales	Alto	Recto	Intermedia	Halada	Falange	Intermedio	No apoyado	Armada	-----
Oscar de León	Alto	Recto	Intermedia	Halada	Falange	Paralelo	Abajo	Amontonada	Alta
Gustavo Carmona	Alto	Inclinado	Sobre/Final	Apoyada	Falange	Paralelo	Abajo	Armada	-----
Freddy Rivera	Baja	Recto	Sobre/Final	Apoyada	Falange	Paralelo	Abajo	Amontonada	-----
Ricardo Rosales	Baja	Recto	Sobre/Final	Apoyada	Punta	Perpendicular	Arriba	Amontonada	-----
Papo Valentín	Alto	Recto	Sobre/Final	Apoyada	Punta	Perpendicular	Arriba	Amontonada	-----
Johnny Torres	Alto	Inclinada	Intermedia		Falange	Intermedio	Abajo	Armada	Bajo
Pedro Pérez	Medio	Inclinado	Sobre/Final	Apoyada	Falange	Paralelo	Abajo	Armada	-----

Fuente: John Jairo Sánchez Rincón

3.4.3 Análisis De Entrevistas a Lutieres

Las respuestas obtenidas de los lutieres permiten llegar a las siguientes consideraciones.

1. ¿Porque se inicia en el campo de la fabricación de Baby Bajo? ¿Que lo motivó?

La mayoría de respuestas se basan en una necesidad que identificaron en el ambiente musical. El principal argumento gira en torno a la dificultad o imposibilidad para conseguir o reparar los Baby bajos en su país. El Baby bajo se hizo popular en las orquestas salseras, pero no se conseguía fácil. Eran escasos y costosos. Esto los llevó a indagar e iniciarse en este oficio.

2. ¿Cómo adquirió el conocimiento necesario para la fabricación de estos instrumentos?

Los entrevistados aprendieron principalmente gracias a sus inquietudes individuales, de manera autodidacta. Algunos han tomado algunos cursos de refuerzo como en electrónica, ebanistería y cursos en moldeamiento en fibra de vidrio.

3. ¿Qué percepción tiene acerca de la aceptación y demanda que el instrumento Baby Bajo ha venido experimentando los últimos años?

Aunque estos fabricantes no manejan registros organizados de sus clientes y compradores, si pueden afirmar que el número de unidades solicitadas y vendidas por año ha aumentado constantemente. Ellos han iniciado hace muchos años en su oficio, y han ido ganando cada vez más y más clientela, gracias al buen nombre y el respaldo de sus marcas. Esta es la conclusión con mayor efecto sobre el presente proyecto, dado que corrobora uno de los supuestos de investigación.

De ésta manera queda demostrada la importancia que el instrumento Baby Bajo ha venido ganado año tras año, confirmando su vigencia dentro del contexto musical y el nivel de demanda que goza.

4. ¿Qué diferencias en cuanto al sonido son las más importantes al comparar el Baby bajo, el Contrabajo y el Bajo Eléctrico?

Las principales diferencias se resumen en el tipo de amplificación y el diseño del cuerpo. La longitud de escala de cada uno de ellos hace que unos realcen más las notas graves que otros. Los instrumentos más cortos producen notas menos graves. Así mismo, los fabricantes consideran que un elemento crucial dentro del sonido del instrumento es el tipo de cuerdas que se use.

5. ¿Considera usted que es conveniente/adeecuado estudiar el Baby Bajo con los métodos usados para aprender el Contrabajo y el Bajo Eléctrico? ¿Por qué? ¿Sería conveniente la existencia de un “Método para Baby Bajo”?

Las respuestas de la mayoría de luthiers señala la importancia de aprender Baby Bajo, basados en los métodos de Contrabajo, dado que es el instrumento “original” o inspirador del Baby. Pero es muy importante señalar lo mencionado por luthiers como Blady Torres o el famoso luthier y bajista Ray Ramírez Doble, quienes afirman que los fundamentos de afinación y de técnica están en los libros de contrabajo, pero reconocen la necesidad de que los bajistas de música latina generen métodos adaptados a éste tipo de música, que es una de los repertorios característico del instrumento.

Algo que hay que señalar importante en esta pregunta es que los dos luthiers que dieron esta respuesta, además de ser fabricantes también son bajistas. Los otros dos luthiers no tocan bajo profesionalmente. Tal vez esto influye sobre la respuesta acerca del método de estudio conveniente para el Baby Bajo. Además

es conveniente recordar que Ray Ramírez es un contrabajista estudiado en el conservatorio de Puerto Rico.

6. ¿Qué diferencias en cuanto a fabricación y diseño considera usted que son las más importantes de destacar entre el Baby Bajo, el Contrabajo y el Bajo Eléctrico?

Los fabricantes señalan que las diferencias radican básicamente en tres razones:

- El diseño del cuerpo
- El sistema de Amplificación que usa cada uno
- Las técnicas de pulsación
- La longitud de Escala
- El tipo de cuerdas en uso

7. ¿Qué puede decirnos acerca de las maderas, materiales, medidas y demás aspectos técnicos propios del Baby Bajo? ¿Y respecto a las cuerdas? ¿Cómo afectan estos factores sobre el sonido del instrumento?

Las maderas deben ser resistentes y duras, que puedan soportar la fuerza de la tensión de las cuerdas. Las más usadas son el ébano, el Purple Heart, Granadillo y Nazareno. Los cuerpos pueden ser en madera o en fibra de vidrio. En cuanto a las cuerdas, hay una muy amplia gama de posibilidades, pero casi todos los bajistas y lutieres se inclinan a por dos marcas en particular: Las Thomastik y las D'addario. Estas vienen en gran cantidad de referencias dependiendo del gusto y la capacidad económica del interesado.

3.4.4 Análisis de Entrevistas de Diagnóstico a Estudiantes

Las respuestas a estas entrevistas se pueden encontrar al final de este trabajo en el **ANEXO C** (Entrevista-Prueba de diagnóstico a Estudiantes). Al analizar la información allí depositada, se puede llegar a las siguientes conclusiones:

- Los estudiantes interesados en aprender a tocar Baby bajo poseen un buen nivel de conocimientos a nivel de armonía. Esto se debe principalmente, a que dos de ellos son estudiantes universitarios de música, y otro es graduado en música. Por ello, el nivel básico de conocimientos solicitado en el presente material está totalmente superado.
- Las pruebas que se aplicaron de lectura rítmica y lectura en clave de Fa arrojaron un excelente resultado. Se observa muy buen nivel de lectura de sincopas internas y externas, contratiempo y un buen manejo del pulso y el tempo. La lectura en clave de Fa no implicó el más mínimo problema en los estudiantes.
- Los tres estudiantes manifiestan su intención por aprender el instrumento Baby bajo, y su interés por aprender a tocar música salsa, argumentando diferentes razones personales de diversa índole.
- En la entrevista-prueba queda en manifiesto que los estudiantes poseen algunos conocimientos básicos en cuanto a salsa. Al pedirles que redactaran un párrafo acerca de este estilo musical, demuestran conocer artistas, canciones, algo de la historia y en fin, diferentes tipos de información que permiten evidenciar algún acercamiento previo a estas músicas.

4. MARCO REFERENCIAL

Para el desarrollo de ésta propuesta, se hace necesario realizar una aproximación histórica de la música salsa, identificando sus orígenes y sus conexiones con la comunidad latina marginada. Se definirá su estructura rítmica y los conceptos fundamentales en la salsa como son ensamble, la clave y el Tumbao. Se mencionarán las principales orquestas representativas de este estilo musical.

Posteriormente se desarrollará el tema del Baby bajo, su contexto histórico, sus características diferenciadoras respecto al contrabajo y el bajo eléctrico, y las consideraciones básicas a tener en cuenta para interpretarlo. Así mismo, se hará referencia a los principales bajistas interpretes del Baby bajo en la historia, y los que participan actualmente en la escena musical de Colombia y Bogotá.

En el siguiente apartado se hablará acerca del sistema de posiciones de diapasón que plantea Gary Willis para el estudio del Bajo Eléctrico, en el cual relaciona Escala –dedo – Cuerda y se presenta la propuesta de adaptación al Baby Bajo.

Finalmente, se hablará acerca del modelo pedagógico en el cual está basada la propuesta, es decir, el Constructivismo Social de Vigotsky. Se definirán sus conceptos y supuestos básicos, su relación con el presente proyecto y las consideraciones generales a tener en cuenta.

4.1 LA SALSA

4.1.1 La Salsa y Su Historia

La música denominada “salsa” es una manifestación de tipo popular que ha venido gozando de una amplia aceptación durante las últimas décadas tanto en el

contexto latino como a nivel mundial, al punto de convertirse en un fenómeno musical masivo que alcanza altos niveles de demanda comercial.

Lo que se denomina hoy día como música salsa ha sido tema de debate en torno a su definición concreta como género musical. Existe igualmente controversia respecto a sus verdaderas raíces y origen.

De acuerdo a lo planteado por Alejandro Ulloa⁶, la salsa no es un género en sí mismo, sino una fusión de diferentes músicas de origen Cubano, Neoyorkino, Puertorriqueño y Africano influenciadas por otras tantas regiones caribeñas que dieron como resultado una gran mezcla, la cual recibió su nombre como una simple etiqueta comercial y con la cual ha alcanzado un importante reconocimiento a nivel mundial. Y no puede encasillarse simplemente como un género musical, debido a que la salsa es una manifestación musical de un entorno social marginado⁷, lo cual la sitúa dentro de un entorno económico, social, político y cultural.

Según Patiño y Moreno⁸, la etiqueta de salsa es un nombre que nace en New York hacia 1970, y que busca describir una sonoridad que venía evolucionando desde hacía algunos años atrás.

De esta manera se describía a nivel general una serie de ritmos afrocubanos, especialmente estructuras rítmicas como el Guaguancó, el Son, la Guajira, el Danzón, la Guaracha, el Mambo, el Cha Cha Cha, además de algunos de origen puertorriqueño como la Bomba, el Seis y la Plena.

Como lo afirma Celia Cruz: "...salsa es una palabra comercial...", "...es música cubana con nombre nuevo..."⁹, indicando que el mismo tema denominado *Sopita*

⁶ ULLOA, Alejandro. La salsa en discusión. 2 ed. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2009. 387 p. 46

⁷ RAMOS GANDÍA, Nicolás. Historia de la Salsa, desde las raíces hasta 1975. [en línea]. [consultado enero 15 de 2012]. Disponible en <<http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf>>

⁸ PATIÑO, Manny y MORENO, Jorge. Afro-Cuban bass grooves. Miami : Warner Bros, 1997. 95 p.

⁹ Documental Yo SOY. Del Son a la Salsa. Producido por Ralph Mercado, dirigido por Rigoberto López. 1996.

en *Botella*, que ella había grabado para la Sonora Matancera en Cuba bajo el género de guaracha, ella lo volvió a grabar para Johnny Pacheco en New York, bajo la etiqueta de música salsa, siendo el mismo ritmo.



Foto 24. Celia Cruz y Johnny Pacheco

Fuente: <http://www.klavelatina.com/catalog/i1036.html> Obtenida: Enero 12 de 2013

Los orígenes de estas músicas afrocubanas y caribeñas se remontan hasta la época de la conquista y colonización del territorio Americano. En el año de 1492, llegan los españoles al mando de Cristóbal Colón a un territorio llamado Guanahaní, una isla de las Bahamas. El 27 de octubre de 1492, los españoles arriban a Cuba. En ese momento se dio el encuentro entre dos culturas completamente diferentes y que se desconocían mutuamente.

Durante casi cuatro siglos de dominación, los europeos ejercen un enorme poderío que terminó por arrasar con las comunidades indígenas pobladoras de dichos territorios. Como resultado de ello, muy pocos rasgos característicos de

estas culturas primitivas lograron sobrevivir. Pero así mismo, una enorme influencia cultural hizo parte del proceso de integración entre estas sociedades. Hacia el año 1510, Diego Velázquez inició la colonización de Cuba trayendo esclavos africanos mayoritariamente de las tribus Yoruba, Barunta y Carabalí.

Es así como llegan nuevas formas culturales y musicales a Cuba por dos vías diferentes: una música “blanca” traída por los colonizadores –o grupo dominante-, junto con una música “negra” traída por las negritudes provenientes de África, clase dominada. De esta manera se comienzan a entrelazar estructuras rítmicas propias de las percusiones africanas, con los instrumentos de cuerda pulsada, las formas melódicas y literarias que traían los Europeos, principalmente la “decima”, y algunas limitadas formas nativas de las islas caribeñas.

Según Alen¹⁰, son muchas otras culturas las que han ejercido influencia directa e indirecta sobre la cultura cubana, entre las cuales se destacan la francesa, la china, la haitiana, la italiana, la mexicana, la jamaicana e incluso la norteamericana. La influencia de todas estas culturas vino a redundar en las manifestaciones musicales que se convertirían en patrimonio cultural de Cuba. Estos géneros vinieron a cristalizarse aproximadamente hacia finales del siglo XIX.

Para Oscar Stagnaro¹¹, los estilos modernos de música afro-cubana provienen principalmente de dos fuentes: el Son y el Danzón. El Danzón tiene sus orígenes a mediados del 1800 y se deriva de la Contradanza Cubana y La Habanera – primera forma musical vocal autóctona Cubana-.

Según Nicolás Ramos¹², algunos estudiosos afirman que el danzón se origina a partir de las migraciones de franceses hacia Cuba, en momentos de la guerra civil en Haití -hacia el año 1798-. Estos franceses llevaban consigo una música europea llamada “country dance”, que se denominaría posteriormente en La

¹⁰ Alen, O. De lo Afrocubano a la Salsa . San Juan: Editorial Cubana can. 1992. Citado por RAMOS GANDÍA, Nicolás en : Historia de la salsa desde las Raíces Hasta 1975. Pág. 3

¹¹ STAGNARO, Oscar. Afrocuban Slap Bass Lines

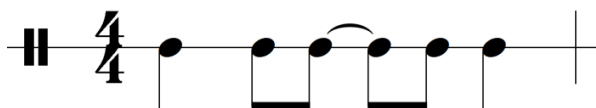
¹² Nicolás Ramos. Historia de la Salsa desde sus Orígenes hasta 1975.

Habana Contradanza. La contradanza sufrió modificaciones criollas, dando lugar a la danza Cubana, la cual al ser más lenta y cantable, originó la Habanera.

Nicolás Ramos menciona algunos otros géneros derivados de La Habanera y su evolución: El danzón, el Danzonete, el Danzón de Ritmo Nuevo (o Danzón Mambo), el Chachacha y la Pachanga¹³.

Para Carlos del Puerto¹⁴, el danzón es uno de los primeros géneros propiamente cubanos, nacido en la ciudad de Matanza fruto de la evolución de la contradanza francesa y la danza cubana. Está caracterizado por una estructura rítmica propia denominada el Cinquillo (ver Figura 2).

Figura 2. El Cinquillo.



Fuente: John Jairo Sánchez Rincón

El cinquillo se constituye en la unidad rítmica fundamental de diversos géneros caribeños como la contradanza de Cuba, la Habanera de Cuba, la Bomba de Puerto Rico, la Comba de Haití, el Calipso de Trinidad, el vallenato de Colombia y muchos más¹⁵.

Del son cubano se sabe que nace en las montañas orientales de Santiago, en la cordillera Sierra Maestra. El músico Nené Manfugás logró popularizarlo en las festividades hacia el año 1842, además de imponer como instrumento típico del “son”, una especie de guitarra de tres cuerdas metálicas dobles denominado el “Tres”.

¹³ Ibíd.

¹⁴ DEL PUERTO, Carlos y VERGARA, Silvio. The True Cuban bass. Petaluma CA (USA): Sher Music Co, 1994. 63 p.

¹⁵ Stagnaro Oscar. Afro-cuban Slap bass Lines.

Estos sones orientales se basaban en la repetición de un coro -denominado Montuno-, y la participación de un solista vocal en los intermedios del coro. Su instrumentación consistía en un instrumento armónico como el tres o la guitarra, un bongó, algo de percusión menor como las maracas y la Clave, junto con una marímbula que hacía las veces de bajo.

Al iniciar la República de Cuba a comienzos del siglo XX, los habitantes orientales comienzan a viajar hacia las grandes ciudades y es así como el Son Oriental llega a La Habana. Llegaron agrupaciones en forma de cuartetos, pero posteriormente se transformaron a sextetos, haciéndose muy popular este formato en las ciudades y sobresaliendo entre ellos el Sexteto Habanero, creado en 1920. Al llegar a la ciudad, la marímbula tiende a desaparecer de la instrumentación y comienza a ser reemplazada por un instrumento de origen europeo traído por los españoles: El contrabajo.

Hacia 1927, el Sexteto Habanero se convirtió en Septeto debido a la incorporación de una trompeta. Pero ya para esta época, se había constituido una de las agrupaciones cubanas más trascendentes debido a que integró la trova Cubana al ya popularizado Son Oriental. Esta agrupación era el Trío Matamoros, nacida el 8 de mayo de 1925.

El son era una música representativa de los pobres, del campo, pero al llegar y lograr meterse dentro de las clases acomodadas económicamente de La Habana, y tras alcanzar amplia difusión radial y aceptación se convirtió en la música nacional de Cuba, desplazando al antiguo Danzón. A partir de 1930, el Son empezó a internacionalizarse, alcanzando éxito en Europa y Estados Unidos, logrando consolidarse el famoso tema El Manicero compuesto por Moisés Simón.

Aparece entonces el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro, con el cual se configura uno de los modelos a seguir para las agrupaciones de son de toda la región caribeña, y es aquí precisamente donde se encuentra la primera referencia al uso

del término “salsa”, utilizada en una canción que popularizó el Septeto Nacional llamada “Échale Salsita”, composición de Ignacio Piñeiro.

Hacia los años 40 se forma una revolución en el Son, al cambiarse su formato tras incorporarse no solo un metal, sino hasta tres y cuatro trompetas dando origen al formato de *Conjunto*. Este nuevo formato incorporó instrumentos como el piano y las congas (tumbadoras). De ésta época se destaca ampliamente la aparición de la Sonora Matancera y el conjunto de Arsenio Rodríguez.

La nueva manifestación musical del Caribe sería El Mambo, que como lo afirma Isaac Delgado en el documental *Yo Soy, Del Son A La Salsa*, es el ritmo Cubano que ha tenido más inventores. Para Israel López “Cachao”, él mismo junto con su hermano Orestes fueron los que inventaron éste género y lo denominaron Danzón Mambo, un estilo más lento y bailable que el que se haría famoso a nivel mundial por parte de Dámaso Pérez Prado desde México.

Ya en los años 40, aparece el señor Mario Bauzá, quien crea la importante orquesta Afro-Cuban Jazz Orchestra, configurándose entonces el nacimiento de lo que se denominaría el Latin Jazz, un matrimonio entre los ritmos afro caribeños, las sonoridades de las big band y el Swing norteamericano, que se volvió cada vez más popular. En 1941, Bauzá crea la orquesta de Machito, la cual se convertiría en una de las principales atracciones del importante Club Palladium ubicado en Broadway New York.

Hacia el año de 1950, reaparece un formato que ya había aparecido anteriormente en Cuba, pero que no había logrado alcanzar suficiente éxito y aceptación: La Charanga. Los haitianos llegaron a Cuba trayendo consigo un trío musical francés formado por piano, flauta y violín que se vino a mezclar con las percusiones cubanas dando origen a la Charanga Francesa. Pero dicho formato, sucumbió ante el poderío y fama alcanzada por el Danzón desde fines siglo XIX, hasta la segunda década del siglo XX. Pero a mediados del siglo, en New York, aproximadamente entre los años 50 y los 60, retomó fuerza la Charanga,

representada por agrupaciones como La Moderna de Ray Barreto y el Conjunto Cachana de Joe Quijano. En esta época alcanza su auge la famosa Orquesta Aragón, creada por Orestes Aragón en 1939, popularizando el ritmo cha-cha-cha como derivación del Danzón-mambo.

Las charangas lograron formar parte de la oferta musical de los 50 compitiendo con las Big Bands más famosas de la época tales como la Orquesta de Tito Puente (The Picadilly Boys), Tito Rodríguez, Machito y sus Afroclubbers, Benny Moré.

Mientras que los ritmos y formatos de origen cubano triunfaban en New York, en Puerto Rico Cortijo y su Combo lograban reconocimiento con su trabajo basado en ritmos netamente puertorriqueños como la Plena y la Bomba, fusionados con otros géneros Caribeños como el Calipso y en algunos casos la Guaracha Cubana y el bolero.

El flautista dominicano Johnny Pacheco junto con el pianista puertorriqueño Charlie Palmieri fundan en 1958 la Charanga Duboney, la cual alcanza un éxito rotundo en Nueva York, pero la cual deciden desintegrar en 1959 debido a diferencias personales.

Este mismo año aparece la denominación de ritmo Pachanga, debido a una composición que hiciera Eduardo Davidson para la Orquesta la Sublime, en la cual ante la ausencia de un nombre para ponerle a éste ritmo, sencillamente se le puso el mismo que el de la canción: Pachanga. Así se popularizó éste nuevo ritmo, logrando Charlie Palmieri con su Conjunto La Cachana imponer el éxito "La Pachanga se Baila Así".

Llegan los años 60, época de grandes implicaciones musicales, económicas, políticas y sociales para el entorno afrocaribeño. Inicia el bloqueo económico de Cuba, lo cual hace que esta salga del mercado y se aíle del resto del mundo

desconectándose por completo, por lo cual la influencia mayoritaria de Cuba y sus músicas sobre la comunidad latina de Nueva York se ve interrumpida.

Ante éste nuevo panorama, los latinos en New York tienen dos opciones: o unirse al movimiento cultural del rock que venía tomando una enorme fuerza con los Beatles a la cabeza, o por otro lado, remitirse a la tradición Cubana como fuera posible.

Fruto de las mezclas del rock y el R&B con las charangas y el Latin Jazz, aparecen en Nueva York nuevas variaciones musicales dando origen al “Bugalu” o “Boogaloo”, y dejando relegados géneros anteriores como la Charanga. El Boogaloo fue el primer género producido en New York por músicos Latinos. Fieles representantes de este género son Pete Rodríguez con su tema “Micaela”, Joe Cuba con “Bang Bang Tiroteo” y “El Pito”, Tito Puente, Eddie Palmieri, Cortijo y su Combo.

Ya para esta época, las Big Bands Latinas no eran rentables económicamente y ahora con el nuevo panorama planteado por el bloqueo económico de Estados Unidos a Cuba, se requerían nuevas alternativas para estos músicos. El famoso Palladium, centro de reunión de las principales orquestas latinas en New York se vio en problemas debido a que le suspendieron su licencia para venta de licores. Este es el gran momento que conllevó a la aparición concreta del movimiento socio-cultural que redundaría en la aparición de la música salsa como la conocemos hoy día.

Fue entonces que en 1964, Johnny Pacheco formó su propio conjunto de son y asociándose con su abogado Jerry Masucci, crean el sello disquero Fania Records, lanzando su primer disco titulado Johnny Pacheco y su Nuevo Tumbao-Cañonazo. Entre éste año y hasta 1967, según lo expresa Nicolás Ramos¹⁶, no

¹⁶ RAMOS GANDÍA, Nicolás. Historia de la Salsa, desde las raíces hasta 1975. [en línea]. [consultado enero 15 de 2012]. Disponible en <<http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf>>

hubo un rumbo claro en el panorama de la música Caribeña, y el mayor mercado musical se centra en el surgimiento y auge de la Bossa Nova.



Foto 25. Carátula del disco Cañonazo, de Pacheco y su Nuevo Tumbao. Fuente: <http://principiantesalsero.blogspot.com/2010/06/johnny-pacheco-canonazo-mi-nuevo-tumbao.html>

Durante estos años aparecen en Nueva York los Jam Sessions¹⁷ de latinos y Charlie Palmieri logra reunir varias estrellas latinas en la Tico All Stars para producir el primer álbum comercial de descargas, el cual no tendría mucho éxito, pero serviría de idea para ser retomada en el movimiento salsero que se aproximaba.

¹⁷ Los Jam Sessions consistían en reuniones informales de músicos de Jazz para tocar sin partituras ni arreglos musicales. En ellas se hacían largas sesiones de improvisación instrumental a las que también denominaban “descargas”. La música que se hacía no era ensayada ni escrita. Véase: http://es.wikipedia.org/wiki/Jam_session

Aparece el señor Mon Rivera imponiendo un estilo de canto que marcaría una enorme diferencia entre la música estilizada o de salón y la música de la calle, de barriada, además de incluir dentro de sus orquestaciones un fuerte sonido de trombón rasgado, ronco, agresivo y estridente.

Ante el nacimiento del sello Fania Records, inicia la germinación de la semilla salsaera que se esparciría por el mundo entero. Este sello comienza a firmar y grabar artistas que ganarían rápidamente gran reconocimiento y éxito comercial como el gran Ray Barreto, Larry Harlow, Bobby Valentín, Ismael Miranda, Willie Colón, Héctor Lavoe.

Afirma Johnny Pacheco,¹⁸ que ante la dificultad de estar presentando tantas canciones con diferentes “géneros” como el son, la pachanga, la guaracha, la plena, la rumba, el guaguancó, el boogaloo, etc., y ante el gran problema de tener que hacerlo en diferentes idiomas en muchos países del mundo por todos los continentes, se buscó una forma de simplificar el tema: reunir todos estos estilos bajo un mismo techo, una sola denominación. Es allí donde deciden denominarlos a todos en conjunto sencillamente como “salsa”. Esto ahorraría el problema de los diferentes idiomas de los músicos en tarima, los diversos lenguajes de los países donde se presentaban los artistas del sello Fania que incluso hasta Japón habían logrado llegar¹⁹.

Pero aunque Pacheco afirma que fue precisamente él junto con su socio Masucci -los propietarios de Fania Records- los que decidieron asignarle la etiqueta de “Salsa” a ésta música, existen referencias previas de esta palabra en cuanto a su uso. Según el investigador Héctor A. García, algunos músicos ya la habían usado en un contexto musical. Por ejemplo, Charlie Palmieri en 1963 grabó “Salsa Na'ma”; Ray Barreto grabó el tema “Salsa y Dulzura” en 1965; Richie Ray y Bobby Cruz la usaron en “Salsa y Control” en el año 1966; Joe Cuba grabó “Salsa y Bembé” en 1967; Los Hermanos Lebrón usaron el mismo título “Salsa y control” en

¹⁸ Documental YO SOY. Del Son a la Salsa. RALPH MERCADO.

¹⁹ Ibid.

1970. En otras palabras, lo que indica García es que el término "Salsa" aparece antes que lo hiciera la Fania para denominar de ésta manera el nuevo estilo de música que ya hacían los boricuas en Nueva York y Puerto Rico, antes de 1975²⁰.



Foto 26. Las Estrellas de la Fania a su arribo al aeropuerto Internacional de Japón, año 1976. Fuente: <http://afrocubanlatinjazz4.blogspot.com/2012/09/fania-all-stars-latin-connection.html>

Es así como hacia los años 70 surge y se da a conocer a nivel mundial la salsa, proveniente desde el barrio Latino de New York. Al respecto Ramos afirma:

“La salsa surgió, principalmente, en el Barrio Latino de Nueva York, como una manifestación sonoro-musical de las transformaciones que realizaron músicos puertorriqueños junto a cubanos y americanos sobre diferentes géneros de la música cubana a los que se les agregan elementos del folclor boricua y del Jazz.

²⁰ GARCÍA, Hector A. La Verdadera Historia de la Salsa (De Nueva York a Puerto Rico). Tomado de: http://www.proyectosalohogar.com/Enciclopedia_Ilustrada/SalsaP2.htm Fecha: Septiembre 19 de 2012

La salsa implica barrio, desasosiego, marginación, furia y sentimientos dramáticos frente a la vida. Esta música fue rápidamente asumida como propia por las comunidades de los barrios en las ciudades del Caribe como: Caracas, Cali, Ciudad Panamá y San Juan”²¹.

El sello Fania alcanzaba grandes records de ventas en discos, ganando amplia fama y popularidad gracias a los artistas que representaba. Es por eso que en 1968 realiza el primer concierto donde reúne a todas sus estrellas bajo un mismo show y con una sola orquesta acompañante. Posteriormente lo repite en el año 1972, del cual graban cuatro discos como la Fania All Stars y un video llamado Nuestra Cosa Latina – Our Latin Thing-.



Foto 27. Carátula del video Our Latin Thing de Fania Records. Fuente: <http://welistenforyou.blogspot.com/2011/09/review-our-latin-thing-nuestra-cosa.html>

²¹ RAMOS GANDÍA, Nicolás. Historia de la Salsa, desde las raíces hasta 1975. [en línea]. [consultado enero 15 de 2012]. Disponible en <<http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf>>

Para Ramos²², esta orquestación presentada por la Fania All Stars se constituiría en un modelo a seguir por parte de las demás orquestas salseras en la época de los 70, y marcaría una tendencia definitiva en el formato contemporáneo. Su sección de vientos estaba constituida por tres trompetas y tres trombones. Las percusiones eran Timbal, congas y bongó acompañados de campana, güiro y maracas -también llamados percusiones menores-. En la sección armónica se encontraban el piano, el bajo eléctrico y el cuatro puertorriqueño.

Para el año de 1975, lanza al mercado dos discos llamados Live at Yankee Stadium y un disco banda sonora de la película “Salsa”, con la cual se establece el término definitivamente. Fania logra un éxito arrollador con los temas Mi gente grabado por Héctor Lavoe y Bemba Colora’ con Celia Cruz, entre otros tantos.

El legado y los frutos alcanzados entre los 70 y 80 por la Fania All Stars fue continuado en los 80 y 90 por la empresa RMM, propiedad de Ralph Mercado, con la cual surgieron un sin número de nuevos artistas y con la cual se consolidarían nuevos estilos de salsa como la salsa romántica, la salsa erótica y las salsa con nuevas fusiones como el reggae, el hip hop, el jazz y el reggaetón, lo que algunos han denominado el “salsatón”. Algunos de los nuevos artistas de la escena contemporánea salsera son Rey Ruiz, Maelo Ruiz, Jerry Rivera, Víctor Manuelle, Gilberto Santa Rosa, Eddie Santiago, Grupo Niche, Guayacán Orquesta, Grupo Galé, DLG, Tito Nieves, Tito Rojas, Lalo Rodríguez, entre muchos más.

Es necesario mencionar por otro lado, que mientras estas cosas ocurrían en New York, en Cuba – en bloqueo económico- estaban ocurriendo dos importantes desarrollos de la música derivada del Son y el Danzón. Hacia el año 1970, el bajista cubano Juan Formell creador de la orquesta Los Van Van de Cuba, junto con el gran percusionista José “Changuito” Quintana desarrollan lo que denominaron Songo, una nueva fórmula rítmica que combinaba patrones rítmicos

²² Ibid, pag 25

tradicionales de Cuba, con elementos del funk, el jazz y el hip hop²³. En este nuevo concepto rítmico se reemplazó el uso de los timbales por el set de batería, dándole mucha más libertad al fraseo e interpretación del bajista.

Posteriormente aparece lo que se denomina Timba, la tendencia más contemporánea y plenamente definida de la evolución musical afrocaribeña. Este nuevo estilo musical está representado por bandas como NG La Banda, fundada por el flautista Jose Luis Cortes, Manolito y su Trabuco, Isaac Delgado, La Charanga Habanera, Paulito FG, Klimax, Manolín, Los Van Van, Guaco (Venezuela) y Habana D'Primera de Alexander Abreu.

4.1.2 La Salsa: Caracterización y Conceptos fundamentales

Al hablar de salsa como estilo musical, se hace necesario hacer referencia a algunos conceptos propios de su lenguaje como La Clave, el Tumbao, el Montuno, la Base, así como explicar las estructuras rítmicas básicas de las cuales se compone.

La salsa es un concepto musical basado en la polirritmia establecida entre varios de los instrumentos que la componen, principalmente sus percusiones.

4.1.2.1 La Clave. Robbie Ameen y Lincoln Goines²⁴ explican cómo la música afrocubana, particularmente la Salsa, está basada en torno a un ostinato rítmico denominado la clave. Manny Patiño la define como el elemento más crucial en la música afro caribeña latina.

La clave es un patrón rítmico intercambiable formado por cinco golpes, escrito a dos compases binarios, tradicionalmente en compás de dos medios (2/2) y que sirve de referente constante para todos los instrumentos del ensamble salsero.

²³ GOINES, Lincoln and Robby Ameen. Funkifying The Clave – Afro Cuban Grooves for Bass & Drums. Manhattan Music publications. 1990. Pag 15

²⁴ GOINES, Lincoln and Robby Ameen. Funkifying The Clave – Afro Cuban Grooves for Bass & Drums. Manhattan Music publications. 1990. Pag 6

Todos los demás modelos rítmicos desarrollados en la obra deben sujetarse al patrón de la clave.

Para Carlos del Puerto, la clave es un patrón binario que crea una base estructural rítmica y melódica en la música cubana²⁵.

Existen dos tipos grandes de Clave en música afrocubana: La Clave de Son y la Clave de Rumba. Cada una a su vez, presenta dos formas, invirtiendo su orden de inicio de acuerdo con la melodía: Clave 3:2 y Clave 2:3

La clave es un sistema base que funciona a manera de lenguaje pregunta-respuesta. Es por eso que la misma clave puede ser presentada de dos maneras diferentes, lo que indica que no sólo cambia el orden de sus componentes sino también la intención en la lógica discursiva.

La acentuación particular de la clave permite que se establezcan una serie de relaciones internas que definen y orientan el tipo de discurso musical para que fluya con más naturalidad en una obra y determinando las acentuaciones que deberían usar las percusiones, el piano, el bajo, las voces líderes y los coros.

Para Carlos del Puerto²⁶, lo más difícil en cuanto al manejo de la clave es que no hay un sistema único que defina la manera exacta de cómo insertar los ciclos de la clave dentro de una obra musical, debido a que siempre se ha considerado como algo que se siente y que el músico intérprete debe conocer, para saber ubicarla correctamente. Independiente de ello, lo explica Del Puerto, ninguna figuración rítmica básica del bajo sin armonía o melodía va a estar cruzada con la clave²⁷.

²⁵ DEL PUERTO, Carlos y VERGARA, Silvio. The True Cuban bass. Petaluma CA (USA) : Sher Music Co, 1994. 63 p.

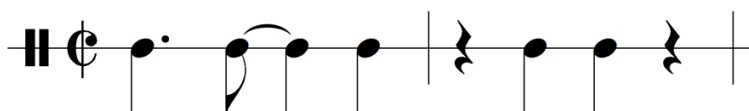
²⁶ *Ibíd.*

²⁷ *Ibid.*

4.1.2.2 Tipos de Clave. Como ya se explicó, existen dos tipos de Clave en música afrocubana: Clave de Son y Clave de Rumba. Cada una a su vez, puede ser presentada de dos maneras diferentes, cambiando sólo el orden de sus componentes. Por lo tanto, existen dos formas para cada tipo de clave: Clave 3-2 y Clave 2-3. La Figura 3 muestra las diferentes formas de Clave en música Afrocubana.

Figura 3. Tipos de Clave en Música Afrocubana.

Clave Son 3-2



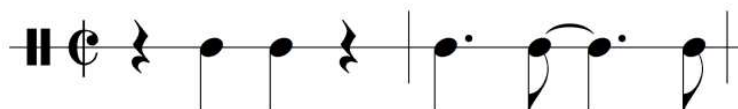
Clave son 2-3



Clave Rumba 3-2



Clave Rumba 2-3



Fuente: John Jairo Sánchez Rincón

4.1.2.3 El Tumbao. En el argot de la música salsa, es un término popular usado para definir el acompañamiento rítmico-armónico de una pieza. De acuerdo con Patiño y Moreno²⁸, es sinónimo de guajeo, palabra que probablemente se deriva de “aguaje”, y que significa un falso cambio armónico.

El Tumbao junto con la clave son los dos elementos cruciales en la música afrocubana y hace referencia a un patrón rítmico repetitivo estrechamente relacionado con la clave, ejecutado por instrumentos armónicos como el piano, el bajo, el tres cubano y el cuatro puertorriqueño²⁹. Es un patrón que se mantiene normalmente dentro de una misma sección de una pieza musical, con pequeñas variaciones en algunos casos.

La palabra Montuno puede ser también sinónimo de Tumbao y de Guajeo, y son las equivalentes en español del término anglo “Groove” o “Grooving”.

En el Bajo eléctrico y el Baby Bajo, el Tumbao básico de salsa está conformado por tres notas que se escriben a compas de 2/2 o compás Partido. Estas figuras son dos negras con puntillo y una negra sola. La siguiente es célula rítmica básica para el Tumbao de Bajo.

Figura 4. Célula Rítmica de Tumbao Básico para Bajo.



Fuente: John Jairo Sánchez Rincón

²⁸ PATIÑO, Manny

²⁹ Ibid.

Pero este patrón rítmico suele presentar variaciones, dado que no se acostumbra tocar siempre la misma figuración. Esto se puede comprobar escuchando las grabaciones de las principales orquestas representativas de este estilo musical.

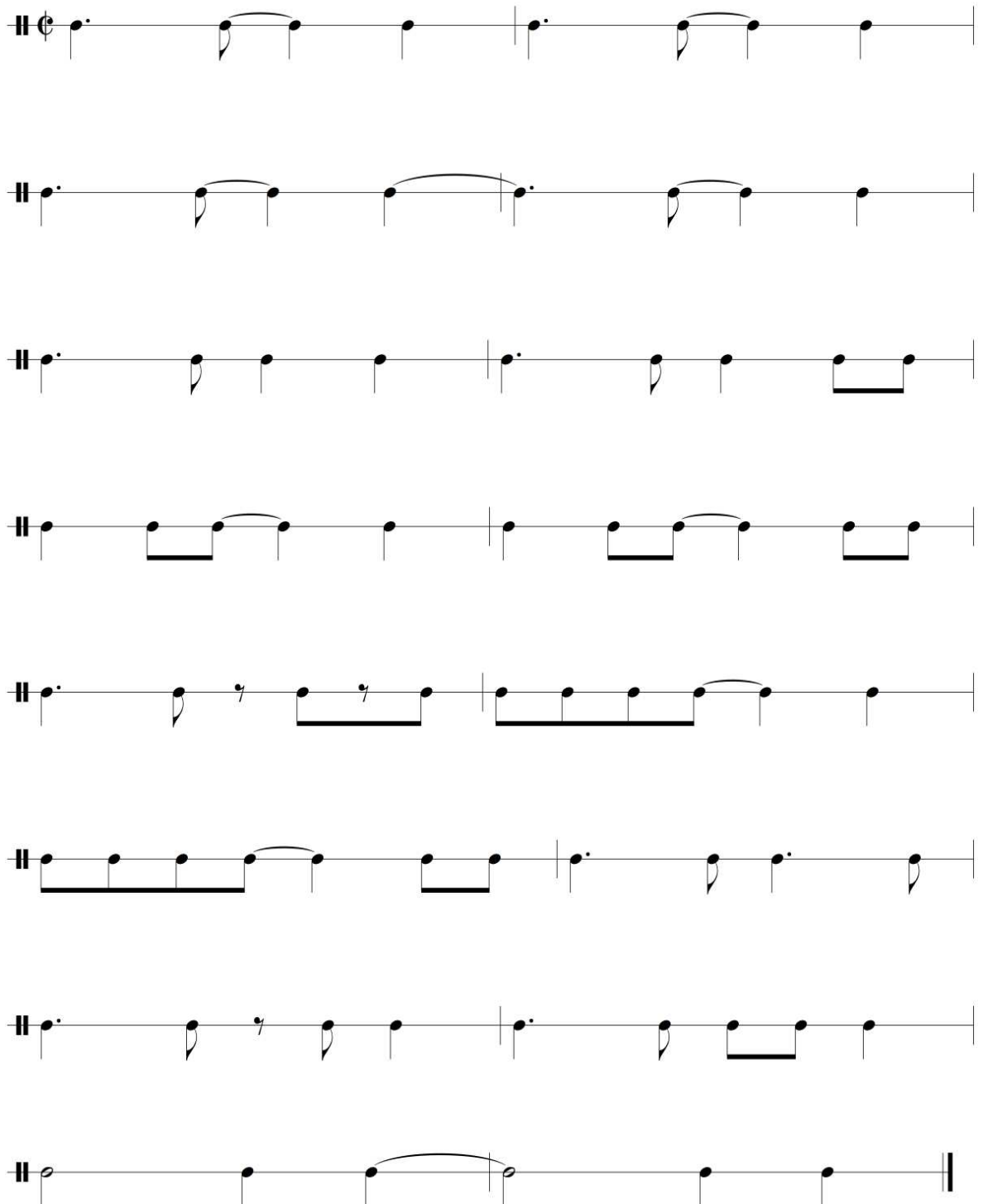
El Tumbao básico en el Bajo está estructurado armónicamente basándose en las notas fundamentales de los acordes, acompañadas horizontalmente por intervalos de Quintas y octavas principalmente, con algunas de notas de paso, aunque en algunos casos se usan tumbaos basados en arpeggios. Este tema se trata con mayor profundidad en el siguiente apartado (capítulo 4.1.3 Análisis Armónico del Tumbao Salsero).

A continuación se presentan en la Figura 5, algunas de las principales variaciones rítmicas del Tumbao de salsa en el bajo. Varias de ellas se forman por la simple ligadura entre la última nota de un compás con la primera del siguiente formando una Sincopa Externa. Otras corresponden a la simple variación rítmica de alguna o algunas de las notas que componen la célula Básica. Al uso de estas variaciones lo denominan los músicos en el lenguaje popular el “*feeling*”, “*gusto*”, “*viaje*” o “*sabor*” al interpretar.

La experiencia del músico intérprete le permite determinar en qué momentos tocar “*cerrado*” – es decir manteniendo el mismo *Tumbao* sin variaciones-, y en qué momento poder “*abrir*”, es decir, incorporar variaciones libremente a su Tumbao, pero sin que se pierda el acople de la banda, denominado en términos populares como el “*afinque*”.

Cabe destacar que las variaciones del Tumbao no sólo ocurren desde el punto de vista rítmico sino también en lo armónico y melódico. No siempre se recurre al patrón de octavas y quintas para interpretar tumbaos salseros. En algunos casos se pueden incluir líneas basadas en terceras, séptimas, décimas, etc. El uso de melodías, si bien no es el recurso más común dentro de los tumbaos, está dentro de las posibilidades del bajista en su discurso de acompañamiento salsero. Esto se puede observar en artistas mucho más contemporáneos.

Figura 5. Algunas variaciones rítmicas del Tumbao Básico en el Bajo.



Fuente: John Jairo Sánchez Rincón

4.1.2.4 Tumbao Salsero y Progresiones Armónicas. En el contexto de la música salsa, existen ciertos tipos de giros armónicos y progresiones que son comunes de encontrar en diversas canciones, aunque es necesario advertir que algunos arreglistas se caracterizan por tener un estilo propio de orquestar y de utilizar la armonía, de manera que no encajan dentro de las características generales que se describen en el presente capítulo.

- **Relación entre Armonía y Clave.** Una característica especial de la armonía en la música salsa, viene dada precisamente por efecto del patrón rítmico de la Clave. Es necesario recordar que esta consiste en un ostinato rítmico que se escribe en dos compases, es decir que cada número par de compases se está completando un ciclo de clave, y cada compás impar se está iniciando uno nuevo o en otras palabras, se encuentra en la mitad de su estructura. Por ello, el ciclo armónico de éste tipo de música está supeditado a estructuradas en progresiones con compases pares, es decir, que el ritmo armónico de la canción tiende a estar desarrollado en secciones de 4, 8, 10, 12 o 16 compases, debido a los ciclos de la clave.

Los motivos o frases en la música salsa, al igual que ocurre en otros tipos de música popular, están estructurados en secciones de 4 u 8 compases, principalmente. A pesar de ello, es posible también encontrar grabaciones con otro tipo de estructuras por frases, pero casi siempre respetando los ciclos armónicos con números pares de compases.

En algunas ocasiones no se cumple con esta característica, con lo cual ocurre un fenómeno denominado en la música salsa “la clave volteada” o “clave cruzada”.

La clave se cruza o se voltea, cuando se interrumpe alguno de sus ciclos dentro del ritmo armónico de la canción, esto es, cuando se incluye una frase o sección estructurada en un número de compases impar.

Un ejemplo de casos como éste, ocurre en la grabación Cali Pachanguero del Grupo Niche del año 1984 (Álbum No hay Quinto Malo), en la cual la clave se cruza después de la sección de coro-pregones, justo en el momento de entrar a la sección de mambo. La Figura 6 muestra gráficamente lo que ocurre.

Figura 6. Fragmento de la guía armónica de la canción Cali Pachanguero. Sección coro-pregón y Mambo. Transcripción de John Jairo Sánchez Rincón.

The figure displays a musical score for the song 'Cali Pachanguero', divided into several sections: Pregón, Coro, Piano & Bajo, and Brass. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb).

- Pregón:** Consists of two 8-measure phrases. The first phrase is in C_{m7} and the second in G₇. The rhythm is indicated by numbers 3 and 2 below the staff.
- Coro:** Consists of two 8-measure phrases, identical in structure to the Pregón section, with C_{m7} and G₇ chords.
- Piano & Bajo:** Shows a melodic line with a 3:2 time signature. The rhythm is indicated by numbers 3 and 2.
- Brass:** Shows a harmonic guide for the brass section. The first phrase (8 measures) is in C_{m7} and the second (8 measures) is in G₇. The rhythm is indicated by numbers 3 and 2. The second phrase includes a first ending (1.) and a second ending (2.) for the C_{m7} chord.

Below the Brass section, there are two staves labeled 'clave cruzada.....' and 'clave cruzada...'. These staves show a melodic line with a 3:2 time signature, with the rhythm indicated by numbers 2 and 3. The harmonic guide for these sections is C_{m7}, F_{m7}, A_b, G₇, F_{m7}, C_{m7}, and C_{m7} (with first and second endings).

La canción fue grabada a clave 3:2. La sección de coro-pregón está estructurada armónicamente en repeticiones de 8 compases. Posteriormente inicia una nueva sección de obligados en bloque entre el piano y el bajo, estructurados a

repeticiones de cuatro compases. Esta sección se repite cinco veces, para un total de 20 compases (número par), para dar paso a la sección del brass o Mambo, la cual consta de 15 compases (número impar), y se vuelve a repetir todo el fragmento desde los obligados del piano y bajo. Debido a ésta sección impar de los metales, la clave 3:2 queda cruzada en el tema al quedar incompleto uno de sus ciclos. Desde este momento la clave en la canción se convierte en 2:3 hasta que se acaba.

Otro ejemplo de una canción en la que ocurre este problema con la clave es la reconocida canción La Rebelión, grabada por Joe Arroyo y su Orquesta La Verdad. En este caso, el problema ocurre entre los compases 43 y 44. La grabación está en clave 2:3.

El tema tiene una introducción instrumental de 28 compases (número par); la voz inicia en el compás 29 presentando cuatro frases cantadas: tres frases de cuatro compases (número par), pero la última consta tan sólo de 3 compases (número impar), para dar paso a una nueva sección de campaneó o Hierro, con una estrofa diferente. Ésta frase impar hace que el ciclo de la clave quede incompleto, por lo cual queda inmediatamente cruzada. La Figura 7 muestra la gráficamente lo que ocurre.

Pero en esta grabación, a pesar de la incorporación de una sección con compases impares, la estructura rítmica de la percusión sigue sometándose al patrón cíclico de clave 2:3. A manera contraria a lo que ocurre en el ejemplo de Cali Pachanguero, donde la clave continua volteada hasta el final, en esta canción, la percusión retoma la clave original de la canción interrumpiendo el ciclo clave, repitiendo el ciclo "2" de la clave para acomodarse de nuevo.

Figura 7. Fragmento de la guía armónica para Bajo, de la canción La rebelión popularizada por Joe Arroyo. Sección Introducción y voz inicial.

1 *Intro...*
Clave... 2 3 2 3

5 *Brass* B \flat C $m7$
Clave... 2 3 2 3

9 B \flat C $m7$
Clave... 2 3 2 3

13 B \flat
Clave... 2 3 2 3

17 *Percusión...* *Voz...* (Sección Par)
Clave... 4 (Sección Par) 2 2:3 2 3

25 2 2
Clave... 2:3 2 3 2:3 2 3

33 2 (Sección impar) interrupción ciclo de clave
2:3 2

36 C $m7$ B \flat A \flat G 7
Clave cruzada 3 2 2 3 2 3 2 3
Corrección a Clave cruzada

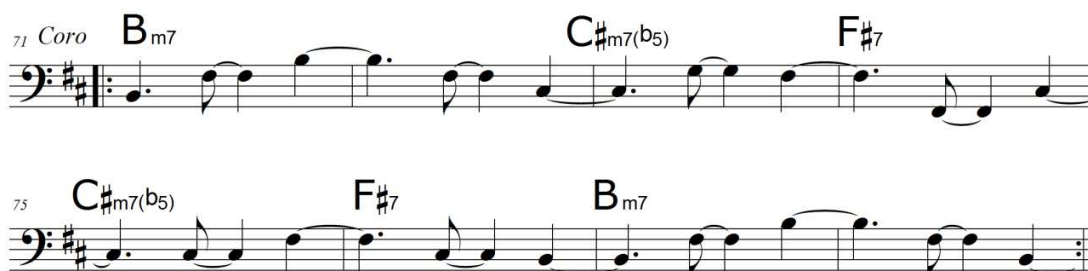
La tendencia general del ritmo armónico en la salsa es mantener secciones armónicas de compases pares, para evitar el cambio de clave por accidente, respetando el patrón cíclico de la clave inicial.

- **Giros Armónicos en la Música Salsa.** A continuación se describen algunos de los giros armónicos y progresiones más recurrentes dentro de la música salsa, acompañándolos con ejemplos de canciones conocidas del repertorio salsero.

Hablando en términos generales, se pueden clasificar los siguientes movimientos armónicos:

MOVIMIENTO II- V7 – I. Este movimiento es muy común tanto para tónicas mayores como menores. Es fácil de observar en secciones de improvisación o de coros pregones. A continuación un ejemplo de este giro armónico.

Figura 8. Fragmento de la canción La Cura, de Frankie Ruiz. Sección de coro-pregones.



MOVIMIENTO I – IV – V7 – I. Este tipo de giro armónico es el tradicional de las formas antiguas de música cubana como el Son y la Guajira, pero se puede encontrar en muchos tipos de salsa clásica y contemporánea. Igualmente es el tipo de armonía característica de la forma Boogaloo. La figura 9 muestra un ejemplo de este tipo de armonía aplicada a la salsa.

Figura 9. Fragmento de la canción El Preso, de Fruko & sus Tesos. Sección de coro-pregón.

Chords: G7, Cm7, Fm7, G7, Cm7, Fm7, G7

Fingerings: 4 0 4 4 1 4 4 0 0 0

MOVIMIENTO EN CADENCIA FRIGIA. Armonía sobre tonalidad menor, basada en el movimiento descendente de los acordes construidos sobre las notas fundamentales del tetracordio modo frigio de la escala relativa mayor.

Figura 10. Fragmento de la canción La Rebelión, de Joe Arroyo. Sección de Estrofa sobre marcha de Hierro.

Chords: Cm7, Bb, Ab, G7, Cm7, Bb

Labels: Voz, Hierro

MOVIMIENTO POR CUARTAS. Esta es la más común de las progresiones armónicas, y se puede encontrar con variaciones de diferente tipo, incluyendo en algunos casos la ampliación por movimientos preparatorios del tipo II-V-I, propio de la armonía del Jazz.

4.1.2.5 Análisis Melódico-Armónico del Tumbao Salsero en el Bajo. Como ya se mencionó anteriormente, el acompañamiento del Bajo en la música salsa responde a una serie de estructuras definidas tanto armónica como rítmicamente. Es necesario hacer la aclaración que aunque existen unas células tradicionales usadas en los tumbaos salseros en el Bajo, también existen nuevas tendencias y propuestas aplicadas dentro de la música afrocubana de vanguardia, como la timba y el songo, en las cuales la lógica discursiva del bajo cambia totalmente, dando mayor espacio a la creatividad, la sincopa, los silencios y en resumen, otro tipo de acompañamientos en el Bajo.

A continuación se presenta un análisis armónico de las estructuras básicas y tradicionales de acompañamiento de la música salsa en el bajo, demostrando las ideas planteadas mediante el uso de ejemplos de canciones conocidas del repertorio salsero.

Hablando en términos generales, el Tumbao salsero puede presentar al menos cinco estructuras armónicas diferentes:

- Tumbao Básico en Fundamentales
- Tumbao Básico con Notas de Paso y Ornamentos
- Tumbao en arpeggio
- Tumbao Melódico o por Obligado
- Tumbao Libre o Timbero

Así mismo, es necesario destacar que las categorías anteriormente señaladas, sólo responden a lo armónico. Cada una de ellas puede presentar diferentes variaciones y modelos desde el punto de vista rítmico. Por ahora sólo se considerará el análisis de su armonía.

- **Tumbao Básico en Fundamentales.** Es la estructura más sencilla y tradicional utilizada en la música salsa desde sus orígenes. Se basa en el uso de la nota fundamental de los acordes, acompañándolas rítmicamente con notas a

intervalos de quinta justa ascendente o descendente, y octavas. La Figura 13 presenta un ejemplo de éste tipo de Tumbao.

Figura 13. Tumbao Básico con Quintas y Octavas. Este es un fragmento de la Introducción de la canción Te Necesito mi Amor grabada por Maelo Ruiz, donde se puede observar el uso de quintas y octavas en un Tumbao estricto sin sincopas externas. En cada compás se acentúa la fundamental del acorde.

Te Necesito mi Amor

Elizabeth "Mimi" Ibarra

Maelo Ruiz
Album: "Sólo" (1994)
Nota Records & Tapes Inc.

Transcripción: John Jairo Sánchez Rincón

Intro

The musical score is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It is in 4/4 time. The first staff, labeled 'Intro', contains four measures. The first two measures are under the chord A7 and the last two under D. The notes are: Measure 1: R, 5j, A; Measure 2: R, 5j, A; Measure 3: R, 5j, 8, D; Measure 4: R, 5j, D. The second staff contains four measures. The first two are under F#7, the next two under Bm7. Measure 5 has a first ending (1.) with notes R, R. Measure 6 has a second ending (2.) with notes R, 5j. The third staff shows the continuation of the bass line with notes G, F#, E, D, C#.

El ejemplo anterior muestra una línea con Tumbao estricto separado compás por compás, es decir no existen las sincopas externas. El siguiente ejemplo (Figura 14) muestra un Tumbao con algunas sincopas externa, y algunos compases donde la armonía corresponde a más de un acorde. Se puede observar claramente el uso de los las fundamentales del acorde, las octavas y las quintas justas.

Figura 14. Tumbao en Fundamentales acompañado con quintas y octavas. Fragmento de la canción Sin sentimiento, del Grupo Niche correspondiente a la primera parte de sección de la voz.

Sin Sentimiento

Jairo Varela

Grupo Niche

Album: Cielo de Tambores (1991)

Codiscos

Transcripción: John Jairo Sánchez Rincón

Voz

17

Dm Gm C B^b A₇ Sinc. Ext.

R 8 5j R 5j R R 5j R 5j 8

Dm C B^b Sinc. Ext.

5j R 5j R 5j R 5j 8

A₇ Dm Gm

5j R R 5j 8 R 5j

C B^b A₇ Sinc. Ext. Dm

R R 5j R 5j 8 5j R 5j

C B^b A₇

R 5j R 5j 8 R 5j 8

Algo que es muy común en el Tumbao salsero del Bajo es anticipar los acordes, aunque la armonía aún no haya cambiado. Éste es un rasgo característico del acompañamiento de la salsa en el bajo. La Figura 15 muestra un ejemplo de estas anticipaciones armónicas.

Figura 15. Tumbao en Básico con anticipación de acordes. Fragmento de la canción La Cura, de Frankie Ruiz correspondiente a la primera parte de sección de la voz.

13 *Voz* B_{m7} $C\#_{m7}(b5)$ $F\#7$

17 B_{m7}

21 E_{m7}

25 B_{m7} $C\#_{m7}(b5)$

- **Tumbao Básico con Notas de Paso y Ornamentos.** Bajo la lógica del acompañamiento basado en las notas fundamentales de los acordes, se pueden agregar notas de paso de acuerdo a las progresiones armónicas sobre las cuales se encuentre la pieza o fragmento musical. Estas notas requieren de un mayor conocimiento armónico tanto de los acordes, como de los giros armónicos sobre los cuales se está trabajando. En éste caso, las notas ya no corresponden a quintas justas y octavas, sino que aparecen intervalos como Segundas mayores y menores, terceras mayores y menores, sextas y séptimas. En este caso las notas son sólo ornamentos usados para suavizar el cambio entre los acordes. La Figura 16 muestra el uso de este tipo de ornamentos en un Tumbao. Las notas de paso se indican con la convención *Np*.

Figura 16. Tumbao Básico con Notas de Paso.

El Preso
Compositor: Alvaro Velásquez

Fruko & sus Tesos
Album: Fruko "El Grande" (1975)
Discos Fuentes
Adaptación: John Jairo Sánchez Rincón

Clave 2-3

- **Tumbao en Arpeggios.** En este tipo de acompañamiento, el Tumbao se basa en las tres notas del arpeggio, es decir en la triada del acorde. Se omiten dentro para ello, las notas séptimas y todos los agregados. En otras palabras, siempre se usan los grados I, III y V de cada acorde. Las terceras pueden ser mayores o menores, según corresponda, e igualmente la quinta puede usarse justa o disminuida para los casos de los acordes formados sobre grados VII de la escala mayor.

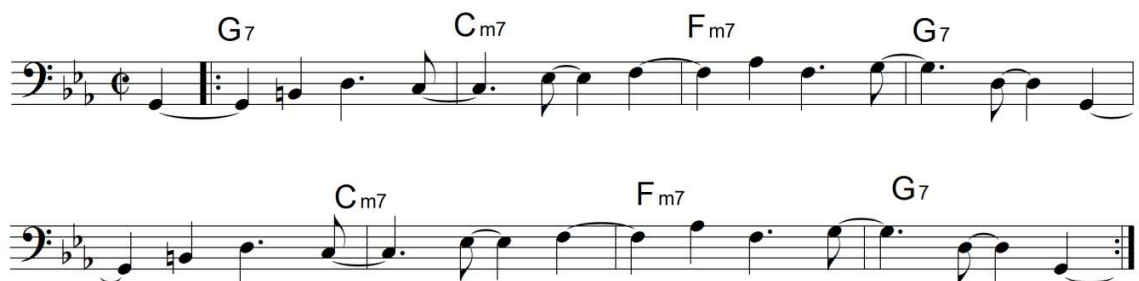
En este caso, cada compás marca el acento fuerte (primer tiempo), debido a que se usa la célula rítmica básica del Tumbao, la cual está compuesta por tres golpes. Es por ello que en el Tumbao arpegiado no se usan las anticipaciones o sincopas externas, con lo cual se constituye en un tipo de marcha muy estable y acentuada. Algunas canciones ejemplos de este tipo de Tumbao son: Arrepentida, de Adolescentes Orquesta; Cuando Hablan las Miradas, de Guayacán Orquesta; La Vida es un Carnaval, de Celia Cruz; He Tratado, de Victor Manuelle entre otras. La Figura 17 muestra un ejemplo de este acompañamiento.

Figura 17. Tumbao en Arpeggios. Fragmento de la canción La Vida es un Carnaval, grabada por la cantante Celia Cruz, correspondiente a la entrada de la Voz.



- **Tumbao Melódico o por Obligado.** En algunos casos, las líneas de bajo o tumbaos han sido diseñadas para ser tocadas a manera de “obligado”, es decir, que no hay otra forma de hacerla dado que se perdería lo original de su melodía. Un ejemplo de ello es la canción El Preso, de Fruko & sus Tesos, donde el bajo se mantiene estable con la misma melodía la mayor parte de la canción. De manera similar se puede mencionar la canción Llorarás, de Oscar De León. En la sección de coros pregones es muy difícil reemplazar la línea original, dado que encierra una melodía que define el ritmo armónicamente y no permite hacer grandes cambios.

Figura 18. Tumbao Melódico o por Obligado. Fragmento de la introducción de la canción El Preso, de Fruko & sus Tesos.



4.1.4 Instrumentación de la Salsa y Formatos Salseros

La orquesta salsera ha presentado diferentes tipos de organología, de acuerdo principalmente a dos razones:

- La ubicación geográfica del conjunto (artista u Orquesta)
- El momento Histórico pertinente a la orquesta

Así por ejemplo, no es lo mismo el formato instrumental que se encontraba en Cuba en los años 40 con el que se interpretaban Guajiras y Sones, al formato usado por músicos cubanos de hoy día como Rey Ruiz o Isaac Delgado.

De igual manera, son formatos instrumentales diferentes los que se pueden encontrar entre una orquesta “clásica” de salsa como lo es “El Gran Combo de Puerto Rico” en comparación con una orquesta como Son de Cali (Colombia).

En muchos casos, una misma orquesta puede presentar diferentes tipos de formatos de acuerdo a lo buscado por sus productores para cada álbum o LP (como se les llamaba antiguamente).

Por ejemplo, al revisar la discografía del Grupo Niche (Colombia), se puede observar que en sus antiguas producciones incorporaba instrumentos poco comunes en la salsa contemporánea como son las cuerdas frotadas (Álbum Niche Con Cuerdas, año 1986), la flauta traversa y el Tres Cubano (álbum Querer es Poder, año 1981). En algunos álbumes se encuentran orquestaciones de sólo trombones en la sección del brass (álbum Sutil y Contundente, año 1990), utilizando sintetizadores para los registros brillantes, mientras que en otros presenta un brass integrado por trompetas y trombones. En ocasiones se incluye la batería o Drumset (álbum Propuesta, año 2011). Algunas producciones han sido grabadas con Bajo Eléctrico (Bass Guitar) y otras con Baby Bajo.

Esto demuestra que los formatos pueden presentar variedad, aun dentro de las mismas orquestas, de acuerdo a ciertos períodos de tiempo.

De esta manera se pueden identificar diferentes formatos instrumentales comunes en la música salsa y afrocubana. Los más reconocidos son Los Sextetos, El Conjunto, La Charanga, La Sonora, La Banda Timbera y la orquesta contemporánea Salsera.

El formato de *Sexteto* ésta formado por timbal, conga, piano, bajo, vibráfono, percusión menor y cantante. Ejemplos de estas orquestas son Joe Cuba Sextet, el Sexteto Juventud, Los Seis del Solar de Rubén Blades y Son Boricua de Jimmy Sabater.

La *Charanga* fue un formato que alcanzó mucho auge durante los años 50 en Nueva York, que se caracterizaba por incorporar las flautas y los violines como instrumentos melódicos, acompañados por la tradicional percusión: conga, bongó, timbal, piano y bajo. En algunas ocasiones incluía instrumentos de brass como trompetas o trombones.

El formato *Sonora* es un estilo de agrupación que aún permanece vigente, siendo firmemente representado por orquestas como La Sonora Matancera, La Sonora Ponceña (Puerto Rico), La Sonora Carruseles (Colombia) y Alquimia (Colombia). Su principal característica es la de contar en su sección melódica sólo con trompetas. Estas orquestas no poseen ningún otro tipo de instrumentos de viento.

Los denominados *Conjuntos* son agrupaciones similares a las sonoras, con la diferencia de que su sección rítmica no contaba con timbal. La percusión en estos casos está conformada por conga, bongó/campana y güiro de pasta o mate. Ejemplos típicos de este formato instrumental son El Conjunto Clásico (Puerto Rico), el conjunto Chaney y Henry Fiol.

Orquestas como el Gran Combo de Puerto Rico presentan una configuración que se hizo popular durante los años 80 y 90, y era una orquesta con una cuerda grande en el brass integrada por dos trompetas, saxo tenor, saxo alto y un trombón, acompañados por la típica base de una orquesta salsera: piano, Baby

bajo, congas, bongó y timbal. Algunas otras orquestas imitaron este formato, entre las que cabe mencionar a Matecaña Orquesta (Colombia), la orquesta de Andy Montañez (Puerto Rico), Orquesta La Misma Gente (Colombia).

Una variación de este formato fue el usado por orquestas como Bobby Valentín, Willie Rosario, Alex De Castro y algunas otras. Consiste en el formato de dos trombones, dos trompetas (en algunos casos hasta tres) y un saxofón Barítono.

Otro formato que posteriormente empezó a ganar fuerza fue la orquesta de sólo Trombones. Su orquestación utilizaba únicamente los trombones aprovechando toda su capacidad de registro, descartando cualquier otro instrumento en el brass. Ejemplos de orquestas de este tipo son la Orquesta de Lalo Rodríguez, Los Dandé de Cuba, Oscar de León, La Suprema Corte, La Dimensión Latina, Latin Brothers, Eddie Santiago y Rubén Blades.

Posteriormente aparece una configuración de orquesta salsera, que es la que continúa con mayor vigencia en el mercado actual. Este formato está conformado por un brass de dos o tres trompetas, acompañadas por dos trombones. Entre ellas se ubican una gran cantidad de artistas como por ejemplo Tito Nieves, Maelo Ruiz, Pedro Conga, La Mulenze, Guayacán, Grupo Niche (actualmente), Grupo Galé, Grupo Caneo, Jerry Rivera, Tony Vega, Victor Manuelle, Gilberto Santa Rosa, Grupo Clase, Frankie Ruiz, Anthony Cruz, Gustavo Rodríguez, Juan Carlos Coronel, Kim de Los Santos, Mauricio Castillo, N'klabe, La Puerto Rican Power, Rey Ruiz, entre otros tantos artistas.

Un formato desarrollado plenamente al interior de la Cuba bloqueada es el que se denomina *banda de Timba o banda Timbera*, basada principalmente en la interpretación del songo. En su conformación se observan cambios principalmente en la sección de percusión. El timbal es reemplazado por el set de batería y el bongó desaparece. Su sección melódica está ampliamente integrada por trombones, trompetas, violines y flautas –aunque no siempre aparecen todos estos instrumentos a la vez. En algunas ocasiones incluyen instrumentos como la

Guitarra Eléctrica. Los Van Van de Cuba, NG La Banda (Cuba) y Guaco (Venezuela) son algunos de los artistas más representativos de éste formato.

4.1.4 El Ensamble Salsero

Se entrará ahora a analizar la manera en que los diferentes instrumentos del ensamble se entrelazan y acoplan para producir el resultado sonoro conocido como salsa, y cómo están relacionados con los conceptos fundamentales de la música afrocubana: La Clave y el Tumbao.

4.1.4.1 Componentes del Ensamble Salsero. Un conjunto salsero está conformado principalmente por cuatro secciones instrumentales claramente definidas:

- Percusión (Base)
- Armonía (Base)
- Cuerda o Brass
- Voces

Al conjunto formado por la sección de percusiones y la sección armónica se le denomina la “Base”, y se convierte en la columna vertebral que da soporte a los componentes melódicos de la orquesta como son el brass y las voces.

Cada sección se encuentra integrada por una serie de instrumentos como se indica a continuación.

Sección de Percusiones

La Conga

Timbal

Bongoes

Campana de Mano (Hand Cowbell)

Set de Batería (Drums Set)

Maracas

Güiro

Sección de Armonía

Piano

Tres Cubano/ Cuatro Puertorriqueño

Bajo Eléctrico

Baby Bass

Sintetizador

Sección de Cuerda o Brass

Trompeta

Saxofones (Alto, Tenor, Barítono)

Trombón

Flauta

Violín

Sección de Voces

Voz Líder o Principal

Coristas

4.1.5 Estructura Rítmica de una canción de Salsa

Si bien es imposible establecer una estructura o forma única que defina y sea susceptible de aplicar en todas las canciones de música salsa, se observan algunos rasgos comunes que permiten organizar una canción por momentos que para efectos de la presente investigación se denominará “secciones”.

Estas secciones implican cambios en el tipo de marcha de las percusiones, así como un cambio en las intenciones de los tumbaos del piano y el bajo principalmente. Este cambio de intenciones está relacionado con la fuerza o el ambiente de la canción en determinados momentos.

En términos del tipo de marcha de la percusión y de los ambientes que esto genera dentro de la canción, se encuentran tres secciones: Cáscara, Brillo y Campaneo (Hierro).

La Cáscara. Es el momento de menos fuerza de la canción, caracterizado por un ambiente calmado donde la mayor importancia la tienen los elementos melódicos, principalmente la voz. Algunos autores y estudiosos lo denominan también “palito”, debido al golpe que realiza el timbal.

En cuanto al ensamble se caracteriza por la participación de una sola de las congas (la tumbadora no participa dentro del patrón rítmico), la marcha del bongó y el golpe lateral del timbal o “golpe de palito”. Suele ser acompañada por las maracas.

El Brillo. Es el momento o sección que prepara a la sección fuerte del tema, sirviéndole de puente. Se caracteriza por dos cambios respecto a la “cáscara”. El timbal cambia su marcha de “palito” o “paliteo”, a una marcha de campanas, tocando los cencerros o campanas de hierro del timbal, las cuales llevan un ritmo diferente. Algunos autores extranjeros le llaman a esta sección el “Mambo Bell”.

El otro cambio que ocurre es que la conga modifica su patrón rítmico, y ahora la nueva célula está integrada por la combinación de golpes producidos por dos diferentes tambores: La Conga y la Tumbadora.

Esta sección es muy frecuente encontrarla antes de las secciones de coros principales de las canciones, o antes de entrar en la sección de coro-pregón.

El Hierro. Esta es la sección de mayor fuerza rítmica en la canción. Los autores extranjeros le denominan “Montuno Bell”. Se caracteriza porque el bongó abandona su participación en la estructura rítmica, para dar paso a la campana de mano –en inglés Hand Cowbell-, que se viene a integrar con la marcha de las campanas del timbal, produciendo una nueva sonoridad y una nueva textura polirrítmica.

Esta sección suele ser acompañada por el güiro de pasta –en algunas ocasiones de madera-, el cual viene a reemplazar la labor realizada por las maracas en la sección de cáscara.

Esas tres secciones son las que a nivel general se pueden encontrar en cualquier canción salsera –aunque también existen algunas excepciones-, teniendo en cuenta los momentos de variación en la estructura rítmica.

Pero en cuanto a forma, es necesario señalar que éste tipo de música presenta estructuras generales como:

- Introducción. Fragmento melódico realizado por uno o varios instrumentos, dando preparación a la entrada de la voz.
- Estrofa(s). Parte donde se desarrolla la letra de la canción
- Precoro. Sección donde generalmente la base rítmica cambia a la sección de “Brillo”, haciendo un puente entre el ambiente suave de la canción, preparando el coro, momento que será de mayor fuerza.
- Coro: sección donde los coristas le responden a la voz líder a manera de canto antifonal.
- Mambo: Sección donde los protagonistas son el brass o los instrumentos melódicos de la orquesta, acompañados por la base en sección de Hierro o Montuno Bell.
- Coro – Pregones o Soneo: Sección donde el cantante usa sus habilidades para improvisar, creando versos que responden a los coristas.

- Moña: espacio intermedio donde participa el Brass, haciendo melodías o contrapuntos para que la voz tome una pausa, y darle paso a un nuevo coro a la repetición del mismo con nuevos pregones.
- Improvisaciones: en algunos casos, las canciones dan un espacio para la descarga o la improvisación de algún instrumento solista, dándole un ambiente de clímax al tema, preparando su final.
- Coda: sección final de la canción, generalmente apoyada por algún instrumento melódico, o por todo el brass.

4.1.6 Matriz Rítmica del Ensamble Salsero

La configuración polirrítmica de todos los instrumentos del ensamble salsero se presentan a continuación, incorporando únicamente las células básicas de acompañamiento correspondientes a cada instrumento. Se debe entender que cada uno de ellos posee demasiadas posibilidades de variaciones en sus patrones de marcha, pero que con el fin de simplificar, sólo se tiene en cuenta la estructura básica.

Indicaciones

M.D.: Mano Derecha

M.I.: Mano Izquierda:

I: Golpe con mano Izquierda

D: Golpe con mano Derecha

p: palma

d: Dedos

q: Quemao

a: Golpe Abierto

g: Golpe con dedo Pulgar o Gordo

Ld: Golpe largo descendente del Güiro

Cd: Golpe corto descendente del Güiro

Ca: Golpe corto Ascendente del Güiro

4.1.6.1 Sección Cáscara. En este momento o sección, la marcha principal la realizan tres instrumentos: La Conga a un solo tambor, el timbal tocado en paliteo –se toca los bordes del timbal- y el bongó. Muchas veces es acompañado por las maracas. En la Figura 19 se pueden observar los patrones básicos realizados por cada una de las percusiones en esta sección, tocando para ensamble clave 2:3.

Figura 19. Matriz Rítmica del ensamble salsero: La Cáscara Clave 2-3.

Cascara Clave 2-3

Clave

Conga

p d q d p d a a p d q d p d a d

I I D I I I D D I I D I I I D I

Bongó

d d d g d d a g

D I D I D I D I

Timbal

M.D.

M.I

Maracas

Fuente: John Jairo Sánchez Rincón

4.1.6.2 Sección de Brillo (Mambo Bell). Durante esta sección, la marcha de las congas presenta un cambio, al incorporarse el golpe de la Tumbadora para acentuar el ciclo 3 de la clave. El timbal cambia su marcha de paliteo, para tocar en campana de timbal o cencerro un nuevo patrón rítmico. El bongó continúa su marcha, aunque se toca de manera más libre o improvisativa. Algunos le llaman a esto “abrir” o “floreo”. La Figura 20 muestra esta nueva textura polirrítmica en un ensamble clave 2:3.

Figura 20. Matriz Rítmica del ensamble salsero: Brillo Clave 2-3.

Brillo Clave 2-3
(Mambo Bell)

The musical score consists of five staves, each representing a different instrument's rhythmic pattern in a 2:3 clave. The notation is in common time (C) and includes various rhythmic symbols such as notes, rests, and 'x' marks for specific percussive sounds. The Clave staff shows the characteristic 2:3 pattern. The Conga staff includes letters 'p', 'd', 'q', 'a' and 'I', 'D' to denote different drum strokes. The Bongó staff uses 'd', 'g', and 'a' for strokes. The Campana de Timbal staff shows a series of eighth notes. The Maracas staff shows a steady eighth-note pattern.

Clave

Conga
p d q d p d a a p d q a a d a a
I I D I I I D D I I D D D I D D

Bongó
d d d g d d a g
D I D I D I D I

Campana de Timbal

M.D.
M.I.

Maracas

Fuente: John Jairo Sánchez Rincón

4.1.6.3 Sección Hierro (Montuno Bell). En esta sección el timbal continúa su marcha de campanas, y las congas con su golpe a dos tambores: conga y tumbadora. El nuevo ingrediente es que el bongo interrumpe su marcha para darle paso a la campana de mano (Hand Cowbell). Generalmente esta sección es acompañada por el güiro. La Figura 21 muestra esta nueva textura polirrítmica en un ensamble clave 2:3.

Figura 21. Matriz Rítmica del ensamble salsero: Hierro Clave 2-3.

Hierro Clave 2-3
(Montuno Bell)

The figure displays a musical score for a 2-3 clave ensemble. It consists of five staves, each representing a different instrument's rhythmic pattern. The Clave staff shows a 2-3 clave pattern. The Conga staff includes a sequence of notes labeled 'p d q d p d a a' and 'p d q a a d a a', with corresponding drum letters 'I I D I I I D D' and 'I I D D D I D D' below. The Campana de Bongó staff features a series of notes with '+' and 'o' symbols above them. The Campana de Timbal staff shows a sequence of notes with stems. The Güiro staff includes notes labeled 'Ld Cd Ca Ld Cd Ca' above them. The score is divided into three measures, with the final measure containing diagonal slashes indicating continuation.

Fuente: John Jairo Sánchez Rincón

4.1.7 El Papel del Bajista en el Ensamble Salsero

En la música salsa, el bajo juega un papel muy importante en dos sentidos: en lo rítmico y en lo armónico. El acompañamiento del bajista es denominado Tumbao, y esa es su función general dentro del ensamble³⁰.

El bajo ejerce un doble rol en los tumbaos: la función de conga (percusión) y la función de Bajo.

Rítmicamente, el Bajo está encargado de respaldar y “afincar” el ensamble de percusiones, relacionándose estrechamente con la marcha de las congas. Su principal labor radica en establecer un tiempo de marcha a un ritmo constante, es decir, sin correr ni atrasarse, teniendo siempre como referente de medida la clave³¹.

La otra función del bajo en la salsa, es definir las progresiones armónicas sobre las cuales se está interpretando una canción. En este estilo de música, el Bajo está principalmente identificando las fundamentales de los acordes sobre los cuales se mueve la armonía.

Es importante destacar que ésta función implica la existencia de ciertas fórmulas típicas para acompañar la música salsa. Es por eso que en los tumbaos de Bajo, es común encontrar líneas basadas en la fundamental del acorde, acompañadas mayormente por intervalos de Quintas, Octavas, y en algunos casos Terceras mayores y Menores. No es común encontrar inversiones de acordes, ni el uso de otro tipo de intervalos en los acompañamientos tradicionales. Al final del presente documento, se resumirán estas células rítmicas en la tabla denominada “Estructuras Ritmo-típicas del acompañamiento de la Salsa en el Baby Bajo”.

³⁰ RAMIREZ, Raymond. The swing of the Latin bass Part 1. Humacao (Puerto Rico): First Book Publishing, 1999. 53 p.

³¹ Ibid

Así mismo, hay que recordar y destacar que en la música salsa el Bajo tiene una función de acompañamiento, mas no de solista ni melódica, razón por la cual los tumbaos tienen una estructura claramente definida, y que debe ser tenida en cuenta por el bajista a la hora de crear sus propios Tumbaos.

4.1.7.1 Matriz Integrada de Percusión y Bajo en el Ensamble Salsero

Como ya se ha explicado, el bajista en el ensamble es el encargado de darle forma rítmico-armónica a la base, marcando las fundamentales de los acordes, y dándole el “*afinque*” a toda la percusión. Sobre toda esta base rítmico-armónica es que descansarán todos los elementos melódicos de la orquesta.

La labor más cuidadosa del bajista es ir métricamente ensamblado de manera sincronizada con las corcheas de las percusiones, principalmente la conga, de manera que el tiempo se mantenga estable.

Así mismo, el Bajo le da la redondez y profundidad a la orquesta salsera y permite resaltar en los ciclos de la clave mediante el uso de algunos ornamentos rítmicos del Tumbao.

A continuación se presenta la matriz integrada del bajo con el ensamble de percusiones, donde se observa la sincronía de la célula básica del Tumbao salsero, con la marcha de las congas y la clave. Uno de los momentos cruciales está en la cuarta y la séptima corchea del compás, donde el bajo coincide perfectamente con el golpe de la conga.

Esa misma sincronía de corcheas ocurre entre el bajo y la clave, en el ciclo 3. La siguiente figura muestra mediante líneas punteadas los momentos cruciales de sincronía rítmica entre el bajo y las percusiones.

Figura 22. Matriz Integrada de percusión y Bajo en el Ensamble Salsero

Cascara Clave 2-3

The musical score is written in 4/4 time and consists of eight staves. From top to bottom, the staves are: Clave (with a 2-3 clave signature), Conga (with rhythmic notation p, d, q, d), Bongó (with rhythmic notation I, I, D, I), Timbal (with rhythmic notation D, I, D, I), M.D. (Mellophone Drum), M.I. (Mellophone Instrument), Maracas (with rhythmic notation), and Bajo (Bass). Vertical dashed lines are drawn through the score at measures 1, 2, 3, and 4, indicating points of perfect synchronization between the bass line and the other percussion instruments. The bass line features a steady eighth-note pattern in the first four measures, followed by rests in the final two measures.

La línea punteada trazada verticalmente muestra los momentos de sincronía perfecta del bajo con las demás percusiones del ensamble. Es necesario mencionar igualmente que son muchas las posibilidades de variación rítmica que se pueden incorporar tanto en las percusiones como en el Tumbao del Bajo, pero se deben considerar los momentos de acentuación cruciales respecto a la clave.

4.1.8 Principales Orquestas y Artistas Representativos de la Salsa

Son muchos los artistas que a lo largo de la historia han hecho un gran aporte dentro de este estilo musical. Algunos de ellos ya han sido mencionados en el desarrollo de éste trabajo, en la parte de raíces y orígenes de lo que hoy denominamos música salsa.

En este apartado se mencionarán algunas de las más reconocidas orquestas y artistas de las últimas décadas, evitando nombrar los que pertenecen a épocas anteriores a la aparición del sello Fania Records. Se citan en orden alfabético.

Entre estos artistas debe mencionarse nombres como:

- Adalberto Santiago
- Alex de Castro
- Amílcar Boscán (Venezuela)
- Andy Montañez
- Angel canales y su Orquesta Sabor Los Rumberos Nuevos
- Bobby Valentín
- Bronco Orquesta (Venezuela)
- Camilo Azuquita
- Canela Orquesta (Colombia)
- Cano Estremera
- Celia Cruz
- Charlie Palmieri Orquesta
- Cheo Feliciano
- Cortijo y su Combo
- Cuco Valoy
- David Pabón
- De Cache Orquesta (Colombia)
- DLG (Dark Latin Groove)
- Eddie Palmieri Orquesta

- Eddie Santiago
- El Conjunto Clásico
- Frankie Ruiz
- Fruko y sus Tesos (Colombia)
- Gilberto Santa Rosa
- Gran Combo de Puerto Rico
- Grupo Caneo (Colombia)
- Grupo Clase (Colombia)
- Grupo Galé (Colombia)
- Grupo Niche (Colombia)
- Guayacán orquesta (Colombia)
- Gustavo Rodríguez (Colombia)
- Héctor Lavoe
- Henry Fiol
- Ismael Miranda
- Ismael Quintana
- Ismael Rivera
- Israel López "Cachao"
- Joe Arroyo (Colombia)
- Joe Cuba Sexteto
- Johnny Pacheco
- Juan Carlos Coronel (Colombia)
- Junior Gonzales
- La Dimensión Latina (Venezuela)
- La India
- La Misma Gente (Colombia)
- La Solución Orquesta
- La Suprema Corte (Colombia)
- Lalo Rodríguez
- Larry Harlow

- Los Hermanos Lebrón
- Louie Ramírez
- Luis Enrique
- Luis Felipe Gonzales (Venezuela)
- Luis Perico Ortiz Orquesta
- Luisito Carrión
- Maelo Ruiz
- Marc Anthony
- Matecaña Orquesta (Colombia)
- Nelson y sus Estrellas (Venezuela)
- Nino Segarra
- Orquesta Los Niches (Colombia)
- Oscar de León (Venezuela)
- Paquito Guzmán
- Pedro Conga Orquesta
- Pete el Conde Rodríguez
- Puerto Rican Power Orquesta
- Raphy Leavit
- Raulin Rosendo
- Ray Barreto
- Ray Sepúlveda
- Richie Ray & Bobby Cruz
- Roberto Roena y su Apolo Sound
- Rubén Blades
- Santos Colón
- Sexteto La Playa
- Son Boricua
- Son de Azúcar Orquesta (Colombia)
- Son de Cali (Colombia)
- Sonora Carruseles (Colombia)

- Sonora Ponceña
- The Latin Brothers (Colombia)
- The New Swing Sextet
- Tito Gomez
- Tito Nieves
- Tito Rojas
- Tommy Olivencia
- Tony Vega
- Víctor Manuelle
- Wayne Gorbea
- Willie Colón
- Willie Gonzales
- Willie Rosario y su Orquesta
- Yuri Buenaventura (Colombia)

4.2 EL BABY BAJO

4.2.1 Historia

En sus orígenes, las agrupaciones típicas cubanas utilizaban como instrumento para los registros bajos la botija y la marímbula³². La botija es un aerófono consistente en un recipiente o botella larga de vino hecha de vidrio, barro o cerámica, a la cual el intérprete le produce sonido mediante la inyección de aire por un orificio en la parte superior. Se obtienen diferentes notas cambiando el ángulo y la presión de sus labios al enviar el aire.



Foto 28. La Botija.

Fuente: [http://www.ecured.cu/index.php/Botija_\(Instrumento_de_m%C3%BAsica\)](http://www.ecured.cu/index.php/Botija_(Instrumento_de_m%C3%BAsica))

La Marímbula es un instrumento de origen africano de la familia de los idiofonos³³ consistente en una serie de placas metálicas sujetadas a un cajón de madera que

³² PATIÑO, Manny y MORENO, Jorge. Afro-Cuban bass grooves. Miami : Warner Bros, 1997. Pag 14-15

³³ Idiofonos se refiere a la familia de instrumentos que producen su sonido por la vibración de su propio cuerpo, sin requerir inyección de aire, cuerdas o membranas. Ejemplos de ellos son las claves, los platillos, las castañuelas, el xilófono y el triángulo, entre otros.

sirve de caja de resonancia, y en el cual se pulsan las placas llamadas flejes desde un extremo libre que ellas poseen.



Foto 29. La Marímbula. Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Marimbol>

El primer estilo de música afrocubana que usaría un bajo definido fue el Danzón, el cual utilizaba una tuba dentro de su formato, acompañando al violín, el clarinete, el trombón, el corno y el timbal sinfónico o tímpani.

Tras la llegada de los europeos a la isla, la marímbula sería reemplazada con el tiempo por el Contrabajo, convirtiéndose éste en el elemento de soporte Rítmico-armónico que daba forma a los diferentes géneros populares de la isla: el Son, la Guajira, el Cha Cha Cha, el Danzón entre otros.

Ante la popularización de estas músicas, hacia el 1800 el contrabajo adquiere una relevancia dentro del desarrollo del formato, además de ser protagonista en las bandas de jazz americanas, y en las nuevas bandas que fusionaban el jazz con las músicas afrocaribeñas.

El contrabajo es el instrumento de mayor dimensión de la familia de las cuerdas, y se viene a conocer con ese nombre aproximadamente hacia el siglo XVIII popularizándose en el formato de música de cámara y sinfónica. Posteriormente entraría a ser parte de las big bands y de los formatos grupales de jazz americano.



Foto 30. El Contrabajo

Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AGK_bass1_full.jpg

Ante el auge y popularidad que adquirió este instrumento, surgen una serie de inconvenientes propios de su ejecución. En la época de las big bands, eran demasiados músicos actuando al mismo tiempo, entre vientos, percusiones, cantantes y piano, y en contrapeso había sólo un instrumento de registro grave de la sección rítmica: el contrabajo.

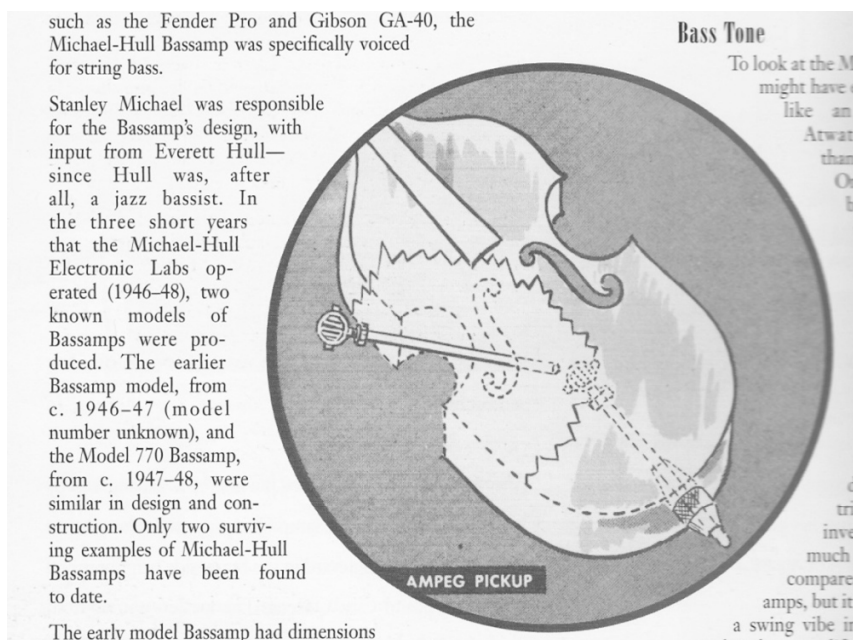
Dada esta circunstancia, equiparar el nivel de volumen entre toda la orquesta con el volumen del contrabajo era casi imposible, y los sistemas de amplificación existentes para esta época eran muy obsoletos.

Uno de los primeros medios de amplificación para el contrabajo en conocerse fue el sistema denominado Amplified Peg, inventado por Charles Everett Hull en 1945³⁴. Este inquieto vendedor y músico desde muy niño se dio cuenta que el micrófono que le ponían al frente al contrabajo traía problemas debido a que sufría golpes cuando se usaba el arco. Por ello, decidió ubicar en el interior de su contrabajo, un micrófono adaptado al pin o Peg de su instrumento, el cual sería conectado a un amplificador externo de señal, lo cual resolvería el problema. A esta invención se le denominó el Ampeg como contracción de las palabras en inglés "Amplified Peg". Este invento fue patentado el 11 de Noviembre de 1947.

En busca de la comodidad de los músicos intérpretes, comienzan aparecer mejoras en los diseños de algunos de los instrumentos, buscando su facilidad de transporte para las diferentes presentaciones. Uno de los que mayor dificultad presentaba era precisamente el Contrabajo, un instrumento de gran tamaño y de cuidado extremo debido a su construcción en madera y a la necesidad de conservar la integridad en sus cuerdas. Este instrumento no es fácil de desplazar de un sitio a otro debido a su inmenso volumen físico, además de la delicadeza de sus piezas y sus cuerdas.

³⁴ HOPKINS, Gregg y MOORE, Bill. Ampeg : The story behind the Sound. Milwaukee : Hal Leonard , 1999. 287 p.

Figura 23. The Amplified Peg. El sistema de micrófono interno para contrabajo.



Fuente: HOPKINS, Gregg y MOORE, Bill. Ampeg : The story behind the Sound. Milwaukee : Hal Leonard , 1999. 287 p.

Hacia finales de los años los años 50, aparecen una serie de innovaciones para el contrabajo, principalmente desarrolladas por los hermanos Ed y Rudy Dopera, las cuales redundarían hacia los años 60, en el nacimiento de un nuevo instrumento basado en el contrabajo, pero con el cuerpo reducido en las dimensiones del ancho y profundidad, conservando las medidas en su extensión de diapasón.³⁵

Los hermanos Dopera, unos inmigrantes eslovacos fundadores de la empresa Zorko, presentaron su invento como el primer contrabajo eléctrico —electric upright bass- el cual tenía la misma escala de un contrabajo, cuerdas de tripa o de nylon,

³⁵ HOPKINS, Gregg y MOORE, Bill. Ampeg : The story behind the Sound. Milwaukee : Hal Leonard , 1999. Pag 83; 101.

brazo ajustable en madera, sistema de doble puente y control de volumen. Su cuerpo era hueco, y relleno con una especie de fibra de vidrio reforzada.

Este bajo tenía problemas de sonido y de retroalimentación, pero Everett Hull vio en él una gran oportunidad de expandir la línea de productos de su compañía Ampeg Company Inc. Es así como en Noviembre de 1962, los hermanos Dopera le venden a Ampeg todos los derechos para producir éste instrumento, incluyendo todos sus moldes, partes, estuches y accesorios³⁶. Estos primeros Baby bajos Ampeg eran básicamente los mismos bajos Zorko, excepto un cambio importante en el sistema de micrófonos.



Foto 31. Charles Everett Hull creador de Ampeg Company Inc. Fuente: HOPKINS, Gregg y MOORE, Bill. Ampeg : The story behind the Sound. Milwaukee : Hal Leonard , 1999. 287 p.

³⁶ HOPKINS, Gregg y MOORE, Bill. Ampeg : The story behind the Sound. Milwaukee : Hal Leonard , 1999. Pag 101

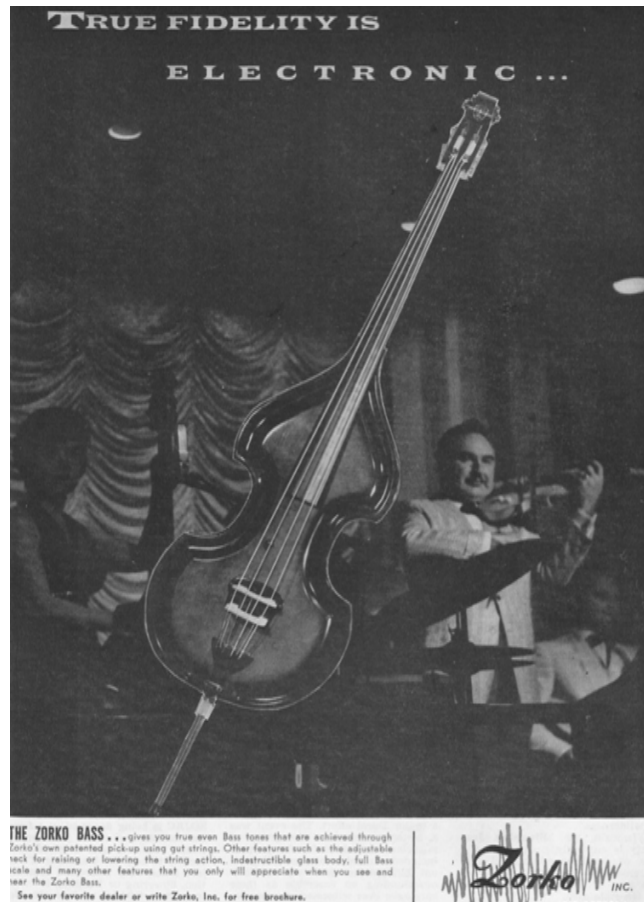


Foto 32. El Zorko Electric upright Bass. Anuncio Promocional. Fuente: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:0ZORKO.jpg>

Las innovaciones hechas por la Ampeg buscaban un instrumento mucho más portable que el contrabajo, pero buscando conservar su sonido, diferenciándolo del bajo guitarra. El Baby bajo fue anunciado al público por la Ampeg en Junio de 1962.

El nuevo Ampeg Baby bass reemplazó la fibra de vidrio por un plástico llamado Uvex, y posteriormente por una espuma de caucho. Este nuevo bajo cambió el tradicional puente de madera por un puente de aluminio, además de cambiar el sistema de diafragmas y micrófonos, e incorporar un pin -o pata- retractable, lo cual lo hacía ajustable a cualquier estatura. El Baby Bajo Ampeg venía en modelos de cuatro y de cinco cuerdas (BB-4 y BB-5).



Foto 33. El Ampeg Baby Bass. Fuente: HOPKINS, Gregg y MOORE, Bill. Ampeg: The story behind the Sound. Milwaukee : Hal Leonard , 1999. 287 p.

El Ampeg Baby bass fue probado por grandes músicos como Buddy Hayes, de Lawrence Welk's Band; Julio Andino, bajista de Tito Rodríguez; Bobby Rodríguez, bajista de Tito Puente, y el contrabajista clásico y genio musical Gary Karr.³⁷ Otros artistas que adoptaron el Baby bajo fueron Charles Mingus, Chuck Rainey y Matt Malley (de Counting Crows).

Gary Karr intentó vender la idea de incorporarlo dentro de las orquestas sinfónicas como la Kansas City Symphony Orchestra, pero los músicos clásicos rechazaron la idea tajantemente.

³⁷ HOPKINS, Gregg y MOORE, Bill. Ampeg : The story behind the Sound. Milwaukee : Hal Leonard , 1999. Pag 101

El nuevo instrumento recibió fuertes críticas de gran parte de los instrumentistas del jazz, a los que no les llamó la atención su sonido, pero empezó a ganar una gran aceptación dentro de los músicos latinos, los cuales lo incluyeron rápidamente dentro de su orquestación debido a la profundidad de su sonido, su facilidad de transporte y su relativo bajo peso.

Con el auge y aumento de popularidad de la música salsa, se vio favorecida la popularidad de este instrumento, el cual resultaba excelente para los requerimientos técnicos y de sonido del bajista latino.

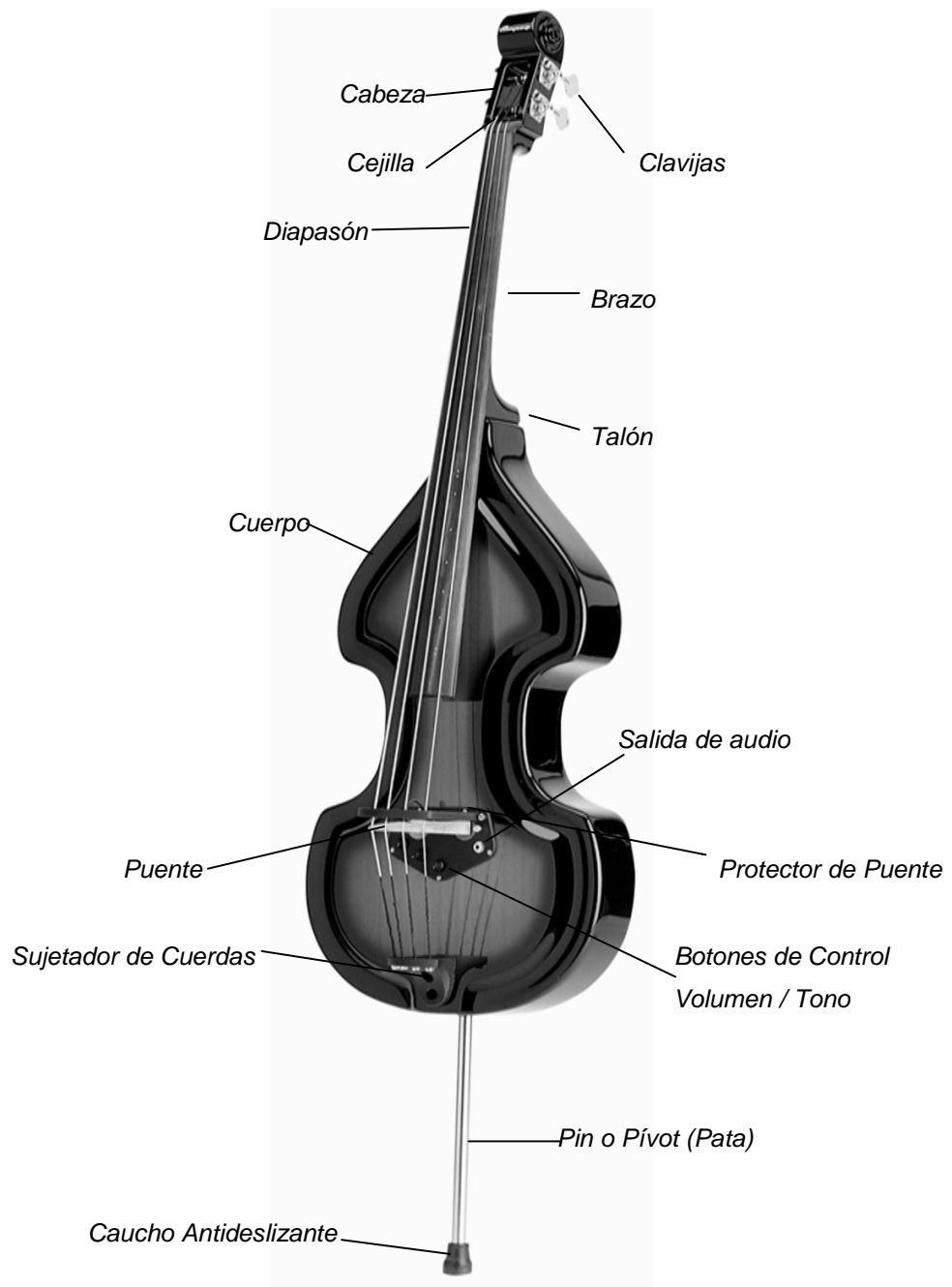
Es así como el Baby Bajo rápidamente entro a formar parte de un gran número de formatos de música afrocubana, particularmente en el Latin Jazz y la salsa, música en la que se convirtió en un elemento fundamental, dado que le aportó una sonoridad específica, dotándole en gran parte de una identidad propia. Ejemplos de estas orquestas que adoptaron prontamente el Baby bajo son Pérez Prado, Tito Rodríguez, Machito, Tito Puente y, Benny Moré entre otras.

4.2.2 Características y Morfología

El Baby bajo conserva en su construcción muchas similitudes con su instrumento original: el Contrabajo. Tradicionalmente posee cuatro cuerdas (Mi-La-Re-Sol) aunque en algunos casos se pueden encontrar bajos de cinco y hasta seis cuerdas.

En sus inicios, el Baby bajo fue creado para poder ser frotado con arco, tal cual como un contrabajo. Las medidas de la longitud de escala varían de manera similar a las variaciones encontradas en la construcción de contrabajos. Es así como se pueden encontrar Baby bajos con longitudes de escala de $\frac{4}{4}$ o de $\frac{3}{4}$, e incluso de $\frac{1}{2}$, aunque lo más común es el Baby bajo de $\frac{3}{4}$ y de $\frac{4}{4}$. La Figura 10 muestra las nombres partes de un Baby Bajo tradicional.

Figura 24. Partes del Baby Bajo



Fuente: John Jairo Sánchez Rincón

4.2.3 Medidas de Longitud de Escala

Las medidas de longitud de escala de diapasón de los Baby bajos no siempre son las mismas en todos los instrumentos, y varían principalmente de acuerdo al lutier y al modelo del instrumento. A continuación se presentan algunas medidas de referencia tomadas de modelos disponibles en el mercado local.

Baby Ampeg BB-4

- Longitud de Escala: 106,68 cm (42")
- Altura: 165 cm
- Ancho Max: 44,0 cm
- Espesor: 10,0 cm aprox

Baby Blady Modelo Freddy Combo

- Longitud de Escala: 103,5 cm (40,7")
- Altura: 141 cm
- Ancho Max: 40,0 cm
- Espesor: 7,5 cm aprox

Baby Blady Modelo Cano Rosa

- Longitud de Escala: 102,5 cm (40.35")
- Altura: 146,5 cm
- Ancho: 30,5 cm
- Espesor: 7,5 cm aprox

Baby Sendel Travell

- Longitud de Escala: 105,2 cm (41,5")
- Ancho: 17 cm aprox.
- Espesor: 3,5 cm aprox.

Es necesario señalar que el Ampeg Baby bajo es el instrumento que generalmente se toma como referencia para las especificaciones en la elaboración de los demás instrumentos por parte de otros luterios.

4.2.4 El Cuerpo del Baby Bajo

Los modelos de cuerpo varían de acuerdo a su fabricante según los materiales usados, los acabados, el espesor, tamaño, grosor y longitud del cuerpo, el peso del cuerpo, el diseño y el color.

Para el cuerpo del Ampeg Baby Bass, se usaba un material llamado UVEX, el cual era relleno con una espuma de leve densidad. Las únicas piezas de madera del instrumento se encontraban en el brazo y el diapasón.

Hoy en día, se pueden encontrar instrumentos fabricados en madera pura, con acabados en maderas exóticas o también con cuerpos fabricados en fibra de vidrio.

Los diseños van desde los modelos tradicionales, imitación del modelo original de la fábrica Ampeg, hasta los más innovadores con el cuerpo delgado, cuerpos con sólo silueta, medios cuerpos, e incluso modelos donde el cuerpo es invisible y sólo existe una breve armazón para darle forma al instrumento (ver fotos 34 a la 37 de modelos de Baby bajo). Para algunos de estos modelos cuyos cuerpos son demasiado pequeños, se les adiciona un brazo de extensión, el cual permite calibrar la distancia entre el bajo y el intérprete.

Así mismo los colores ya no son sólo los tradicionales de los Ampeg, sino que se encuentran en cualquier color y diseño dado que muchos de ellos son custom-made (hechos a la medida y gusto del cliente). A continuación se pueden observar algunos modelos de Baby Bajos en diferentes marcas y estilos.

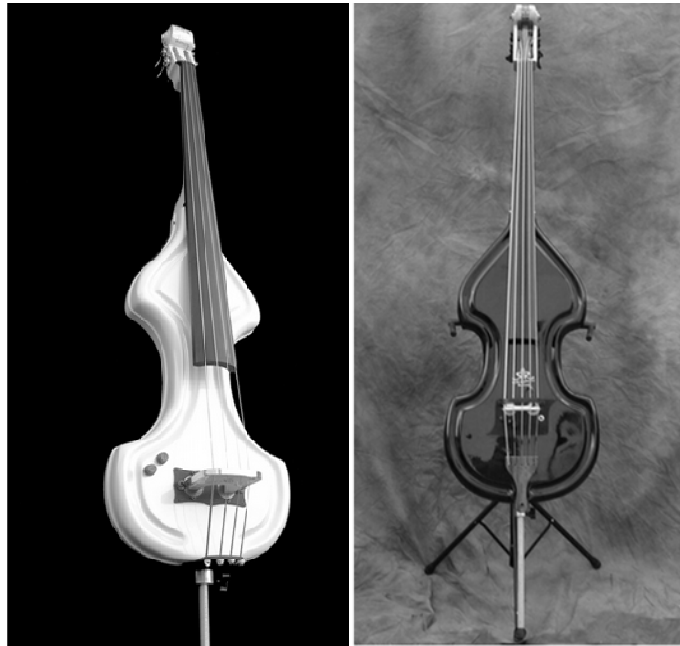


Foto 34. Modelos Compact Series y Caribbean Series de Ray Ramírez. Fuente: <http://www.rayramirezbases.com>



Foto 35. Modelos Mini Baby #5, #6 y #8 de Blady Instruments. Fuente: www.bladyinstruments.com



Foto 36. Modelos Mini Travell y Travell de Sendel Instruments. Fuente: www.babybasssendel.com



Foto 37. Modelos Mini Baby de M.O.G. Basses. Fuente: www.babybassmog.com

4.2.5 Timbre

Una de las principales características del Baby Bajo es precisamente el color único de su sonido, su timbre. Si bien se puede decir que en cuanto a su profundidad y redondez, conserva similitudes al sonido característico del contrabajo, existe también una gran diferencia en la definición de su color brillante. El contrabajo posee un gran cuerpo de madera, el cual enriquece cada nota con una gran cantidad de armónicos producidos por la resonancia de las maderas. El Baby bajo no posee ese tipo de resonancia, y su sonido simplemente corresponde al captado por los pick-ups ubicados debajo del puente tensor de las cuerdas.

De esta manera, el contrabajo produce un brillo natural gracias a las características propias de sus maderas. El Baby no puede producir este tipo de brillos o sonidos de frecuencia alta de manera natural. La única manera de producirlos es mediante una bobina que se le instala, con la cual se le corta o se le intensifican las frecuencias altas de manera electrónica. Lograr captar la diferencia de sonido entre estos dos instrumentos requiere un proceso de audición consciente, en el que se permitan ir estableciendo diferencias sonoras. Grabaciones como la de Israel López “Cachao”, con su tema Descarga Cachao, o la canción *Montón de Estrellas* de Polo Montañez permiten tener una aproximación a la sonoridad del contrabajo en el contexto salsero. Por otro lado, al escuchar agrupaciones como El Gran Combo de Puerto Rico, la Sonora Ponceña o Richie Ray & Bobby Cruz, se puede reconocer el sonido típico del Baby Bajo y establecer algunos parámetros de diferenciación respecto al contrabajo.

De acuerdo con Juan Castillo, el Baby bajo presenta un sonido bajo muy profundo, con un gran ataque y un sonido muy percutido³⁸. Su sonoridad se asocia mucho con percusiones como la conga, de acuerdo a lo afirmado por músicos entrevistados como Hernando Isaza, Francisco Ocoró y Giovanni Montoya.

³⁸ CASTILLO LARA, Juan. Elementos Ritmo-melódicos del Porro, en el acompañamiento con el Bajo Baby. Trabajo de grado Licenciatura en Música. Bogotá DC.: Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Música, 2010. P.34

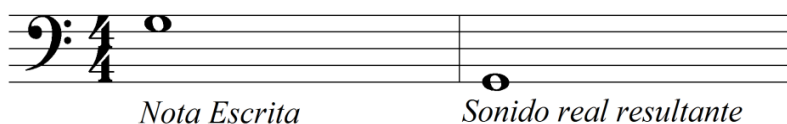
4.2.6 Afinación

El Baby Bajo se afina igual que el contrabajo tradicional o el Bajo Eléctrico de cuatro cuerdas, siguiendo el patrón de cuartas ascendentes a partir del sonido grave Mi, es decir, las cuerdas al aire corresponden a los sonidos Mi-La-Re-Sol desde la cuarta hasta la primera respectivamente. Los baby bajos de cinco cuerdas pueden presentar dos tipos de afinación:

- Una opción es agregando una cuarta superior (registro alto) después de la cuerda Sol (G),
- La otra opción es agregando un Si (B) Grave, es decir una, Quinta por debajo del Mi de la cuerda Cuatro.

Es necesario además señalar que al igual que el contrabajo y el Bajo Eléctrico, el Baby Bajo se escribe en Clave de Fa cuarta línea, pero su sonido real está una octava por debajo de la nota escrita en el pentagrama³⁹, por lo cual algunos compositores lo definen como un instrumento transpositor de octava.

Figura 25. Nota escrita y Nota Real en el Baby Bajo



Fuente: John Jairo Sánchez Rincón

Figura 26. Afinación Tradicional Baby Cuatro Cuerdas (Notas escritos)



Fuente: John Jairo Sánchez Rincón

³⁹ ADLER, Samuel. The Study of Orchestration. Second Edition. Pag 88.

Figura 27. Opción Uno de Afinación Baby Cinco Cuerdas. Baby con cuerda adicional Grave.



Fuente: John Jairo Sánchez Rincón

Figura 28. Opción Dos de Afinación Baby Cinco Cuerdas. Baby con cuerda adicional Aguda.



Fuente: John Jairo Sánchez Rincón

4.2.7 Pulsación del Baby Bajo (Producción de Sonido)

El sonido en el baby bajo se produce principalmente mediante las técnicas de pizzicato, realizado con los dedos índice y medio de la mano derecha - en el caso de las personas diestras -.

Aunque inicialmente el Baby Bajo fue producido pensando en que cumpliera exactamente las mismas funciones que un contrabajo acústico, es decir, que pudiera ser frotado con arco para que encajara dentro de las orquestas sinfónicas y de jazz, su uso en la práctica tomó otro rumbo.

Los contrabajistas de la música clásica descartaron el instrumento por su naturaleza de carácter eléctrica, y los jazzistas tampoco aceptaron su sonoridad. Los que encontraron agradable su sonoridad y su color fueron los bajistas de las bandas de jazz latino y fusión incipientes de la época. Estos sólo necesitaban el pizzicato como técnica para producción de sonido y con el tiempo el uso del arco en este instrumento casi que desapareció.

4.2.7.1 El Pizzicato. La palabra proviene del italiano y traduce “pellizcado”. Es una técnica usada en los instrumentos de cuerda frotada, que consiste en tocar las cuerdas directamente con la yema de los dedos y no con el arco⁴⁰, con lo cual se obtiene una sonoridad completamente diferente del instrumento. El problema con esta técnica radica en que la mayoría de los métodos tradicionales no la abordan lo suficiente como para comprender mejor su funcionamiento y las diferentes posibilidades existentes para producir sonido.

Métodos clásicos como el de Franz Simandl⁴¹, casi ni la nombra y sólo viene a aparecer en unos apartados finales a manera de anexo. Además, hay que mencionar que el músico clásico tiene una disposición diferente de la mano derecha debido a su continuo y frecuente uso del arco, por lo cual su pizzicato debe hacerlo muchas veces mientras sostiene el arco con los otros tres dedos, aprisionándolo junto a la palma de su mano, tal como lo recomienda Adler⁴² en su libro de orquestación.

Ray Ramirez⁴³, muestra en algunas fotos, la manera de anclar la mano al Baby Bajo y la manera de atacar la cuerda definiendo dos tipos diferentes de pizzicato:

- Pizzicato Delicado
- Pizzicato Agresivo

⁴⁰ KENNEDY, Michael y KENNEDY Joyce. Oxford Musci Concise Dictionary. Fifth Edition. Oxford University Press

⁴¹ SIMANDL, Franz. New method for string bass Part I. New York : International Music Company, s.f. 113 p.

⁴² ADLER, Samuel. The Study of Orchestration. Second Edition. Pag 37,38.

⁴³ RAMIREZ, Raymond. The swing of the Latin bass Part 1. Humacao (Puerto Rico): First Book Publishing, 1999. 53 p.

Ramírez las presenta gráficamente, pero no entra a hacer definiciones que permitan diferenciar a que se refiere con cada uno de ellas. Las fotos 38 y 39 muestran estos tipos de pizzicato.



Foto 38. Posición de la Mano Derecha usando un dedo para tocar pizzicato Delicado.

Fuente: RAMÍREZ, Raymond. The Swing of the Latin Bass Part 1. Humacao (Puerto Rico): First Book Publishing, 1999. p 46.



Foto 39. Posición de la Mano Derecha usando un dedo para tocar pizzicato Agresivo.

Fuente: RAMÍREZ, Raymond. The Swing of the Latin Bass Part 1. Humacao (Puerto Rico): First Book Publishing, 1999. p 46.

4.2.8 Técnicas Populares de Pulsación del Baby Bajo

En las entrevistas realizadas a los bajistas más importantes de grabación de Baby en Colombia y algunos internacionales, se encontraron diferentes técnicas de pulsación aplicadas en su instrumento. Las más comunes fueron:

1. Pulsación con falanges de Tipo Apoyada.
2. Pulsación con pulgar apoyado hacia Arriba
3. Pulsación Halada
4. Pulsación Perpendicular o de Sólo yemas.
5. Pulsación tipo Jazz o de Dedo completo.

4.2.8.1 Pulsación con Falanges de tipo Apoyada. Esta pulsación es una de las más similares a la que se utiliza en el contrabajo Jazz, y busca anclar el dedo pulgar de la mano derecha, por debajo o detrás del diapasón, quedando detrás de los demás dedos. Se caracteriza por buscar pulsar con el máximo de dedo como sea posible, para darle mayor peso al sonido.

Se utilizan las falanges de los dedos Índice y Medio para pulsar, aunque no siempre el dedo está completamente paralelo a la cuerda. Esto depende del tipo de marcha que realice la canción, la velocidad de fraseo y la intención o ambiente de la canción. La Foto 40 muestra este tipo de pulsación gráficamente.

Esta técnica puede ser observada en gran número de bajistas de salseros, entre ellos Edwin Morales, Efraín hernandez, Pedro Pérez, Ray Ramírez, Sergio Múnera, Francisco Pacho Ocoró.



Foto 40. Pulsación con Falanges, de Tipo Apoyada ejecutada por Francisco “Pacho” Ocoró, bajista del Grupo Niche. Fuente: Archivo personal John Jairo Sánchez. 2012

4.2.8.2 Pulsación con Pulgar anclado hacia Arriba. Este modo de pulsación difiere del anterior debido a que el pulgar de la mano derecha se ubica en un borde del diapasón, orientado hacia arriba formando una especie de “L” con respecto a los demás dedos. La mano queda apoyada con el pulgar pero desde la parte superior del diapasón. Las fotos 40 y 41 ilustran esta pulsación.

La pulsación se hace hacia abajo con la punta de los dedos, los cuales no quedan tan paralelos a las cuerdas como en la pulsación con falanges o la de tipo Jazz. Algunos bajistas en los que se puede observar este tipo de técnica son Rubén Rodríguez, Andy Gonzales, Aláin Pérez y Salvador Cuevas.



Foto 41. Pulsación con Pulgar anclado hacia Arriba, ejecutada por Rubén Rodríguez, bajista de sesión. Fuente: archivo personal Rubén Rodríguez. 2013.

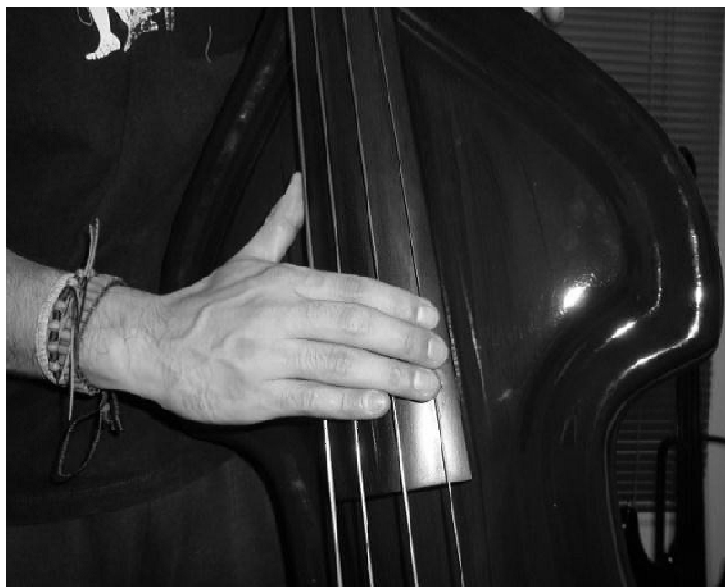


Foto 42. Acercamiento Pulsación con Pulgar anclado hacia Arriba, ejecutada por Juan Castillo, bajista. Fuente: archivo personal Juan Castillo. 2013.

4.2.8.3 Pulsación Halada. En este tipo de pulsación, lo que se busca es que el dedo agarre la cuerda desde el borde, y no se deslice si no que la jale hacia adelante y arriba. Este sistema de pulsación es bastante fuerte y hace que se produzca un gran volumen y fuerza, pero no resulta muy eficaz a la hora de tener que hacer pasajes rápidos. Las fotos 43 y 44 ilustran la posición de la mano para realizar la pulsación Halada.

Algunos de los bajistas a los que se les puede observar este tipo de pulsación son Bobby Rodríguez⁴⁴, Oscar De León, Daniel Silva, Fernando “El Ovejo” Silva y Edwin Morales.



Foto 43. Captura de Pantalla del Video Yo Quisiera. Acercamiento de la Pulsación Halada ejecutada por Oscar De León.

Fuente:<http://www.youtube.com/watch?v=iXmp0hXljwg>

⁴⁴ Esto según lo señalado por el bajista Neoyorkino Rubén Rodríguez, quien estudió con Bobby Rodríguez y puso observar directamente su manera de tocar.



Foto 44. Captura de Pantalla del Video Yo Quisiera. Plano General de la Pulsación Halada ejecutada por Oscar De León. Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=iXmp0hXljwg>

4.2.8.4 Pulsación Perpendicular o de Sólo Yemas. Esta manera de pulsar la utilizan frecuentemente gran cantidad de bajistas cuando necesitan recurrir a tocar frases muy rápidas o pasajes demasiado complicados. Consiste en tocar sólo con las yemas o puntas de los dedos, poniendo la mano en posición totalmente perpendicular sobre las cuerdas, como si fuera un bajo eléctrico.

Las implicaciones de este tipo de pulsación son principalmente dos: El sonido es extremadamente delgado, liviano, sin peso y sin punch. Pero por otro lado es la digitación que mayor velocidad permite lograr en el instrumento.

Un bajista Colombiano que utiliza mucho esta pulsación es el señor Ricardo Rosales, exintegrante de orquestas como Alquimia, Grupo Clase, Grupo Changó y La Mambo Big Band. La foto 45 muestra graficamente este tipo de pulsación.



Foto 45. Pulsación Perpendicular ejecutada por Ricardo Rosales. Fuente: Archivo personal Ricardo Rosales. 2013.

4.2.8.5 Pulsación Tipo Jazz o de Dedo Completo. Este modo de pulsación es el que se observa en los contrabajistas Jazz, los cuales apoyan el dedo completo sobre la cuerda a la hora de pulsarla. El sonido se produce al frotar fuertemente la cuerda deslizando el borde de todo el dedo hasta la siguiente cuerda.

Esta manera de pulsar se basa en el canclaje del dedo pulgar por detrás del diapasón, formando un gancho con los dedos índice y medio para aumentar la

presión que se ejerce a la hora de atacar la cuerda. La Foto 46 muestra ilustra la manera en que se ejecuta la pulsación tipo de dedo completo.



Foto 46. Pulsación Tipo Jazz o de Dedo Completo ejecutada por John Benitez. Captura de pantalla del Video “John Benitez On Bass Techniques”. Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=fYZZOmiHVpk>

4.2.9 Principales Bajistas Intérpretes del Baby Bajo en la Salsa

Desde sus apariciones como instrumento dedicado principalmente a las bandas de música latina, algunas figuras han sobresalido en la interpretación de la música salsa y Latin Jazz en el Baby Bass. Cabe mencionar que un antecesor de toda esta oleada de bajistas es el gran músico Israel López Cachao, quien sirvió y continúa sirviendo de inspiración para muchos bajistas.

Entre los más destacados a nivel mundial es necesario mencionar:

- Aláin Pérez
- Andy Gonzales
- Antonio "Tato" Santaella
- Bobby Valentín (Puerto Rico)
- Carlos del Puerto
- Carlos Rondán
- Claudino "Lin" Torres
- Daniel Silva (Venezuela)
- Dave Pérez
- Eddy "La Guagua" Rivera
- Edwin Morales "Mulenze" (Puerto Rico)
- Efraín Hernández (Puerto Rico)
- Evaristo "Guajaron" Barro
- Fernando Pérez (Puerto Rico)
- Freddy Rivera (Puerto Rico)
- Gustavo Carmona (Venezuela)
- Guillermo Andújar
- Johnny Torres
- Jorge Moreno (Cuba)
- Joe R. Santiago
- Julio Andino

- Julito Antillano
- Marino Solano
- Máximo Rodríguez
- Miguel Cruz (Puerto Rico)
- Mike Viñas
- Oscar de León (Venezuela)
- Papo Valentín (Puerto Rico)
- Pedro Pérez (Puerto rico)
- Polito Huertas
- Pucho Matos
- Ray Ramírez (Puerto Rico)
- Robertito Pérez Jr (Puerto Rico)
- Roberto Pérez (Puerto Rico)
- Roberto “Bobby” Rodríguez
- Rubén Rodríguez (USA)
- Salvador Cuevas
- Victor Venegas

En Colombia, algunos de los grandes intérpretes del Baby Bajo son:

- Alex Duque (Barranquilla)
- Edgar Gutiérrez “El Peke”
- Edwin Benavidez (Cali)
- Fernando Silva “El Ovejo”
- Francisco “Pacho” Ocoró
- Giovanni Montoya
- Hernando “El Baby” Isaza
- Jorge Herrera
- Julio Cesar Rojas Cubillos
- Julio Valdés
- Manny Patiño (Barranquilla)

- Obert López
- Ricardo Rosales
- Ricardo Sabogal
- Sergio Múnera

En el ámbito local Bogotano, algunos bajistas reconocidos del Baby son:

- Flavio Cuta
- John Jairo Angarita
- Juan Carlos García
- Luis Ernesto Galindo
- Mario Baracaldo
- Mauricio Sichacá
- Néstor Vanegas
- Omar Murcia

4.3 SISTEMA DE POSICIONES DE DIAPASÓN PARA EL ESTUDIO DEL BAJO DE ELÉCTRICO GARY WILLIS

A continuación se hablará acerca del modelo de posiciones que plantea el gran bajista Norteamericano Gary Willis en su libro *Fingerboard Harmony for Bass*⁴⁵, como propuesta para el estudio técnico del Bajo Guitarra.

En su planteamiento, Willis comienza explicando el porqué considera inconveniente el modelo tradicional de estudio del bajo basado en posiciones que se nombran simplemente de acuerdo al sitio donde se pone el primer dedo de la mano izquierda. Al respecto señala que la ubicación de la mano debería corresponder con la tonalidad sobre la cual se va a interpretar, dado que estos dos aspectos están estrechamente relacionados. La decisión de cambiar de posición o

⁴⁵ WILLIS, Gary. *Fingerboard Harmony for Bass*. Milwaukee : Hal Leonard, 1997. 72 p.

de lugar la mano en el diapasón, debería corresponder o ser resultado de la armonía, y más exactamente, debería estar basada en torno a un centro Tonal⁴⁶.

Para ello, propone un sistema posiciones de estudio y de digitación del bajo eléctrico, basado en posiciones de mano relacionadas con los centros tonales de interpretación. Para representar dichas posiciones y sus digitaciones, establece una nomenclatura donde relaciona las tres decisiones que debe tomar el bajista a la hora de tocar cualquier nota: Tonalidad, Dedo y Cuerda.

4.3.1 Sistema Tonalidad - Dedo - Cuerda

Este sistema permite que el bajista escoja la posición de su mano en el diapasón, basado en la tonalidad sobre la cual va a tocar. El objetivo de esta técnica es tener al alcance y bajo una misma posición de mano, todas las notas de dicha tonalidad, sin tener que recurrir al uso de desplazamientos. Así mismo, este modelo brinda otra ventaja: la de hacer referencia a una posición específica del diapasón basándose en un código o nomenclatura, y no simplemente haciendo referencia al nombre de una posición (media posición, primera posición, segunda posición, etc.)

El sistema Tonalidad - Dedo – Cuerda, nombra las posiciones del diapasón mediante un código de letras y números, el cual brinda las indicaciones para cada uno de dichos componentes (tonalidad, dedo y cuerda) como se muestra en la Figura 29.

Figura 29. Nomenclatura del sistema Tonalidad – Dedo – Cuerda



Fuente: WILLIS, Gary. Fingerboard Harmony for Bass. Milwaukee: Hal Leonard, 1997. 72 p.

⁴⁶ Ibid, P. 27

La posición de mano **A2E** indica que se va a tocar en tonalidad de La mayor y que la mano se va a ubicar en dicho centro tonal con el dedo 2, sobre la cuerda Mi para tocar.

De esta manera, mediante un código se pueden representar las digitaciones en el diapasón, sin necesidad de tener que estar indicando nota por nota donde poner los dedos.

Para la presente propuesta de material didáctico, la idea central del modelo de posicionamiento de diapasón planteado por Gary Willis se ha modificado, de manera que pueda ser adaptada a las necesidades del bajista intérprete del Baby Bajo. Dadas las diferencias físicas entre el Baby bajo y el Bajo Guitarra, no se puede implementar éste sistema de la misma manera. Algunas de las explicaciones acerca del porque no se puede, son las siguientes:

- El Baby bajo no posee trastes, a diferencia del bajo eléctrico, razón por la cual, la afinación de cada una de las notas no está dada simplemente por la postura de un dedo en cualquier sitio del diapasón.
- En el Baby Bajo al igual que en el contrabajo, existen puntos exactos de afinación, por lo cual el margen de error posible es mayor, a diferencia del bajo eléctrico con trastes.
- La técnica de uso de la mano izquierda en el bajo eléctrico, abarca un intervalo de tercera menor, utilizando los cuatro dedos e incluye la posibilidad de las extensiones para los dedos extremos (dedos 1 y 4), sin que se ponga en riesgo la afinación. En el Baby Bajo, la Mano Armada abarca sólo un intervalo de segunda Mayor (dos semitonos), y la posibilidad de las extensiones en dedos extremos es riesgosa, dado que en las primeras posiciones no es fácil alcanzar el punto de afinación exacto.

Por todas las razones anteriores, se adaptó el modelo de Willis teniendo en cuenta los condicionamientos del Baby bajo y se estableció un modelo que funciona bajo la misma lógica de omitir la denominación de las posiciones simplemente por un nombre, brindándole al estudiante la posibilidad de resolver las inquietudes básicas a la hora de decidir donde tocar una nota en el Baby Bajo.

4.3.2 Adaptación al Baby Bajo del Modelo de Gary Willis

Para efectos de la presente investigación, se denomina posición a la ubicación específica de la mano Armada⁴⁷ en alguna zona o región del diapasón, para obtener las notas musicales. Estas ubicaciones generalmente se nombran en los métodos clásicos de contrabajo mediante un número. En este estudio, para facilitar el aprendizaje, las posiciones se nombrarán partiendo del método Clásico, pero agregándole un código que asocia Cuerda – Dedo - Nota de Referencia.

E 1 G

La **primera letra** del código indicará la **cuerda** sobre la cual se tocará la nota escrita en el pentagrama. La cuerda se indica mediante el cifrado de su nota de afinación, y no mediante el tradicional número de cuerda, para evitar las confusiones. Esto indica que hay sólo cuatro opciones para la primera letra del código: E – A – D – G. Por ahora se evitará el uso de cuerdas adicionales al tradicional Baby bajo cuatro cuerdas.

⁴⁷ La “Mano Armada” se define como la manera de organizar los dedos de la mano izquierda, para obtener un mapa o esquema que permita darle buena presión a las cuerdas pisadas, a la vez que facilite el desplazamiento por el diapasón garantizando la afinación de las notas. La mano armada abarca un intervalo de segunda mayor entre los dedos 1 y 4 de la mano izquierda, distribuyendo los semitonos de la siguiente manera: el primer semitono está entre los dedos 1 y 2; el segundo semitono se encuentra entre el dedo 2 y el dedo 4. El dedo 3 no se utiliza en el esquema de mano armada.

El **Número de la Mitad** indica el **dedo de referencia**. Siempre que se toca un instrumento sin trastes, la afinación se basa en algunos puntos de referencia. Cuando se dice “puntos de referencia” se habla de pequeños fragmentos o porciones del diapasón que comienzan a convertirse en patrones de medida o referentes visuales, con los cuales se aproxima la afinación de las posiciones.

Normalmente, nunca se toca una nota llegando a la deriva, o por simple cálculo repentino, sino que se utiliza un dedo que ayuda a orientar la ubicación de toda la mano armada. Estos dedos guía podrían ser el uno (1), el cuatro (4), e incluso el dos (2). Con el ánimo de simplificar las opciones, se tomará como dedo de referencia principal el número uno (1), aunque en algunas ocasiones se recurrirá al uso del dedo cuatro (4). Por lo anterior, el número de la mitad solo tiene tres opciones 1- 2- 4.

La letra final se denomina la **Nota de Referencia**. Es la última información que se necesita para armar la posición. Esta nota indica en qué parte se debe ubicar el dedo de referencia para tocar la nota escrita en el pentagrama. A continuación se presentan algunos ejemplos con el fin de clarificar el modelo de posiciones.

D1A: significa poner la mano armada en la cuerda Re (D), teniendo como referencia el dedo uno (1) sobre la nota La (A) de dicha cuerda. En otras palabras, esto significa poner el dedo uno (1) sobre la nota La (A) de la cuerda Re (D)

E1C: Significa poner la mano armada, teniendo como referencia el dedo uno puesto en la nota Do de la cuerda Mí.

4.4 EL ENFOQUE PEDAGÓGICO DEL CONSTRUCTIVISMO SOCIAL

Para el desarrollo del presente material didáctico que busca facilitar el aprendizaje del Baby Bajo a partir de un repertorio de la música salsa, se requiere valorar positivamente la existencia de todos los conocimientos previos con los cuales llegan los estudiantes y tomar ventaja de ello, enganchando dichos conocimientos con los saberes propios del estudio de la técnica instrumental que se pretende plantear en la propuesta. De esta manera, todo el bagaje musical, la experiencia y la gran influencia cultural de su entorno, se constituyen en un insumo principal del proceso, lo cual enviste de significación su aprendizaje.

Se busca construir nuevos conocimientos en los estudiantes, partiendo de los que ya poseen, retomando las ideas planteadas por Vigotsky mediante el Constructivismo Social, según las cuales el conocimiento es un proceso activo, resultado de interrelación entre el medio y los sujetos e influenciado fuertemente por el lenguaje y los signos.

Bajo este enfoque, los sujetos aprenden nuevos elementos del conocimiento y los apropian dentro de sus estructuras sumándolas a las experiencias o conocimiento que ya poseían previamente.

El Constructivismo Social es una corriente de pensamiento desarrollada por Lev Semionovich Vigotski, pero cultivada en conjunto por grandes intelectuales como Jean Piaget (1952), David Ausubel (1963) y Jerome Bruner (1960). Bajo este modelo de pensamiento se considera al ser humano como un ser social por excelencia, que está en un proceso constante de aprendizaje influenciado por el entorno social y cultural que lo rodea⁴⁸. Estos procesos de aprendizaje se constituyen en motores del desarrollo cognitivo, y dejan de pertenecer sólo a la

⁴⁸ PÁEZ, Juan. El Constructivismo Social: la lección de Lev Vigotsky. En: El Comercio. (Mayo,2009). Obtenido el 18 de Marzo de 2013 en: http://educacion.elcomercio.com/nv_images/secciones/educacion/revista206/P4.pdf

esfera individual de los sujetos, para trascender a lo colectivo, a la interacción social.

Para Vigotski el pensamiento se halla en permanente construcción. Lo social, lo pedagógico y lo psicológico está en movimiento constante, por lo cual nunca logran ser un producto terminado⁴⁹. De esta manera, mientras el individuo está constantemente transformándose a sí mismo y a su cultura, por otro lado la cultura lo influye y lo transforma a él, constituyéndose entonces una relación en doble sentido.

Es por ello que Vigotski habla de lo social del aprendizaje, dado que encuentra que los procesos de aprendizaje son tanto individuales, como colectivos, debido a que son precisamente fruto de la interacción social

Su propuesta se centra en hablar de procesos de aprendizaje y no en procesos de enseñanza. Se pone al sujeto por encima del conocimiento, poniéndole mayor énfasis a la evaluación de todo el proceso individual que a los simples resultados finales obtenidos.

Para el constructivismo social es de vital importancia reconocer la existencia y el valor que poseen los “Conocimientos Previos” que traen los estudiantes, fruto de todo su proceso histórico, la historia de su aprendizaje, la sumatoria de todos los conocimientos que no sólo se aprenden en la escuela sino fruto de la interacción social con su entorno, su familia, en otras instituciones, la ciudad, los medios de comunicación, etc.

El constructivismo sostiene que el aprendizaje es esencialmente activo. Una persona que aprende algo nuevo, lo incorpora a su conjunto de experiencias y conocimientos previos. Como resultado, el aprendizaje se constituye en un proceso subjetivo que cada persona va modificando constantemente a la luz de

⁴⁹ LONDOÑO LA ROTTA, Esperanza. Desentrañando la lógica interna del Constructivismo social de Vigotski. En: Pensamiento, palabra y obra: Revista de la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Vol. 5, No. 5 (2010); p. 76 – 89.

sus experiencias. Los autores constructivistas destacan precisamente el principio de la importancia de la actividad constructivista de los alumnos en sus procesos de aprendizaje, resaltando su autonomía y su participación como aprendices activos⁵⁰.

Dentro del paradigma Constructivista existen varios conceptos que adquieren suma importancia para definir su eje central: Funciones mentales, habilidades psicológicas, El Aprendizaje Significativo, Los Conocimientos Previos y La Zona de Desarrollo Próximo.

Este desarrollo cultural del ser humano está mediado por el uso de signos e instrumentos, principalmente el lenguaje en todas sus formas de expresión: oral, gestual, escrito, musical, matemático, artístico⁵¹.

Marcos Antonio Lucci define los instrumentos como la serie de medios externos que son usados por los individuos para interpretar e intervenir la realidad, cambiándola y potenciando cambio individuales y en la cultura de su entorno⁵².

Para lograrlo, los aprendizajes se vuelven significativos en la medida en que se cree una Zona de Desarrollo Proximal que facilite la adquisición de los nuevos conocimientos articulándolos a los conocimientos previos del estudiante⁵³.

La zona de desarrollo Proximal consiste en la distancia existente entre el nivel real de desarrollo de un sujeto según su capacidad para resolver autónomamente

⁵⁰ DIAZ BARRIGA, Frida y HERNÁNDEZ ROJAS, Gerardo. Constructivismo y Aprendizaje Significativo. En: Estratégias Docentes Para un Aprendizaje Significativo: Una Interpretación Constructivista. 2 ed. [s.l.] Mac Graw Hill Interamericana, [1999]; 232 p.

⁵¹ LUCCI, Marcos Antonio. La Propuesta de Vigotsky: La Psicología Socio-Histórica. En: Profesorado, Revista de Curriculum y Formación del Profesorado. Vol 10, No. 2 (2006). [Obtenida en <http://www.ugr.es/~recfpro/rev102COL2.pdf> el 20 de Mayo de 2013.]

⁵² Ibíd.

⁵³ LONDOÑO LA ROTTA, Esperanza. Desentrañando la lógica interna del Constructivismo social de Vigotski. En: Pensamiento, palabra y obra: Revista de la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Vol. 5, No. 5 (2010); p. 76 – 89.

algún problema, y el nivel que podría alcanzar potencialmente para resolverlo con la ayuda de un experto en el tema.

A la luz de éste modelo de pensamiento, aprender significa que el estudiante le atribuya significado al contenido estudiado a partir de sus conocimientos previos.

Vigotsky define que los individuos poseen una serie de funciones o habilidades psicológicas clasificadas en dos grupos: funciones psicológicas elementales y funciones psicológicas superiores.

Al respecto afirma que las funciones básicas son de origen biológico y se caracterizan por acciones involuntarias, inmediatas y que son controladas por el ambiente externo. Todos los seres humanos nacen con estas habilidades y están determinadas genéticamente. Por otro lado, las funciones psicológicas superiores son de carácter social, son intencionales y están determinados por tres mediadores: los signos e instrumentos, las actividades individuales y las relaciones interpersonales⁵⁴. Es por ello que para Vigotsky, el desarrollo mental de los individuos es un proceso psicogenético.

La mediación se entiende como el proceso de intervención de un elemento intermediario en una relación, y por el ello el lenguaje es el principal mediador en las funciones psicológicas superiores. El lenguaje permite relacionarse con los elementos externos, abstrayendo y analizando la realidad para facilitar su transmisión o difusión, dando cuerpo a la acumulación histórica de conocimiento.

Desde el punto de vista del constructivismo, los procesos de aprendizaje se facilitan o potencializan gracias a la interacción con otros. Es por ello que se considera el aprendizaje como un proceso de construcción y reconstrucción de saberes culturales. Del mismo modo, todo proceso de aprendizaje debe tomar como punto de partida los conocimientos y experiencias previos del estudiante, así

⁵⁴ LUCCI, Marcos Antonio. La Propuesta de Vigotsky: La Psicología Socio-Histórica. En: Profesorado, Revista de Currículum y Formación del Profesorado. Vol 10, No. 2 (2006). [Obtenida en <http://www.ugr.es/~recfpro/rev102COL2.pdf> [Consultada Mayo 20 de 2013.]

como su contextualización dentro de un entorno y una realidad por medio de prácticas auténticas, es decir, que tengan sentido, validez y aplicación cultural.

La presente propuesta busca dentro del enfoque constructivista plantear una serie de herramientas que servirán como guía, mas no como único medio de aprendizaje, permitiendo la realización de ejercicios tomados a partir de la experiencia y el saber de bajistas expertos en el tema, sugiriendo modificaciones y el diseño de variaciones por parte del estudiante, dándole importancia a sus propias ideas estimulando su creatividad.

Es necesario resaltar que la música salsa es todo un lenguaje que involucra históricamente una serie de contenidos y significados relacionados con la identidad latina, la barriada, las clases emergentes, la sociedad marginada en las grandes ciudades, las clases medias urbanas, los sectores de trabajadores, la clase popular. Para Ulloa⁵⁵, la salsa no es un género sino un fenómeno “socio-musical y danzario” que se constituye en patrimonio cultural y simbólico para una inmensa comunidad. Igualmente afirma que “...la salsa funciona como un puente mediador, los interpela y los comunica...” refiriéndose a los individuos pertenecientes a los barrios populares, a la comunidad.

Desde este punto de vista, la salsa se ubica como un lenguaje real existente entre una serie de individuos, y como lo define Vigotsky, lenguaje es un mediador en los procesos de aprendizaje. Es por medio del lenguaje, que un individuo es determinado a sí mismo, a la vez que es determinante para otros individuos fruto de las interacciones sociales. El hombre es moldeado por la cultura que él mismo ha creado⁵⁶.

Al ser un instrumento mediador, es un potenciador del desarrollo cognitivo y de las funciones psicológicas superiores.

⁵⁵ ULLOA, Alejandro. La Salsa en Discusión. E 2d. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2009. p 30 – 57

⁵⁶ LUCCI, Marcos Antonio. La Propuesta de Vigotsky: La Psicología Socio-Histórica. En: Profesorado, Revista de Curriculum y Formación del Profesorado. Vol 10, No. 2 (2006). [Obtenida en <http://www.ugr.es/~recfpro/rev102COL2.pdf> [Consultada Mayo 20 de 2013.]

La propuesta busca encajar dentro de las sugerencias que plantea Díaz Barriga⁵⁷ como principios para lograr desarrollar verdaderos procesos de aprendizaje significativo. Dichos principios se refieren a la presentación ordenada y conveniente de contenidos, su secuencialidad, la interconexión de cada uno de los elementos, la activación y aprovechamiento de los conocimientos previos de los estudiantes estimulando su participación activa y su motivación.

Se busca por lo tanto el desarrollo de un material didáctico basado en el conocimiento y experiencia de importantes bajistas expertos del Baby Bajo dentro del lenguaje de la música salsa, que permita condensar y sistematizar una serie de elementos que involucren la técnica y la lógica discursiva del instrumento dentro del lenguaje de la música Salsa.

Además de sistematizar los conocimientos de dichos expertos, se le brinda importancia a los conocimientos previos, expectativas, e intereses de los estudiantes, considerándolos elementos fundamentales para un buen inicio en el proceso de aprendizaje. Es por ello que se inicia desde los primeros capítulos a trabajar con ejercicios basados en líneas basadas en estructuras ritmo-típicas propias de la salsa y en grabaciones de temas populares del repertorio salsero.

El material desarrollado busca una secuencialidad en los niveles de dificultad, dirigiéndose desde lo más sencillo, introduciendo cada vez nuevos elementos que implican mayores niveles de dificultad de interpretación, pero acompañando el proceso con ejercicios vacíos o en blanco, en los cuales el estudiante deberá esforzarse por condensar sus propias ideas, tomando como referentes los temas y elementos estudiados en el capítulo, incorporando sus propios conceptos basados en su bagaje, experiencia y conocimiento musical.

⁵⁷ DIAZ BARRIGA, Frida y HERNÁNDEZ ROJAS, Gerardo. Constructivismo y Aprendizaje Significativo. *En*: Estrategias Docentes Para un Aprendizaje Significativo: Una Interpretación Constructivista. 2 ed. [s.l.] Mac Graw Hill Interamericana, [1999]; 232 p.

5. PROPUESTA DE MATERIAL DIDÁCTICO PARA EL APRENDIZAJE DEL BABY BAJO A PARTIR DE LA MÚSICA SALSA

El Baby bajo, un instrumento relativamente nuevo en el ambiente musical, ha adquirido una gran importancia dentro de las agrupaciones salseras y se ha convertido en parte fundamental de su sonido diferenciador y de su orquestación tradicional. Una inmensa cantidad de grabaciones así lo demuestran.

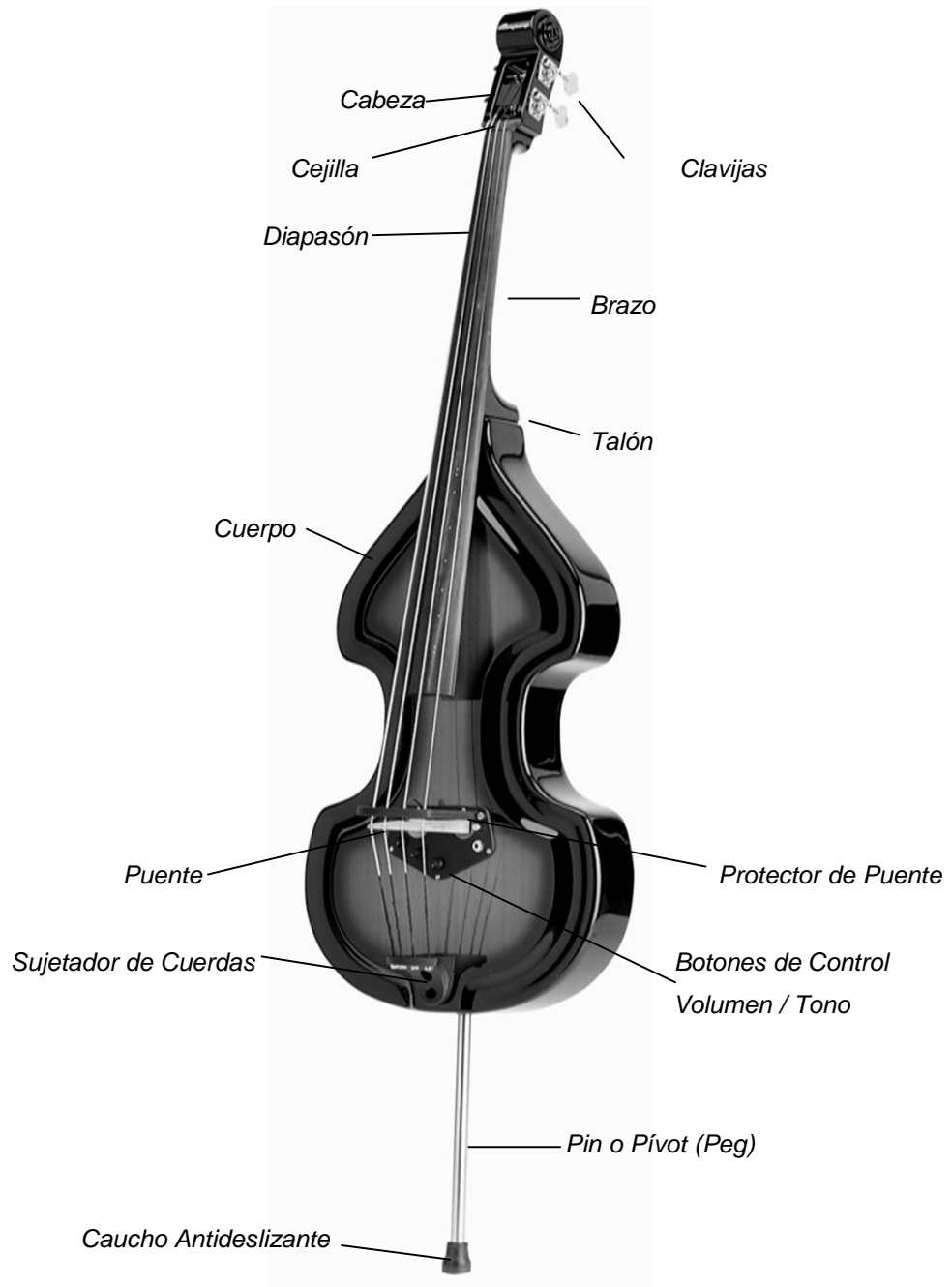
Esta cartilla busca servir de orientación para aquellas personas interesadas en el aprendizaje de éste instrumento en la interpretación de la música salsa, sin que tengan que recurrir al uso de materiales en idiomas extranjeros o a libros diseñados para otros estilos de música cómo el jazz o la música occidental, y con las indicaciones particulares que el Baby bajo requiere, destacando sus diferencias respecto del Contrabajo y del bajo Eléctrico.

La propuesta abarca desde el conocimiento de las partes del instrumento, su afinación, postura, la técnica para la producción de sonido, la técnica de digitación de la mano izquierda, hasta brindar recomendaciones y estimular el desarrollo de las ideas del estudiante en la interpretación de líneas de bajo salseras.

Se proponen ejercicios basados en el conocimiento de grandes bajistas expertos en el tema, presentándolos de manera gradual desde un nivel fácil, aumentando cada vez más el nivel hasta llegar a un alto grado de exigencia. Así mismo, se incluyen a manera de ejercicios, fragmentos y en algunas ocasiones las transcripciones completas de canciones famosas de la música salsa, bien sea las líneas originales de grabación, o en otras ocasiones, versiones adaptadas de interpretación posibles. Esta cartilla se acompaña de un CD de audio, con pistas de percusión a diferentes tiempos para ser usadas como acompañamiento y apoyo a los ejercicios planteados.

CAPITULO 1: CONOCIMIENTO PRELIMINAR DEL BABY BAJO Y PRODUCCIÓN DE SONIDO

EL BABY BAJO Y SUS PARTES



POSTURA CORPORAL



Recomendaciones acerca de la Postura

- El cuerpo va erguido, cuidando que la espalda permanezca en una posición ergonómica. Cuídese de no encorvarse.
- Existen dos maneras de disponer el Baby bajo:
 - a) *Completamente Recto*, es decir, totalmente vertical. Algunos Baby bajos modernos, poseen un cuerpo muy diminuto, lo cual conlleva a que sólo se pueda sostener de ésta manera. Observe que Oscar De León sostiene siempre su bajo completamente vertical, lo cual le facilita su posición para estar cantando y bailando al mismo tiempo.
 - b) *Levemente inclinado hacia Atrás*. Si el instrumento tiene una silueta suficientemente amplia, es recomendable apoyarlo levemente inclinado hacia atrás. Para ello, el Peg o pivot del instrumento debe quedar un poco más adelante que el cuerpo del Baby, y se deja caer levemente para que el cuerpo quede apoyado sobre el área abdominal, y el diapasón apoyado sobre el hombro del bajista. Esta posición le da más opciones de cambio de registro grave-agudo al intérprete.
- Identifique la altura adecuada para su instrumento. Esta se calcula principalmente con respecto a la ubicación de la “cejilla” del Baby Bajo. La gran mayoría de instrumentistas recomiendan que la cejilla quede ubicada a la altura de frente del bajista, aunque hay algunos que la utilizan mucho más arriba, y otros la prefieren muy abajo.
- El punto de pulsación que prefieren y recomiendan la mayoría de bajistas, es cerca a un par de dedos del final de la madera del diapasón. Ese es un excelente punto de referencia, para que cada bajista encuentre su posición preferida, y con ello su propio sonido, dado que al cambiar esta zona, el sonido cambia. Este punto también puede servir de referencia para calcular la altura del instrumento. Identifique donde siente comodidad al poner la mano.
- Mientras esté tocando, no sostenga el Baby bajo sólo con la mano Izquierda. Sosténgalo con su cuerpo apoyándolo en algún punto de su área abdominal.

Afinación

El Baby Bajo se afina igual que el contrabajo tradicional y el Bajo Eléctrico, es decir que las cuerdas al aire corresponden a los sonidos MI (E) – La (A) – Re (D) – Sol (G) desde la cuarta hasta la primera respectivamente.

Los Baby bajos de cinco cuerdas pueden presentar dos tipos de afinación:

- Una opción es agregando una cuarta superior (registro alto) después de la cuerda Sol (G),
- La otra opción es agregando un Si (B) Grave, es decir una, Quinta por debajo del Mi (E) de la cuerda Cuatro.

Afinación Tradicional Baby Cuatro Cuerdas



Opción 1 Afinación Baby Cinco Cuerdas. Baby con cuerda adicional Grave.

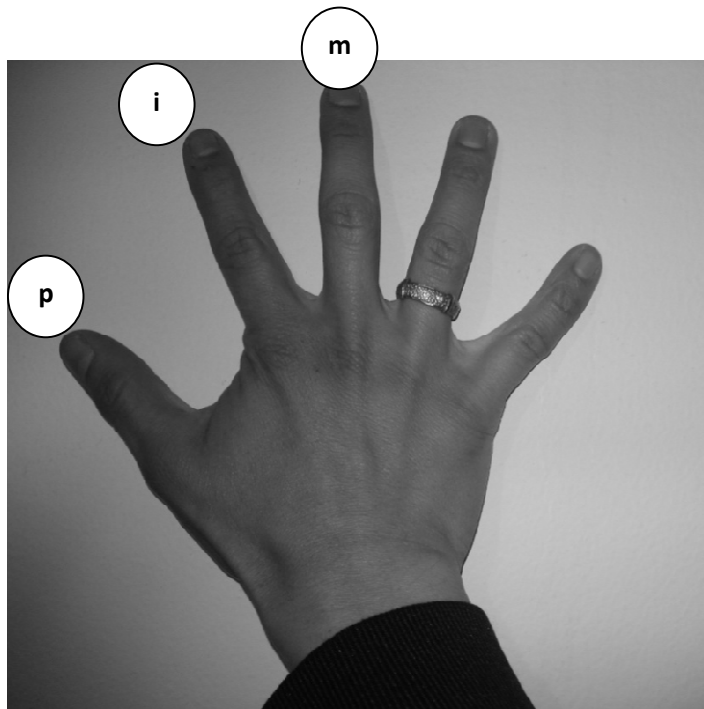


Opción 2 Afinación Baby Cinco Cuerdas. Baby con cuerda adicional Aguda.



La Mano Derecha

La mano derecha es la encargada de pulsar las cuerdas para obtener sonido en el instrumento. Para ello se deben tener en cuenta los nombres de los dedos así:



(p): El dedo pulgar (p) será el encargado de brindar apoyo a la mano, ubicándose en el borde de la parte final del diapasón.

(i) (m): Los dedos Índice (i) y medio (m), serán los encargados de pulsar las cuerdas de manera alternada, Los demás dedos no serán tenidos en cuenta para pulsar las cuerdas debido a su dificultad y poca utilidad.

Pulsación del Baby Bajo (Producción de Sonido)

Para la producción de sonido en el Baby bajo, se recomienda usar la técnica de pulsación con falange. Esta técnica es similar a la usada en el contrabajo jazz, y busca tocar no sólo con la punta de los dedos sino con toda la falange, para darle más peso y volumen al sonido, además de permitir un nivel estable en el ataque y permitir la digitación de frases rápidas sin necesidad de recurrir al cambio de posición de la mano derecha o del ángulo de ataque de los dedos. A esta pulsación, algunos bajistas como Ray Ramírez la denominan Pizzicato agresivo.

Así mismo, se busca que el borde los dedos “se deslice” sobre la cuerda, hasta llegar a ser detenido por la siguiente. A esto se le denominará Pulsación Apoyada.

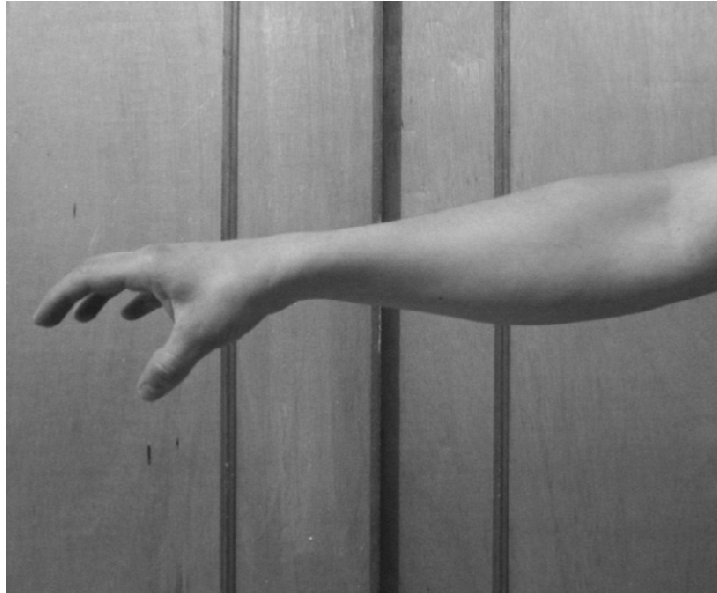
Existe otra técnica muy popular de pulsación en el Baby Bajo llamada Técnica de Halado. Esta consiste no en frotar el dedo deslizándolo, sino en meter una parte del dedo casi enganchando la cuerda, para luego halarla hacia adelante sin tener apoyo en ninguna otra cuerda.

Esta pulsación presenta algunas desventajas, como la de no ser útil para digitar frases de velocidad rápida, además de que no ayuda a la estabilidad del pulso, lo cual conlleva a problemas de inestabilidad en el manejo del tiempo dentro del ensamble salsero.

Esta técnica se recomienda sólo como para efectos de cambio de intención en los tumbaos, o para cambiar un poco el color o el ataque durante ciertos momentos donde así se desee.

Las indicaciones a seguir para la pulsación son las siguientes:

1. Estire el brazo derecho hacia adelante y forme un arco hacia abajo entre el dedo pulgar y el dedo índice como se muestra en la siguiente foto.



2. Ubique los demás dedos –medio, anular y meñique - de manera cóncava o curva, formando el mismo arco que está realizando el dedo índice, dejando una leve separación entre cada dedo. Obsérvese la siguiente foto.



3. Ubique la mano sobre el diapasón del Baby bajo, apoyando su pulgar en el borde de la madera, permitiendo que el dedo índice alcance a posarse sobre la primera cuerda del bajo –Cuerda Sol-. La zona que la mayoría de bajistas recomienda para pulsar el bajo es cerca al punto donde finaliza la madera del diapasón.





Recomendaciones:

- Procure que el pulgar quede apoyado cerca al borde de la madera y no tan adentro. Intente también pulsar las cuerdas sin apoyar el pulgar.
- Conserve la posición de la muñeca orientándola hacia abajo.
- El arco o curvatura de la mano se mantiene siempre hacia abajo.
- Busque que su dedo quede en una posición paralela respecto a la cuerda. Esto es lo mismo que decir muy acostado. No utilice sus dedos parados (perpendicularmente) sobre la cuerda.
- La pulsación se hace con el borde de los dedos, frotando la cuerda hasta llegar a la siguiente.
- No toque sólo con las yemas o puntas de dedos. La idea es poner más parte del dedo sobre la cuerda al pulsarla, permitiendo que toda la falange sea quien haga la pulsación.
- El nivel de ataque o fuerza sobre la cuerda debe ser el suficiente para que se obtenga buen sonido, sin ser muy suave o muy fuerte. La fuerza debería ser término medio, permitiéndole aplicar matices cuando lo necesite: Tocar más suave (piano) o tocar mas fuerte (forte).

La siguiente foto muestra la posición del dedo **antes** de pulsar la cuerda (Posición Preparatoria). El dedo va a atacar la cuerda 1.



En la siguiente foto se muestra la posición del dedo **después** de pulsar la cuerda (Posición Final).



Ejercicios Preliminares para Mano Derecha

Previo al trabajo de digitación y con el fin de ir adaptando la mano al modo de pulsación, practique los siguientes ejercicios de cuerda al aire atendiendo las indicaciones técnicas antes mencionadas. Se recomienda practicarlos con las pistas 1, 2 y 3 del CD de audio. Recuerde pulsar deslizando el dedo hasta llegar a la siguiente cuerda. Toque cambiando el nivel de volumen (dinámica), sólo con sus dedos, sin mover el volumen de su amplificador. Toque con sonido Normal, Piano (suave) y Forte (fuerte). Preste atención a la posición del dedo pulgar, curvatura de dedos y porción de dedo usada al pulsar.

Ejercicio 1.1

First staff of music for Ejercicio 1.1. It consists of two measures of eighth notes. The first measure contains notes with fingerings m, i, m, i, m, i, m, i. The second measure contains notes with fingerings i, m, i, m, i, m, i, m. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

5

Second staff of music for Ejercicio 1.1. It consists of two measures of eighth notes. The first measure contains notes with fingerings i, m, i, m, i, m, i, m. The second measure contains notes with fingerings i, m, i, m, i, m, i, m. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Ejercicio 1.2

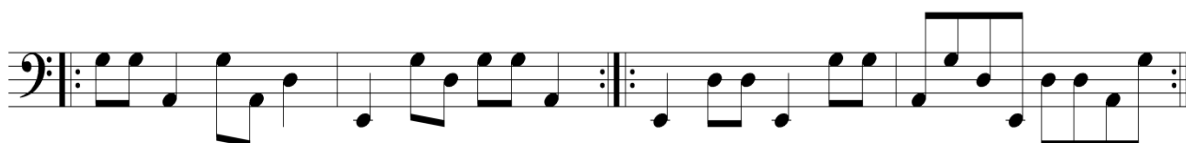
First staff of music for Ejercicio 1.2. It consists of two measures of eighth notes. The first measure contains notes with fingerings m, i, m, i, m, i, m, i. The second measure contains notes with fingerings i, m, i, m, i, m, i, m. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Ejercicio 1.3

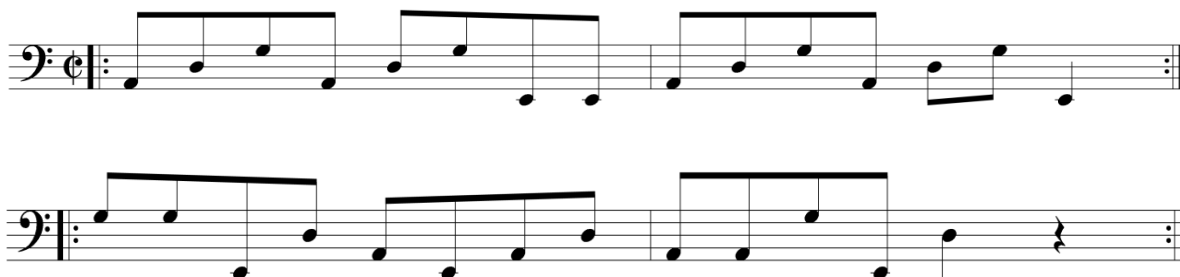
First staff of music for Ejercicio 1.3. It consists of two measures of eighth notes. The first measure contains notes with fingerings m, i, m, i, m, i, m, i. The second measure contains notes with fingerings i, m, i, m, i, m, i, m. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Second staff of music for Ejercicio 1.3. It consists of two measures of eighth notes. The first measure contains notes with fingerings i, m, i, m, i, m, i, m. The second measure contains notes with fingerings i, m, i, m, i, m, i, m. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Ejercicio 1.4



Ejercicio 1.5



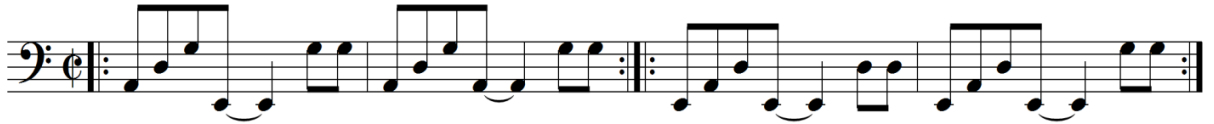
NOTA: Recuerde prestar atención a aspectos como:

- Zona de pulsación: ¿Donde está poniendo su mano derecha para pulsar?
- Posición del pulgar mientras pulsa las cuerdas. ¿Donde está su pulgar?
- Nivel de volumen. Procure estar cambiando el volumen sin moverle nada al amplificador (normal, suave y fuerte).
- Verifique la posición de su espalda y todo su cuerpo
- Evite el sustain que se forma entre las cuerdas al aire, principalmente cuando se toca de manera de las graves hacia las agudas, dado que las cuerdas tienden a seguir resonando. Esto se evita poniendo brevemente la mano izquierda sobre el diapasón para apagar el sonido.

Ejercicio 1.6



Ejercicio 1.7



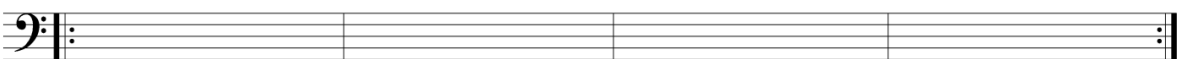
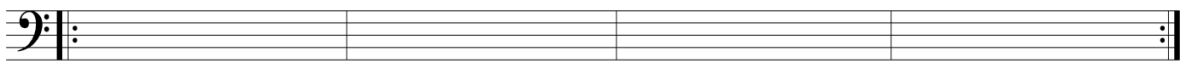
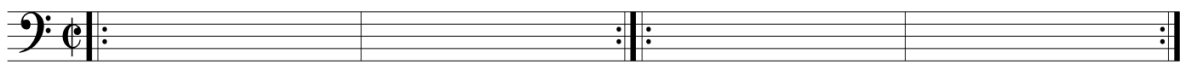
Ejercicio 1.8



Ejercicio 1.9



Ejercicio 1.10 Creación de ejercicios propios. Construya cuatro ejercicios de estudio, combinando las cuerdas al aire con diferentes figuras rítmicas. Practíquelos en el Baby Bajo.



**CAPITULO 2:
INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO TÉCNICO
DE LA MANO ARMADA Y LA
DIGITACIÓN DEL BABY BAJO**

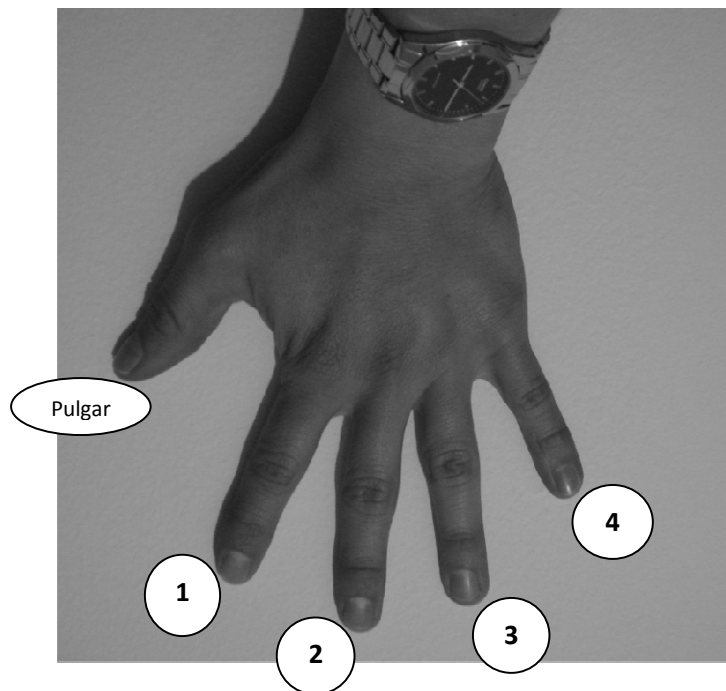
La Mano Izquierda

Dada la longitud del diapasón del Baby Bajo, y que es un instrumento sin trastes, la mano se dispone de una manera denominada “Mano Cerrada” o “Mano Armada” contrario a lo que se usa en técnica de Bajo Eléctrico denominada “Mano Abierta”.

La Mano Armada

La mano Armada se define como la manera de organizar los dedos de la mano izquierda, para obtener un mapa o esquema que permita darle buena presión a las notas y desplazarse por el diapasón, garantizando la afinación de las notas en los saltos de intervalos. El esquema de mano armada determinará las posiciones del diapasón.

Los dedos de la mano izquierda se numeran a partir del dedo pulgar, el cual se usa sólo como apoyo. Los demás dedos se denominan dedo 1 (índice), 2 (Medio), 3 (anular), 4 (meñique).



La posición de mano Armada en el Baby Bajo abarca un intervalo de segunda mayor entre los dedos uno (1) y el cuatro (4), de manera que permite estabilizar la afinación por posiciones.

Las primeras posiciones con mano Armada utilizan los dedos 1 – 2 – 4 para las digitaciones, dejando el dedo 3 sin ninguna utilización individual. Este dedo entra a formar parte del apoyo del dedo 4, pero no se utiliza para digitar ninguna nota, salvo para notas ubicadas después de la primera octava de las cuerdas del instrumento. Obsérvese la posición de Mano Armada en la siguiente foto.



El dedo pulgar por su parte, sirve como mecanismo para soportar la presión que sobre las cuerdas en el diapason ejercen los demás dedos, formando un gancho o pinza que actúa como apoyo, sin ejercer demasiada fuerza, de manera que se pueda mover a lo largo del diapason cuando se requiera digitar en diferentes posiciones.

La posición recomendada del pulgar es ponerlo exactamente detrás del punto donde se unen los dedos 2 y 3 de la mano, es decir, en el punto de la mitad de la mano armada.

La ubicación del pulgar en este punto, permite que haya un buen centro de gravedad que facilite el movimiento tanto de la muñeca, como de los dedos, dando una flexibilidad y facilidad de maniobra para tocar tanto la primera como la cuarta cuerda.

El apoyo del pulgar se hace con la yema. Es incorrecto apoyar la punta del dedo, todo el dedo o la palma de la mano. La ubicación correcta es en el centro de la parte posterior del brazo del Baby Bajo. En las siguientes fotos se puede observar la ubicación correcta del dedo pulgar de la mano izquierda.





El Pulgar coincide con la mitad de la posición de mano armada (Dedos 2-3). La proporcionalidad de los dedos en la mano armada es la siguiente: La distancia entre el dedo uno (1) y el dedo dos (2) es exactamente igual a la distancia entre los dedos dos (2) y cuatro (4).



Posiciones de Mano Izquierda y Sistema de Nomenclatura

Se denomina posición, a la ubicación específica de la mano Armada en alguna zona o región del diapasón, para obtener las notas musicales. Estas ubicaciones generalmente se nombran en los métodos clásicos de contrabajo mediante un número, pero en este caso para facilitar el proceso de aprendizaje, se nombrarán basados en el método Clásico, pero agregándole un código que asocia Cuerda – Número de Dedo - Nota de Referencia.

E 1 G

La primera letra del código indicará la **cuerda** sobre la cual se tocará la nota escrita en el pentagrama. La cuerda se indica mediante el cifrado de su nota de afinación, y no mediante el tradicional número de cuerda, para evitar las confusiones. Esto indica que hay sólo cuatro opciones para la primera letra del código: E – A – D – G. Por ahora evitaremos el uso de cuerdas adicionales al tradicional Baby bajo cuatro cuerdas.

El Número de la Mitad indica el **dedo de referencia**. Siempre que se toca un instrumento sin trastes, la afinación se basa en algunos puntos de referencia. Cuando se habla de puntos de referencia, esto significa habla de pequeños fragmentos o porciones del diapasón que comienzan a convertirse en patrones de medida o referentes visuales, con los cuales se puede aproximar la afinación de las posiciones. Normalmente, nunca se toca una nota llegando a la deriva, o por simple cálculo repentino, sino que se utiliza un dedo como ayuda para orientar la ubicación de toda la mano armada. Estos dedos guía podrían ser el uno, el cuatro, e incluso el dos. Con el ánimo de simplificar las opciones, se tomará como dedo de referencia principal el número uno (1), aunque en algunas ocasiones se usará el dedo cuatro (4). Por lo anterior, el número de la mitad sólo tiene tres opciones: 1 - 2 - 4.

La letra final se denomina **Nota de Referencia**. Es la última información que se requiere para armar la posición. Esta nota le indica al bajista en qué parte se debe ubicar el dedo de referencia, para tocar la nota escrita en el pentagrama. A continuación se presentan algunos ejemplos.

D1A: significa poner la mano armada en la cuerda Re (D), teniendo como referencia el dedo uno (1) sobre la nota La (A) de dicha cuerda.

E1C: Significa poner la mano armada, teniendo como referencia el dedo uno puesto en la nota Do de la cuerda Mí.

Ahora un ejemplo con pentagrama:



Se observa que para la primera nota (Bb), aparece la indicación A1E \flat , lo que indica ubicar la mano en la cuerda La, con el dedo 1 sobre la nota Mi bemol. Para tocar esta nota, se podría hacer también la indicación A4F, la cual es una posición exactamente igual a la A1E \flat , pero que toma como dedo de referencia el dedo 4.

Así mismo, serían posiciones equivalentes E1B \flat , A1E \flat , D1A \flat , G1D \flat , dado que aunque están ubicadas en diferente cuerda, siempre están en la misma zona de referencia, y con el mismo dedo de referencia.

Como ejercicio preparatorio, proceda a poner la Mano Armada en cada una de las posiciones anteriormente mencionadas y verificar que están en el mismo punto de referencia.

LA POSICIÓN E1F Y SUS EQUIVALENTES

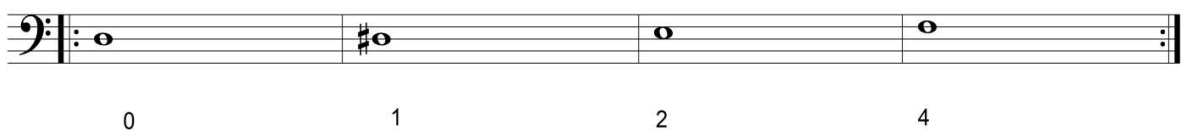
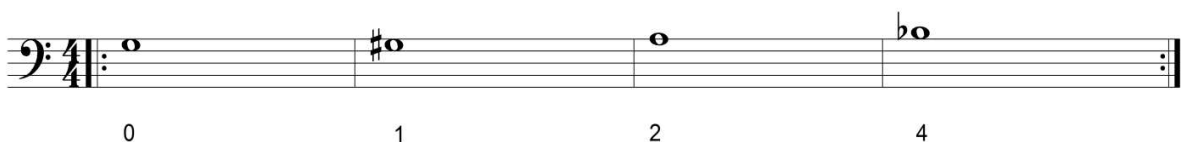
La posición **E1F** se puede definir como la primera región del diapasón que se logra abarcar con la “Mano Armada”, y queda inmediatamente después de la Cejilla del instrumento, alcanzando las notas pisadas con el registro más grave de cada cuerda. Esta sería realmente la primera posición de mano armada que se puede establecer, pero los métodos tradicionales de contrabajo como el de Franz Simandl la denominada *Media Posición*.

En esta posición de mano, se obtiene como nota pisada con el primer dedo para cada cuerda respectivamente: Ab – Eb – Bb – F, en orden ascendente de cuerdas. Por la misma razón, la nota más alta en cada cuerda sería, desde la primera hasta la cuarta cuerda: Bb – F – C – G.

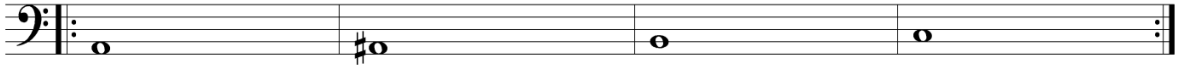
Ejercicios Técnicos de Afinación y Mano Armada

Los siguientes ejercicios son para reconocer y establecer la Mano Armada, asegurando la Afinación de la nota pisada. Toque cada uno de ellos manteniendo la Mano Armada en Posición G1Ab, apoyándose con las pistas 1, 2 y 3 del CD.

Ejercicio 2.1 Tocar conectado a un afinador. Procure que al pulsar, la nota alcance inmediatamente el punto exacto de afinación (donde generalmente alumbra de verde el afinador digital).



Ejercicio 2.1 (Continuación)



Ejercicio 2.2



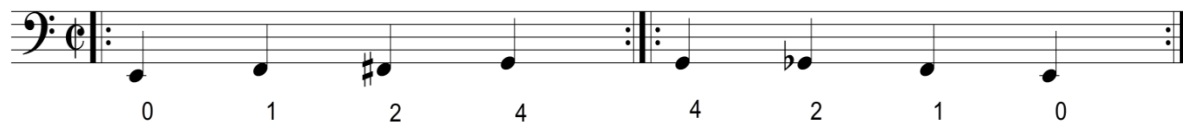
Ejercicio 2.3



Ejercicio 2.4



Ejercicio 2.5



El siguiente ejercicio tiene como objetivo trabajar la resistencia y la tonicidad muscular. Procure hacerlo de forma repetitiva y continua, usando la pista de audio y sin parar, sin descuidar su afinación. Recuerde el uso de un afinador constantemente, revisar la posición de los pulgares y curvatura de dedos 1-2-4.

Ejercicio 2.6

The musical notation for Exercise 2.6 consists of two staves in bass clef with a common time signature. The first staff contains a sequence of notes with fingerings: 0 1 2 4 4 2 1 0 0 1 2 4 4 2 1 0. The second staff continues the sequence with chromatic intervals and a tritone interval.

El siguiente ejercicio cambia el trabajo repetitivo de notas cromáticas, incorporando el intervalo de tercera menor. Ahora la mano armada requiere una mayor exactitud para mantener la afinación.

Ejercicio 2.7

The musical notation for Exercise 2.7 consists of two staves in bass clef with a common time signature. The first staff contains a sequence of notes with fingerings: 0 2 4 2 0 4. The second staff continues the sequence with chromatic intervals and a tritone interval.

Recomendación: Practique el ejercicio 2.7 inicialmente conectado a un afinador. Posteriormente conéctese al amplificador y prosiga el estudio con la pista del CD.

Ahora se trabajará con corcheas en movimiento cromático. Las corcheas son el patrón básico de la estructura rítmica de la salsa. Conecte el Baby Bajo al amplificador y utilice inicialmente las pistas 1 a la 4 del CD de audio.

Ejercicio 2.8

The image shows two staves of musical notation in bass clef with a 4/4 time signature. The first staff contains a sequence of eighth notes with a chromatic movement. Below the notes are the fret numbers: 0, 1, 2, 4, 4, 2, 1, 0. The second staff continues the sequence and is marked "D.C. al Fine".

El siguiente ejercicio cambia el trabajo cromático por el de grados conjuntos, para reforzar la afinación de intervalo de Segunda Mayor en primeras posiciones (G1Ab, D1Eb, A1Bb, E1F). Está basado en la interpretación de fragmentos de escalas. Recuerde tocar en volumen normal, fuerte, y piano, cambiando de dinámica sólo con su pulsación. No mueva el volumen del amplificador.

Ejercicio 2.9

The image shows two staves of musical notation in bass clef with a common time signature. The first staff contains a sequence of eighth notes. The second staff contains a sequence of quarter notes.

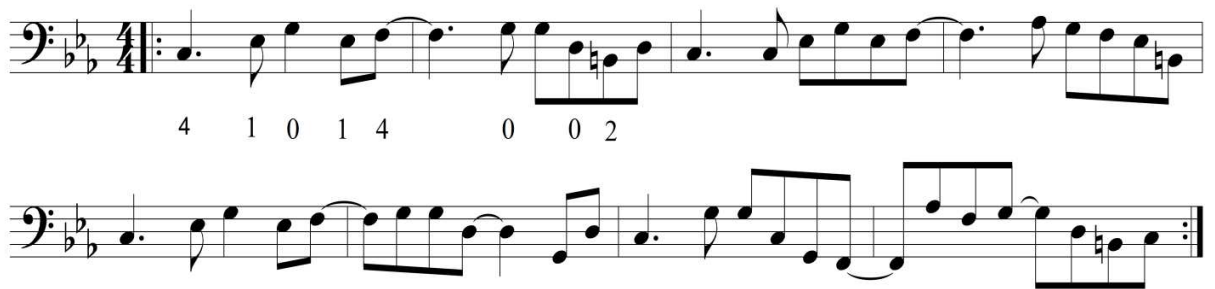
El ejercicio 2.10 presenta la primera línea melódica propia para bajo, característica del estilo Guajira. Está en una tonalidad de La Menor, tocando grados tónica, subdominante y dominante. Utilice las pistas 1 a la 3 del CD de

audio. Preste atención al golpe de la clave y la marcha en corcheas de la conga, aspecto vital para iniciar el aprendizaje de acompañamiento de la salsa.

Ejercicio 2.10



Ejercicio 2.11



Ejercicio 2.12



Ejercicio 2.13



El siguiente ejercicio es una adaptación de la línea de Baby Bajo original de la canción “Soneros en una Cesta”, grabada por el legendario bajista Roberto “Bobby” Rodríguez para La Cesta All Stars, hacia los años 60’s con un Zorko Baby Bass. Practique este ejercicio con las pistas 1, 2 y 3 del CD.

Ejercicio 2.14

Soneros en una Cesta

The Cesta All Star

Album: Los Años 60. Salsa Máxima
1999 CestaRecords

Clave 2-3

Ejercicio 2.15 Adaptación de la línea de bajo original de la canción Chan Chan de Compay Segundo. Esta se caracteriza por ser una línea muy estable, continua y repetitiva.

Chan Chan

Buena Vista Social Club

Compositor: Compay Segundo

Clave 3-2

Ejercicio 2.16 Cree su propia línea de Tumbao estilo Guajira en Do Menor, usando notas dentro de la posición de mano E1F (Media posición, según los métodos Clásicos).

Clave 2-3

C_m F_m G₇ F_m C_m F_m G₇ C_m

C_m F_m G₇ F_m C_m F_m G₇ C_m

Ejercicio 2.17 Ahora haga otro intento en tonalidad de La menor.

Clave 2-3

A_{m7} D_m E₇ D_m

A_m D_m E₇ A_m

Recomendaciones:

- Practique cada uno de los ejercicios planteados en este capítulo apoyándose siempre con las pistas del CD.
- Aplique cambios de dinámica, variando sólo el ataque de la pulsación.
- Busque las versiones disponibles en internet para practicar las canciones planteadas.
- Preste atención constantemente a la posición de su cuerpo, espalda, altura del instrumento, posición de los pulgares, pulsación apoyada (deslizándose hasta la otra cuerda) y la curvatura de la mano derecha.

CAPITULO 3: INTRODUCCIÓN AL TUMBAO SALSERO EN EL BABY BAJO

El Rol del Bajista en el Ensamble Salsero

En la música salsa, el bajo juega un papel muy importante en dos sentidos: en lo rítmico y en lo armónico. El acompañamiento del bajista es denominado Tumbao, y esa es su función general dentro del ensamble.

El bajo ejerce un doble rol en los tumbaos: la función de conga (percusión) y la función de Bajo.

Rítmicamente, el Bajo está encargado de respaldar y “afincar” el ensamble de percusiones, relacionándose estrechamente con la marcha de las congas. Su principal labor radica en establecer un tiempo de marcha a un ritmo constante, es decir, sin correr ni atrasarse, teniendo siempre como referente de medida la clave.

La otra función del bajo en la salsa, es definir las progresiones armónicas sobre las cuales se está interpretando una canción. En este estilo de música, el Bajo está principalmente identificando las fundamentales de los acordes sobre los cuales se mueve la armonía.

Es importante destacar que ésta función implica la existencia de ciertas fórmulas típicas para acompañar la música salsa. Es por eso que en los tumbaos de Bajo, es común encontrar líneas basadas en la fundamental del acorde, acompañadas mayormente por intervalos de Quintas, Octavas, y en algunos casos Terceras mayores y Menores. No es común encontrar inversiones de acordes, ni el uso de otro tipo de intervalos en los acompañamientos tradicionales. Al final del presente documento, se resumirán estas células rítmicas en la tabla denominada “Estructuras Ritmo-típicas del acompañamiento de la Salsa en el Baby Bajo”.

Así mismo, hay que recordar y destacar que en la música salsa el Bajo tiene una función de acompañamiento, mas no de solista ni melódica, razón por la cual los tumbaos tienen una estructura claramente definida, y que debe ser tomada en cuenta por el bajista a la hora de crear sus propios Tumbaos.

EL TUMBAO

Se define como un patrón rítmico repetitivo estrechamente relacionado con la clave y ejecutado por instrumentos armónicos como el piano, el bajo, el tres cubano o el cuatro puertorriqueño. Es un patrón que se mantiene normalmente dentro de una misma sección de una pieza musical, con pequeñas variaciones en algunos casos. Es un término popular usado para definir el acompañamiento rítmico-armónico de una canción en el piano y en el bajo.

Ejercicios de Tumbaos Básicos en Posición E1F y sus Equivalentes

Se usará en la mano Izquierda la Técnica de Mano Armada (dedos 1-2-4), tocando intervalos de quintas y octavas justas en diferentes cuerdas, apoyándose en el uso de las cuerdas Al Aire. Utilice las pistas 4, 5 y 6 del CD de Audio.

Ejercicio 3.1. Tumbao Básico en posición **A1Bb**, tonalidad Am. Práctiquelo inicialmente apoyado con las pistas 4 a la 12 del CD. Se puede tocar con ambas claves.

Am7

E7

0 2 2 0 2 2

Ejercicio 3.2 Variación I del Tumbao básico. Una sencilla ligadura que genera una sincopa externa, anticipando la primera nota del siguiente compás. Cada dos compases se acentúa de nuevo el primer tiempo.

Am7

E7

0 2 2 2 2 0 2 2

Ejercicio 3.3 Variación II del Tumbao básico. Todos los compases vienen anticipados desde la última negra del compás anterior. Nunca se acentúa el primer tiempo.

El Preso

Fruko & sus Tesos

Clave 2-3

4 2 0 4 1 4 1 4 0 0 4

2 0 4 1 4 1 4 0 0 4

Ejercicio 3.6 A continuación, se presentan algunas adaptaciones de Tumbaos posibles para la sección de pregones de la canción El Preso, basados en primera posición (**E1F**) de Mano Izquierda. En este primer ejemplo, se tocarán intervalos de quintas y octavas Justas en diferentes cuerdas, con algunas Notas de paso. Utilice como apoyo las pistas 20, 22 y 24 del CD.

El Preso

Fruko & sus Tesos

Clave 2-3

Ejemplo Tumbao N° 1

4 0 4 4 1 4 4 0 0 0

0 4 4 4 1 0 0 0 4

Ejercicio 3.7 En el siguiente ejemplo de Tumbao se incorporan intervallos de Terceras Mayores y Menores, quintas y octavas Justas, además de algunas Notas de paso. Utilice como apoyo las pistas 20, 22 y 24 del CD.

El Preso

Clave 2-3

Fruko & sus Tesos

Ejemplo Tumbao N° 2

Chords: G7, Cm7, Fm7, G7, Cm7, Fm7, G7

A continuación, teniendo en cuenta los tumbaos ya estudiados, construya un par de líneas de Tumbao, en la que se combinen los elementos hasta ahora vistos, agregando algunas ideas suyas si es posible. Utilice variaciones rítmicas, notas de paso, cambios de octavas, notas de arpeggio teniendo en cuenta el acorde cifrado.

Ejercicio 3.8 Escriba su propia línea de Tumbao para esta canción.

Chords: G7, Cm7, Fm7, G7, Cm7, Fm7, G7

Ejercicio 3.9 Ahora escriba otra línea con ideas diferentes.

The image shows two blank musical staves in bass clef, with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature (C). The first staff has four measures with chord labels G7, Cm7, Fm7, and G7 above them. The second staff has three measures with chord labels Cm7, Fm7, and G7 above them. The second staff ends with a double bar line and repeat dots.

Ya se tienen todos los elementos básicos necesarios para interpretar la pieza completa. La siguiente es una adaptación basada en la transcripción de la Línea original de grabación, con algunas sencillas modificaciones que permitan interpretar toda la canción en posición **E1F** de Mano Izquierda.

Ejercicio 3.10 Canción El Preso. Éxito de Fruko & sus Tesos (Colombia). La línea original fue grabada por Julio Ernesto Estrada (Fruko) en el año de 1975, álbum “Fruko El Grande” para la casa Discos Fuentes. Esta transcripción corresponde a una adaptación facilitada para Baby Bajo realizada por John Jairo Sánchez Rincón.

El Preso

Fruko & sus Tesos
Album Fruko El Grande (1975)
Discos Fuentes

Clave 2-3

Compositor: Alvaro Velásquez
Trasncripción: John Jairo Sánchez Rincón

Piano & Bass

1 G7 Cm7 Fm7 G7

4 2 0 4 1 4 1 4 0 0 4

5 Cm7 Fm7 G7

2 0 4 1 4 1 4 0 0 4

9 Brass Cm7 Fm7 G7

9 Brass Cm7 Fm7 G7

13 Cm7 Fm7 G7

13 Cm7 Fm7 G7

17 Campana Cm7 Fm7 G7

17 Campana Cm7 Fm7 G7

21 VOZ Cm7 Fm7 G7

21 VOZ Cm7 Fm7 G7

25 Cm7 Fm7 G7

25 Cm7 Fm7 G7

29 **Precoro** C_{m7} F_{m7} G₇

33 C_{m7} F_{m7} G₇

37 **Brass** C_{m7} F_{m7} G₇

41 C_{m7} F_{m7} G₇ **To Coda**

D.S. al Coda

45 **Puente** G₇ C_{m7} F_{m7} G₇

49 G₇ C_{m7} F_{m7} G₇

53 **Bones** G₇ C_{m7} F_{m7} G₇

El Preso

57 CORO G7 Cm7 Fm7 G7

61 Pregón G7 Cm7 Fm7 G7

65 G7 Cm7 Fm7 G7

69 Coro G7 Cm7 Fm7 G7

73 G7 Cm7 Fm7 G7

77 Pregón G7 Cm7 Fm7 G7

81 G7 Cm7 Fm7 G7

85 Cm7 Fm7 G7

El Preso

89 Cm7 Fm7 G7

93

97

101 Piano

105

109 Trumpets

113

117 CODA

121

125

ARPEGIOS MENORES EN POSICIÓN E1F y EQUIVALENTES (Media posición)

En los siguientes ejercicios se reforzarán las posiciones **E1F**, **A1Bb** y **D1Eb**, mediante el estudio de arpeggios menores y su inclusión dentro de canciones reconocidas del repertorio salsero.

Ejercicio 3.11

Em7 Pos E1F

Am7 Pos A1Bb

Ejercicio 3.12

Em7

Am7

Para el siguiente arpeggio, resulta útil tomar como referencia principal el dedo 4, siendo entonces la posición **E4G** la que define esta ubicación.

Ejercicio 3.13

G_{m7} Pos E4G C_{m7} Pos A4C

4 1 0 4 1 0

Ejercicio 3.14

G_{m7}

4 1 0 0 4 0 1 0 1 4

C_{m7}

0 1 4 1 4 4 0 4 1 4 0 4

Ejercicio 3.15

A_{m7} Pos A4C D_{m7} Pos D4F

0 4 2 0 4 1

Ejercicio 3.16

A_{m7}

0 4 2 2 2 2 2

D_{m7}

4 2 0 2 4 0 2 4 0

Ejercicio 3.17 Se aplicará lo estudiado, tocando una adaptación para Baby Bajo de la canción Milonga para Una Niña, popularizada por Andy Montañez.

Milonga Para Una Niña

Andy Montañez

Compositor: Alfredo Zitarrosa

Intro

The musical score for the Intro is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff is labeled 'Intro' and has an A_m chord above it. The second staff has E_7 and A_m chords above it. The third staff has E_7 and A_m chords above it. The fourth staff has E_7 and A_m chords above it. The fifth staff has E_7 and A_m chords above it. The sixth staff is labeled 'VOZ' and has E_7 and A_m chords above it. The seventh staff has E_7 and A_m chords above it.

Milonga Para Una Niña

E7 Am

E7 Am

Dm E7 Am

Brass E7 Am

Bm7(b5) E7 Am

Voz E7 Am

E7 Am

E7 Am

Milonga Para Una Niña

The musical score is written in bass clef and consists of six staves of music. The first staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with the chord E7, and the second measure with Am. The second staff starts with Dm, followed by E7 and Am. It features a first ending bracket labeled '1.' that spans the final two measures. The third staff begins with a second ending bracket labeled '2.' and a CODA section marked with E7. The fourth staff starts with Bm7(b5), followed by E7 and Am. The fifth staff begins with E7 and Am. The sixth staff starts with Bm7(b5), followed by E7, and ends with Am, which has an accent (>) above it. The final measure of the sixth staff also has an accent (>) below it.

ARPEGIOS MAYORES EN POSICIÓN E1F y EQUIVALENTES (Media Posición)

En los siguientes ejercicios, se utilizarán las posiciones E1F, A1Bb y D1Eb para el estudio de arpeggios mayores y sus encadenamientos.

Ejercicio 3.18

Musical notation for Ejercicio 3.18 in bass clef, 2/4 time, key of Bb. The exercise consists of two measures. The first measure is labeled 'F Pos E1F' and contains the notes F2, G2, A2, Bb2 with fingerings 1, 0, 4. The second measure is labeled 'Bb Pos A1Bb' and contains the notes Bb2, C3, D3, E3 with fingerings 1, 0, 4. Both measures end with a repeat sign.

Ejercicio 3.19

Musical notation for Ejercicio 3.19 in bass clef, 2/4 time, key of Bb. The exercise consists of two lines of music. The first line is labeled 'Pos A1Bb' and contains the notes Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3 with fingerings 1, 0, 4, 4, 0, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4. The second line contains the notes Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4 with fingerings 4, 0, 1, 0, 4, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 1.

Ejercicio 3.20

Musical notation for Ejercicio 3.20 in bass clef, 2/4 time, key of Bb. The exercise consists of two measures. The first measure is labeled 'Eb Pos D1Eb' and contains the notes Eb2, F2, G2, Ab2 with fingerings 1, 0, 4. The second measure is labeled 'Bb Pos A1Bb' and contains the notes Bb2, C3, D3, E3 with fingerings 1, 0, 4. Both measures end with a repeat sign.

Ejercicio 3.21

E^b

1 1 4 1 4 1 4 1 0 1 2

B^b₇

4 4 0 1 0 4 1 4 4 4 1 4 0

Ejercicio 3.22

C

Pos A1C

F

Pos E1F

4 2 0 1 0 4

G₇

Pos E1F

C

4 2 0 4 2 0

Ejercicio 3.23

C

4 2 0 4 0 2 4 2 0 4 2

F

1 0 4 4 4 0

G₇

F

C

G₇

0 0 0 1 2 4 2

Ejercicio 3.24 El siguiente es un fragmento de la canción *Boogaloo pa' Gozar*, grabado por la Sonora Carruseles. La línea se caracteriza por ser repetitiva, estable y muy básica, describiendo las fundamentales de los acordes.

Boogaloo Pa' Gozar

Compositor: Mario Rincón
 Transcripción: John Jairo Sánchez

Sonora Carruseles
 Album: *Sancocho Salsero*
 Discos Fuentes. 2002

3

4

Percusión

C_{m7} F_{m7} G₇ F_{m7} C_{m7} F_{m7} G₇ F_{m7}

4 0 4 1 4

Trumpets

0

Voz

Trumpets

Voz

Ejercicio 3.25 A continuación se presenta un fragmento adaptado de la canción Montón de Estrellas, en la versión de Gilberto Santa Rosa. El fragmento corresponde a la sección de introducción.

Un Montón de Estrellas

Gilberto Santa Rosa
Album: Historia Tropical
Sony Music (2009)

Compositor: Polo Montañez
 Adaptación: John Jairo Sánchez R.

Intro

Voz

El siguiente ejercicio presenta una forma de acompañamiento propia del estilo Cubano tradicional, en la canción Quiéreme Siempre de la Orquesta Aragón de Cuba. Allí se puede observar que la estructura rítmica del Tumbao del bajo está basada en el uso de blancas y negras. Esta célula rítmica es la misma utilizada en el bolero.

Ejercicio 3.26 Adaptación de la canción Quíereme Siempre, Orquesta Aragón.

Quiereme Siempre

Orquesta Aragón
Album: Mosaicos Tropicales
Código Music (2009)

Adaptación: John jairo Sánchez Rincón

Flutes B \flat G $\text{m}7$

Voz B \flat G $\text{m}7$

Estrofa B \flat G $\text{m}7$

Estrofa B \flat G $\text{m}7$

The musical score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of seven systems of music. The first system is for Flutes, with a key signature change from B-flat to E-flat indicated by the chord Gm7. The second system continues the Flute part. The third system includes chords B-flat, F/A, Gm7, and F7. The fourth system is for Voice, with a key signature change from B-flat to E-flat indicated by the chord Gm7. The fifth system continues the Voice part. The sixth system is for the first system of the Estrofa, with a key signature change from B-flat to E-flat indicated by the chord Gm7. The seventh system is for the second system of the Estrofa, with a key signature change from E-flat back to B-flat indicated by the chord Gm7.

Estudios de Escalas en Posiciones E1F y A1Bb

A continuación se proponen algunas digitaciones de escalas, para ser estudiadas desde las posiciones estudiadas hasta el momento.

Ejercicio 3.27 Escala de Fa Mayor y estudio por terceras a tiempo lento.

Pos E1F

1 4 0 1 4 0 2 4 4 2 0 4 1 0 4 1

Ejercicio 3.28 Escala de Fa Mayor. Estudio de destreza y velocidad a tiempo rápido

Pos E1F

1 0 4 1 4 1 0 4 0 4 1 0 1 0 4 1 4 2 0 4 0 4 2 0 2 0 4 2 4 2 0 4

Ejercicio 3.29 Escala de Bb Mayor y estudio por terceras a tiempo lento.

Pos A1Bb

The exercise consists of three staves of music in the bass clef, key of Bb major, and 4/4 time. The first staff shows the Bb major scale with the following fingering: 1 4 0 1 4 0 2 4 4 2 0 4 1 0 4 1. The second and third staves show a study of thirds, with the right hand playing a scale of thirds and the left hand playing a scale of single notes.

Ejercicio 3.30 Escala de Bb Mayor. Estudio de digitación rápida.

Pos A1Bb

The exercise consists of four staves of music in the bass clef, key of Bb major, and 4/4 time. The first staff shows the Bb major scale with the following fingering: 1 4 0 1 4 0 2 4 4 2 0 4 1 0 4 1. The second and third staves show a study of rapid fingering, with the right hand playing a scale of eighth notes and the left hand playing a scale of single notes. The fourth staff shows a study of triplets, with the right hand playing a scale of triplets and the left hand playing a scale of single notes.

**CAPITULO 4:
DESPLAZAMIENTOS DE LA MANO
ARMADA Y ESTUDIO DE LAS TRES
PRIMERAS POSICIONES DE DIAPASÓN**

DESPLAZAMIENTOS DE LA MANO ARMADA

Hasta este punto se ha realizado un estudio concentrado en la primera posición real que se logra obtener en el diapasón. Como ya se ha mencionado, los métodos clásicos la llaman *Media Posición*. En esta cartilla se le denomina como Posición de Referencia E1F y sus posiciones equivalentes, asociando Cuerda – Dedo – Nota.

A continuación viene el ejercicio de preparación para el desplazamiento de la Mano Izquierda a nuevas posiciones del diapasón, con el fin de alcanzar notas más altas en cada cuerda.

POSICIÓN G1A Y SUS EQUIVALENTES

Esta posición se forma al mover un semitono hacia adelante (hacia abajo) la Media Posición (o Posición de Referencia G1Ab y sus equivalentes). Por lo tanto la nueva posición de Referencia será la Posición G1A y todas sus equivalencias en las demás cuerdas (D1E – A1B – E1F#). Los métodos clásicos de contrabajo la denominan *Primera Posición*.

Las notas obtenidas en esta posición para cada cuerda son las siguientes:

The image displays musical notation for the G1A position on the double bass. It consists of two staves, each with a bass clef and a common time signature (C). The first staff is divided into two sections. The first section, labeled 'G1A', shows three notes: G2 (finger 1), F#2 (finger 2), and G2 (finger 4). The second section, labeled 'D1E', shows three notes: D2 (finger 1), E2 (finger 2), and F#2 (finger 4). The second staff is also divided into two sections. The first section, labeled 'A1B', shows three notes: A1 (finger 1), B1 (finger 2), and C#1 (finger 4). The second section, labeled 'E1F#', shows three notes: E1 (finger 1), F#1 (finger 2), and G#1 (finger 4). The notes are represented by half notes on a five-line staff.

Para su conocimiento, se iniciará por una serie de ejercicios preparatorios que permitirán asegurar la afinación de la nueva posición, partiendo desde la posición estudiada previamente.

Recomendaciones: Partiendo de la Media Posición, llegue a la nueva posición dejando que el dedo 4 se deslice *un semitono* hacia adelante. Práctiquelo inicialmente muy lento y conectado a un afinador. Cuando verifique que la afinación ya está funcionando bien, trabaje conectado a un amplificador.

Ejercicio 4.1 Estudio de Saltos de Mano con Afinador. Este ejercicio conecta los sonidos de las cuerdas al aire, los de posición **G1Ab** y el salto a posición **G1A**. Preste atención para que las notas suenen separadas y no como un glisado.

The image displays two musical staves in bass clef, each with a key signature of one flat (Bb). The first staff is labeled with 'G1Ab' above the first two notes, 'G1A' above the next two notes, and 'G1Ab' above the final two notes. The notes are: G1 (open), Bb1 (finger 1), D2 (finger 2), F2 (finger 4), G1 (finger 4), Bb1 (finger 2), and G1 (finger 1). The second staff follows the same sequence but with a different fingering for the transition: G1 (open), Bb1 (finger 1), D2 (finger 2), F2 (finger 4), G1 (finger 4), Bb1 (finger 4), and G1 (finger 2).

Nota: Observe que el *cambio de posición* de mano es diferente en cada uno de los sistemas del ejercicio anterior. En el primer caso, la mano permanece en la nueva posición, y sólo retorna a la posición inicial saltando con el dedo 1. En el segundo sistema, el salto se realiza de manera inmediata con el dedo 4, es decir que sólo se utiliza la nueva posición para tocar una nota. Esto es con el objetivo de acostumbrar los dedos a diferentes tipos de cambio. Revise cuidadosamente la digitación sugerida. Prosiga de la misma manera con los siguientes ejercicios.

Arpeggios Mayores en Posición E1F# y Sus Equivalentes

Ahora se practicarán algunos arpeggios mayores, aprovechando la nueva posición de mano armada, y aprovechando las cuerdas al aire.

Ejercicio 4.7 Arpeggios

Musical notation for Ejercicio 4.7 Arpeggios. The piece is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of two measures. The first measure is for a D major arpeggio, with a box labeled "Pos D1E" above it. The notes are D (open), F# (4th fret), and A (2nd fret). The second measure is for an A7 arpeggio, with a box labeled "Pos A1B" above it. The notes are A (open), C# (2nd fret), and E (4th fret). Fingering numbers 0, 4, and 2 are shown below the notes in the first measure.

Ejercicio 4.8 Tumbao

Musical notation for Ejercicio 4.8 Tumbao. The piece is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of two lines of music. The first line is for a D major arpeggio, with a box labeled "D" above it. The notes are D (open), F# (4th fret), and A (2nd fret). The second line is for an A7 arpeggio, with a box labeled "A7" above it. The notes are A (open), C# (2nd fret), and E (4th fret). Fingering numbers 0, 4, and 2 are shown below the notes in the first line.

Ejercicio 4.9 Arpeggios

Musical notation for Ejercicio 4.9 Arpeggios. The piece is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It consists of two measures. The first measure is for an E major arpeggio, with a box labeled "Pos E1F#" above it. The notes are E (open), G# (4th fret), and B (2nd fret). The second measure is for an A major arpeggio, with a box labeled "Pos A1B" above it. The notes are A (open), C# (2nd fret), and E (4th fret). Fingering numbers 0, 4, and 2 are shown below the notes in the first measure.

Arpeggios Menores en Posición E1F# y sus Equivalentes

A continuación se presentan los arpeggios menores que se pueden completar en esta posición de diapasón.

Ejercicio 4.10 Arpeggios

Pos E1F# **F#_m**

1 0 4 4 0 4

Pos A1B **B_m**

Pos D1E **E_m**

0 2 1 1 0 4

En el siguiente ejercicio se combinan arpeggios mayores y menores dentro de una misma posición de referencia, sin necesidad de recurrir a saltos ni desplazamientos de mano.

Ejercicio 4.11 Combinación de Arpeggios Mayores y menores sin salto de posición.

Pos E2G **G** **E_m**

2 1 0 2 1 0 0 2 1 1 0 4

C **D₇** **G** **D₇**

2 1 0 0 4 2

Ejercicio 4.12 Combinación de Arpeggios Mayores y menores sin salto de posición.

Pos D1E

D B_m F_{#m}

G A₇ D A₇

A continuación se presenta una versión adaptada de la línea de bajo grabada originalmente en la canción La Cura, del cantante Jose Antonio Torresola Ruiz, conocido artísticamente como Frankie Ruiz.

La transcripción y adaptación fue realizada por John Jairo Sánchez Rincón, y busca que toda la canción se pueda interpretar dentro de la misma posición de referencia en el diapasón: E1F# y sus posiciones equivalentes (A1B, D1E, G1A).

Recomendaciones:

- Revise las digitaciones sugeridas
- Esté atento de la afinación. El brazo tiende a moverse hacia abajo, con lo cual la afinación tiende a subirse.
- Conserve la posición de referencia E1F# y sus equivalentes, pero sin realizar saltos ni desplazamientos de mano.
- Recuerde conservar la curvatura de los dedos para garantizar una buena presión y firmeza al pulsar.

Ejercicio 4.13 Adaptación de la canción La Cura, de Frankie Ruiz.

La Cura

Frankie Ruiz
Album: Solista Pero No Sólo
TH Rodven (1985)

Adaptación: John Jairo Sánchez Rincón

Pos A1B

1 *Brass* B_{m7} C_{#m7(b5)} F_{#7} B_{m7} B_{m7}

5 E_{m7} A D C_{#m7(b5)} F_{#7} B_{m7}

9 E_{m7} A D C_{#m7(b5)} F_{#7} B_{m7}

13 *Voz* B_{m7} C_{#m7(b5)} F_{#7}

17 B_{m7}

21 E_{m7}

25 B_{m7} C_{#m7(b5)}

29 F_{#7} B_{m7}

The musical score is written on a single staff with a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The score consists of eight lines of music, each starting with a measure number. Chords are indicated above the staff. The lyrics are written below the staff. The first line is marked 'Brass' and the third line is marked 'Voz'. The chords are: Bm7, C#m7(b5), F#7, Bm7, Bm7, Em7, A, D, C#m7(b5), F#7, Bm7, Em7, A, D, C#m7(b5), F#7, Bm7, Bm7, C#m7(b5), F#7, Bm7, Em7, Bm7, C#m7(b5), F#7, Bm7.

La Cura

2
33 **B_{m7}**

37 **E_{m7}**

41 **B_{m7}**

45 **C#m7(b5)** **F#7** **B_{m7}**

49 **B_{m7}** **C#m7(b5)** **F#7** **B_{m7}**

Estrofa
53 **B_{m7}** **C#m7(b5)** **F#7** **B_{m7}**

57 **E_{m7}**

61 **B_{m7}**

65 **C#m7(b5)** **F#7**

La Cura

4

103

2. E B_{m7} C_{#m7(b5)} F_{#7}

Coro - Pregón

108

(X 6 Veces) B_{m7}

112

Coda B_{m7} C_{#m7(b5)} F_{#7} B_{m7}

116

E_{m7} A D C_{#m7(b5)} F_{#7} B_{m7} E_{m7} A

121

D C_{#m7(b5)} F_{#7} B_{m7} **Fine**

Saltos y Desplazamientos de la Mano Armada

Hasta el momento, los estudios realizados, tanto ejercicios como transcripciones y adaptaciones de canciones han sido diseñadas para ser tocadas de manera estática dentro de una misma posición de diapasón.

Pero esto es un hecho que no ocurre muy a menudo en la práctica interpretativa del Baby bajo, dado que es necesario recurrir a sonidos más altos en cada cuerda en algunos casos para tocar frases o “obligados”, y en otros para simplemente cambiar el color del Tumbao y ampliarlo melódicamente.

Así mismo, es conveniente recordar que el rango más útil del instrumento se logra en la zona intermedia del diapasón, cerca a la posición del talón del brazo. Es en esta zona donde se obtiene el mayor colorido y sonoridad característica del Baby bajo. Los siguientes estudios trabajan los primeros desplazamientos entre posiciones de mano armada cercanas.

Arpeggios con Saltos de Posición

Observe cuidadosamente el punto donde se requiere el cambio de posición (desplazamiento), y el momento de retornar. En esta digitación hay doble salto en cada arpeggio.

Ejercicio 4.14

The exercise consists of three musical staves in bass clef, each with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff is labeled **F_m** and contains the notes F, A, C, G, F, A, C, G. The second staff is labeled **B_bm** and contains the notes B_b, D, F, A_b, B_b, D, F, A_b. The third staff is labeled **E_bm** and contains the notes E_b, G, B_b, A_b, E_b, G, B_b, A_b. Each staff has a double bar line with repeat dots at the end. Fingering is indicated below the notes: '1' under the first note, and '4' under the fourth and eighth notes of each pattern.

El ejercicio 4.14 puede ser digitado de una manera alterna, tal como se muestra a continuación en el ejercicio 4.14 b.

Ejercicio 4.14 b

Musical notation for Ejercicio 4.14 b, consisting of two staves in bass clef with a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The first staff contains two measures: the first measure is in F minor (F_m) and the second in B-flat minor (B_b_m). The notes are: F₂ (quarter), G₂ (quarter), A₂ (quarter), B₂ (quarter), F₂ (quarter), G₂ (quarter), A₂ (quarter), B₂ (quarter). The second staff contains two measures: the first measure is in E-flat minor (E_b_m) and the second in B-flat minor (B_b_m). The notes are: E₂ (quarter), F₂ (quarter), G₂ (quarter), A₂ (quarter), E₂ (quarter), F₂ (quarter), G₂ (quarter), A₂ (quarter). Fingerings are indicated as 1-4-2 for the first measure of each staff and 1-4-2 for the second measure of each staff.

Ejercicio 4.15

Musical notation for Ejercicio 4.15, consisting of two staves in bass clef with a key signature of three sharps (F# major/C# minor). The first staff contains two measures: the first measure is in F# major (F#) and the second in B major (B). The notes are: F#₂ (quarter), G#₂ (quarter), A#₂ (quarter), B₂ (quarter), F#₂ (quarter), G#₂ (quarter), A#₂ (quarter), B₂ (quarter). The second staff contains two measures: the first measure is in E major (E) and the second in B major (B). The notes are: E₂ (quarter), F#₂ (quarter), G#₂ (quarter), A#₂ (quarter), E₂ (quarter), F#₂ (quarter), G#₂ (quarter), A#₂ (quarter). Fingerings are indicated as 2-1-4 for the first measure of each staff and 2-1-4 for the second measure of each staff.

Ejercicio 4.16

Musical notation for Ejercicio 4.16, consisting of two staves in bass clef with a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The first staff contains two measures: the first measure is in A-flat major (A_b) and the second in D-flat major (D_b). The notes are: A_b₂ (quarter), B_b₂ (quarter), C₃ (quarter), D₃ (quarter), A_b₂ (quarter), B_b₂ (quarter), C₃ (quarter), D₃ (quarter). The second staff contains two measures: the first measure is in A-flat major (A_b) and the second in D-flat major (D_b). The notes are: A_b₂ (quarter), B_b₂ (quarter), C₃ (quarter), D₃ (quarter), A_b₂ (quarter), B_b₂ (quarter), C₃ (quarter), D₃ (quarter). Fingerings are indicated as 4-2-1 for the first measure of each staff and 4-2-1 for the second measure of each staff.

Ejercicio 4.17 A continuación se aplicarán los criterios estudiados para la digitación de arpeggios en la canción La Vida es un Carnaval, de Celia Cruz.

La Vida es un Carnaval

Celia Cruz

Album: Mi Vida es Cantar

RMM Records (1998)

Adaptación: John Jairo Sánchez Rincón

1 *Intro* C_{m7} *simile...*

5 A_b *simile...*

11 *Voz* C_{m7}

15 A_b G_7

19 *Coro* C_{m7} (X 4 Veces)

23 A_b G_7

D.C. sigue...

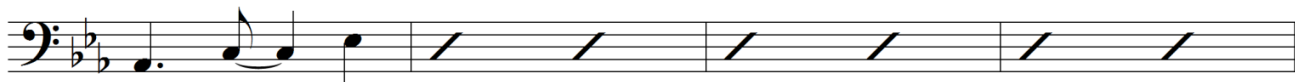
Brass Puente

27 C_{m7}

La Vida es un Carnaval

2
31

A \flat



35

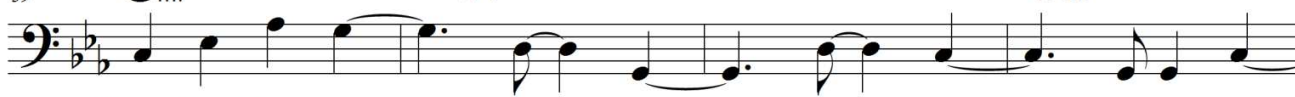


39

C $m7$

G 7

C $m7$



Coro - Pregon...

43

C $m7$

G 7

C $m7$



47

C $m7$

G 7

C $m7$



Coro - Pregon...

51

C $m7$

G 7

C $m7$



55

C $m7$

G 7

C $m7$



Coro - Pregón...

59

C $m7$

G 7

C $m7$



Bones Mambo 63 **C_{m7}** **G₇** **C_{m7}** 3
La Vida es un Carnaval

Trps Mambo 67 **C_{m7}** **G₇** **C_{m7}**

Pregón -Coro 71 **C_{m7}** **G₇** (X 4 Veces) **C_{m7}**

75 *Moña* **C_{m7}** **G₇** (X 4 Veces) **C_{m7}**

79

83 *Coda* **C_{m7}**

87 **A_b**

91 **Fine**

CONCLUSIONES

- Se logró identificar, organizar y analizar las prácticas y técnicas de interpretación más comunes entre los bajistas expertos de Baby bajo en la música salsa, destacando los aspectos más convenientes de cada una de ellas y permitiendo que queden a disposición de las nuevas generaciones interesadas en aprender a interpretar éste instrumento.
- Se diseñó una cartilla que aporta herramientas pedagógicas y didácticas para abordar el estudio del instrumento Baby Bajo de manera sistemática, organizada y progresiva, en la cual se busca disminuir el nivel de aprendizaje empírico que tradicionalmente han manejado los bajistas.
- La investigación logra demostrar la necesidad y la conveniencia de crear este material, basándose en elementos propios de la técnica del contrabajo, pero adaptándolo a las nuevas necesidades de los músicos de la época actual, además de adecuarlo en términos del idioma español y el repertorio.
- El presente material didáctico sirve de punto de partida para investigaciones futuras en las cuales se profundice más todos los aspectos relacionados con el conocimiento del instrumento Baby Bajo, en búsqueda de un conjunto de técnicas eficaces para su interpretación, y sus posibilidades de aprovechamiento dentro de otros tipos de formatos musicales e instrumentales.
- Se presenta ante la academia un trabajo investigo que involucra manifestaciones de tipo popular como la música Salsa, donde se reconoce su importancia y la conveniencia de profundizar en su conocimiento.
- Se elaboró una cartilla para iniciar el proceso de aprendizaje del Baby bajo, basada en ejercicios y transcripciones de canciones reconocidas del repertorio

salsero, combinando las sugerencias de los grandes bajistas participantes en la investigación, junto con la experiencia propia del autor tanto a nivel de bajista como de docente de bajo.

- El empirismo, la tradición oral, las músicas populares y el desarrollo de nuevos instrumentos se constituyen en una fuente importante de investigación, valiosa en el terreno de la pedagogía. Allí hay mucho terreno por descubrir y avanzar, convirtiéndose en un reto para los pedagogos contemporáneos, y una opción de trabajar en pro de aportar herramientas útiles para su comunidad.
- Se considera importante mencionar que no es conveniente hablar de una “técnica única”, para ejecutar el Baby Bajo. En vez de ello, se debe considerar los aspectos positivos y negativos de cada una de las técnicas populares que tradicionalmente han venido utilizando los grandes bajistas intérpretes de la música salsa.

BIBLIOGRAFÍA

CASTILLO LARA, Juan. Elementos Ritmo-melódicos del Porro, en el acompañamiento con el Bajo Baby. Trabajo de grado Licenciatura en Música. Bogotá DC.: Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Música, 2010. 114 p.

DEL PUERTO, Carlos y VERGARA, Silvio. The true Cuban bass. Petaluma CA (USA) : Sher Music Co, 1994. 63 p.

GOINES, Lincoln y AMEEN, Robby. Funkifying The Clave: Afro-cuban grooves for bass and drums . New York : Manhattan Music, 1990. 63 p.

GREEN, Lucy. How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education. Aldershot: Ashgate, 2002. 238 pp. ISBN 0-7546-3226-1

HERNANDEZ, Roberto y FERNANDEZ, Carlos. Metodología de la Investigación. 4 ed. Iztapalapa (México D.F.); Mac Graw Hill Interamericana, 2006. 850 p.

HOPKINS, Gregg y MOORE, Bill. Ampeg : The story behind the Sound. Milwaukee : Hal Leonard , 1999. 287 p.

LONDOÑO LA ROTTA, Esperanza. Desentrañando la lógica interna del Constructivismo social de Vigotski. En: Pensamiento, palabra y obra: Revista de la

Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Vol. 5, No. 5 (2010); p. 76 – 89.

MÉNDEZ, Carlos Eduardo. Metodología: Guía para elaborar diseños de Investigación en Ciencias Económicas, Contables y Administrativas. Bogotá (Colombia); Mac Graw Hill Interamericana, 1995. 170 p.

PATIÑO, Manny y MORENO, Jorge. Afro-Cuban bass grooves. Miami : Warner Bros, 1997. 95 p.

RABBATH, Francois. Nouvelle technique de la contrebasse : Méthode complète et progressive en trios cahiers Premier Cahier. Paris : Editions Musicales Alphonse Leduc , 1977. v 1, 28 p.

RAMIREZ, Raymond. The swing of the Latin bass Part 1. Humacao (Puerto Rico): First Book Publishing, 1999. 53 p.

RONDÓN, César Miguel. El Libro de la Salsa : Crónica de la música del Caribe urbano. 3 ed. Caracas (Venezuela) : Ediciones B, 2007. 455 p.

SIMANDL, Franz. New method for string bass Part I. New York : International Music Company, s.f. 113 p.

STAGNARO, Oscar. Afro-Cuban slap bass lines. Boston MA : Berklee Press, 2004. 56 p.

_____ The Latin bass Book : A practical guide. Petaluma CA : Sher Music, 2001. 262 p.

ULLOA, Alejandro. La salsa en discusión. 2 ed. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2009. 387 p.

WILLIS, Gary. Fingerboard Harmony for Bass. Milwaukee : Hal Leonard, 1997. 72 p.

Bibliografía Electrónica

DIAZ BARRIGA, Frida y HERNÁNDEZ ROJAS, Gerardo. Constructivismo y Aprendizaje Significativo. En: Estratégias Docentes Para un Aprendizaje Significativo: Una Interpretación Constructivista. 2 ed. [s.l.] Mac Graw Hill Interamericana, [s.f.] [Consultado Mayo 20 de 2013] Disponible en: <<http://mapas.eafit.edu.co/rid=1K28441NZ-1W3H2N9-19H/Estrategias%20docentes%20para-un-aprendizaje-significativo.pdf>>

LUCCI, Marcos Antonio. La Propuesta de Vigotsky: La Psicología Socio-Histórica. En: Profesorado, Revista de Curriculum y Formación del Profesorado. Vol 10, No. 2 (2006). [Consultado Mayo 20 de 2013]. Disponible en: <<http://www.ugr.es/~recfpro/rev102COL2.pdf>>

PAEZ, Juan. El Constructivismo Social: la lección de Lev Vigotsky. En: El Comercio (Quito) (Mayo, 2009). [Consultado Febrero 18 de 2013]. Disponible en: <http://educacion.elcomercio.com/nv_images/secciones/educacion/revista206/P4.pdf>

PEREZ ROLON, Jorge. La música de la 'salsa': ¿Cubana o 'Niuyorican'?. [en línea]. [consultado Enero 15 de 2012]. Disponible en <http://kalathos.metro.inter.edu/Num_1/salsa_PEREZ_ROLON.pdf>

RAMOS GANDÍA, Nicolás. Historia de la Salsa, desde las raíces hasta 1975. [en línea]. [consultado enero 15 de 2012]. Disponible en <<http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf>>

ANEXOS

ANEXO A. ENTREVISTAS A LUTIERES

Entrevista a Andrés Mauricio Ortega. Propietario de MOG Basses

- Nombre: Andrés Mauricio Ortega Gomez
- Edad: 37 años
- Experiencia en el campo de la fabricación de Babys: 18 años (Desde el año 1995)
- Marca: MOG Baby Basses
- Ciudad: Palmira
- Estudios Musicales: Autodidácticos
- Tiempo tocando percusión: 20 años

1. ¿Por qué se inicia en el campo de la fabricación de los Baby bajos?

Mi ex socio y yo nos iniciamos en la fabricación del instrumento debido a nuestro inicio musical y al ver que dos orquestas de mi ciudad Palmira, ya estaban usando este instrumento. Ellas eran: Orquesta Bayamón, y Orquesta La Misma Gente. Realmente deseábamos en nuestro grupo sonar con esa misma fuerza. El Baby Bass realmente hace la diferencia.

2. ¿Cómo adquirió el conocimiento necesario para la fabricación de estos instrumentos?

El conocimiento lo adquirimos autodidácticamente. Fueron más de tres años continuos tratando de elaborar un Baby Bajo acorde a lo requerido por lo que deseábamos. Una gran ayuda, fue el señor Jorge Herrera, director de la Orquesta

La Misma Gente, quien muy amablemente, me prestó su Baby Bajo Ampeg para hacer las replicas necesarias.

3. ¿Qué percepción tiene acerca de la aceptación y demanda que el instrumento Baby Bajo ha venido experimentando los últimos años?

La aceptación y demanda ha sido buena dado que antes de que existieran los fabricantes colombianos, nadie pudo hacer un instrumento que fuese la mejor replica posible del original, y eso sólo se logró cuando entramos Sendel y yo, a escena. Lo de Sendel es muy curioso, ya que unos seis o siete meses después de haber comenzado nuestro proyecto del Baby Bass, fue que nos dimos cuenta de que en Cali ya había otra persona haciendo lo mismo. De clientes, la verdad no tengo registros de todos. Yo no me preocupo porque me vean con famosos, y lo único que hice por conveniencia extrema, fue lo de Rubén Rodríguez. Difícilmente volveré a hacer algo así de nuevo.

4. ¿Qué diferencias en cuanto al sonido son las más importantes al comparar el Baby bajo, el Contrabajo y el Bajo Eléctrico?

Lo más vital del instrumento: El diapasón, cuerdas finas y especialmente, un buen *pickup* o micrófono, lo demás es añadidura.

5. Considera usted que es conveniente/adecuado estudiar el Baby Bajo con los métodos usados para aprender el Contrabajo y el Bajo Eléctrico? ¿Por qué? ¿Sería conveniente la existencia de un “Método para Baby Bajo”?

En esencia el Baby es un instrumento que fue elaborado para dar más comodidad al músico, pero el sistema de éste es el mismo usado en un contrabajo acústico. Por consecuencia, el método más apropiado para su buen uso es por esa misma vía. Los estudios de bajo eléctrico no aplican en mucho dado que el bajo eléctrico por su escala, el uso de trastes y su sonido, es poco aplicable al Baby.

6. ¿Qué diferencias en cuanto a fabricación y diseño considera usted que son las más importantes de destacar entre el Baby Bajo, el Contrabajo y el bajo Eléctrico?

Nosotros los fabricantes de Baby Bajos sólo estamos haciendo una réplica de un bajo que en su época (año 1962) fue muy novedoso. Las diferencias fueron: el tamaño del cuerpo, el cual fue hecho con medidas de cello, y con mástil de contrabajo. Las diferencias entre el contrabajo y el bajo eléctrico fueron que con el primero, logró un sonido mas *percutivo* o con mas punch, el cual se mezcla perfecto con la percusión, aunque el *sustain* no se registra de igual manera que en el contrabajo, y con el bajo eléctrico la diferencia es que éste recoge las señales de las cuerdas directamente a través de imanes (es obligatorio que sean metálicas las cuerdas o de lo contrario no sonará el bajo), mientras que el *pickup* del Baby Bass fue diseñado para trabajar tanto concuerdas de acero como las de tripa. El contrabajo fue elaborado hace ya varios siglos atrás y en lo que respecta a dimensiones, fue elaborado con una caja acústica grande para una mayor resonancia en el sitio o espacio donde se ejecute. El Bajo eléctrico, fue pensado inicialmente para descartar el gran volumen del cuerpo del contrabajo a la hora de llevarlo a algún sitio, aunque resultó siendo un instrumento con un concepto nuevo, así como lo fue el saxofón en su momento de presentación. El bajo eléctrico es totalmente macizo, y con un sistema de pickups o pastillas que recogen el sonido, siendo necesario ser amplificado. Su escala es de 34" inicialmente. El Baby bass, así como lo llamó la empresa Ampeg en sus inicios también fue una forma evolutiva del contrabajo. Lo malo fue que en aquel momento ya muchos músicos estaban optando mas por el uso del bajo eléctrico de Fender, y por eso mismo fue de poca aceptación para el mercado norteamericano. Su cuerpo al inicio (cuando fue creado por Zorko) fue hecho en fibra de vidrio y luego en un plástico llamado Uvex, el cual fue muy inestable, presentándose casos de aberturas en los pegues de las dos caras o

hinchamientos en algunos sitios del cuerpo de éste. Los actuales Baby Bajos retomaron la fibra de vidrio para un mejor desempeño.

7. ¿Qué puede decirnos acerca de las maderas, materiales, medidas y demás aspectos técnicos propios del Baby Bajo? ¿Y respecto a las cuerdas? ¿Cómo afectan estos factores sobre el sonido del instrumento?

En el mercado mundial hay muchos tipos de contrabajos eléctricos que varían en sus escalas desde los modelos de 36" hasta los de 42", que es el que usó Ampeg en su momento y que actualmente usamos en nuestra empresa. MOG Basses usa madera de Granadillo en el mástil o cuello, y para el diapasón Nazareno o Purple Heart. En nuestra línea especial de Bajos, usamos ébano pero solo bajo pedido especial del cliente. Las cuerdas usadas por MOG son encordados importados marca D`addario o Thomastik.

Entrevista a Ray Ramírez Doble. Propietario de Ray Ramírez Basses

- Nombre: Ray Ramírez Doble
- Edad: 47 años
- Experiencia en el campo de la fabricación de Babys: 20 años
- Marca: Ray Ramírez Basses
- Ciudad: Humacao (Puerto Rico)
- Estudios Musicales: Contrabajo Acústico (Universidad de Puerto Rico)

1. ¿Porque se inicia en el campo de la fabricación de Baby Bajo? ¿Que lo motivó?

La necesidad de poder reparar mi propio instrumento ya que no existían lutieres en el área donde residía que conocieran este tipo de instrumento. La mayoría de

los luterios disponibles en mi área trabajaban con guitarras y el Cuatro Puertorriqueño.

2. ¿Cómo adquirió el conocimiento necesario para la fabricación de estos instrumentos?

Después de haber tomado clases de ebanistería en la escuela vocacional decidí empezar a explorar con la construcción del Baby Bass. Luego tomé cursos de electrónica para adquirir más conocimiento en esta área.

3. ¿Qué percepción tiene acerca de la aceptación y demanda que el instrumento Baby Bajo ha venido experimentando los últimos años?

El Baby ha experimentado un gran auge y demanda en los pasados años y al presente y esto se debe a que el género de la música Salsa ha ganado mucha aceptación en el mundo entero y el sonido de este instrumento es el ideal para este tipo de música.

4. ¿Qué diferencias en cuanto al sonido son las más importantes al comparar el Baby bajo, el Contrabajo y el Bajo Eléctrico?

Existen varios aspectos, entre ellos que el sonido sea profundo y seco pero a la misma vez con definición para que todas las notas se puedan distinguir. El hecho de tener una pastilla de diafragma para reproducir el sonido va a crear un sonido percusivo distinto al del contrabajo y el bajo eléctrico y el cual va a ser el sonido característico del Baby Bass.

5. ¿Considera usted que es conveniente/adeecuado estudiar el Baby Bajo con los métodos usados para aprender el Contrabajo y el Bajo Eléctrico? ¿Por qué? ¿Sería conveniente la existencia de un “Método para Baby Bajo”?

El Baby Bass es un contrabajo a escala más pequeño con la misma afinación que el contrabajo. Los métodos existentes para contrabajo pueden ser utilizados para adquirir dominio y conocimiento de la ubicación de las notas al igual que el desarrollo de la técnica. Aunque el Baby Bass se puede tocar con arco, generalmente se toca Pizzicato. Sería conveniente que los propios Bajistas del género latino empiecen a aportar métodos para la enseñanza del Baby Bass. De esta forma podemos dirigir el material educativo a música relacionada con lo que se va a estar tocando en este instrumento. Ya que generalmente en los libros de contrabajo es raro conseguir música relacionada a los tumbaos y/o música sincopada que es lo que el bajista de Baby Bass se enfrentará. Es necesario que se le aporte más material educativo en esta área para de esta forma lograr un mayor alcance tanto para el estudiante o músico profesional.

6. ¿Qué diferencias en cuanto a fabricación y diseño considera usted que son las más importantes de destacar entre el Baby Bajo, el Contrabajo y el bajo Eléctrico?

Prácticamente la diferencia morfológica en el Baby Bass y el Contrabajo es básicamente el tamaño ya que en cuestión de afinación y ubicación de las notas no hay cambio. En el caso del Bajo electric tenemos la diferencia que el Baby Bass se toca en posición Vertical distinto a una posición horizontal con el Bajo electric. Otra diferencia reside en el Baby Bass descansa reclinado al cuerpo del bajista pero no siendo cargado por el bajista como en el caso del bajo eléctrico que el bajista lo carga con la correa.

7. Qué puede decirnos acerca de las maderas, materiales, medidas y demás aspectos técnicos propios del Baby Bajo? ¿Y respecto a las cuerdas? ¿Cómo afectan estos factores sobre el sonido del instrumento?

Generalmente el Baby Bass tiene un cuerpo que no es de madera. El brazo o mástil es una de las piezas que más fuerza tiene que resistir por lo cual la madera utilizada debe ser una fuerte y de buena calidad.

Cuatro cuerdas afinadas a tensión generan gran stress en el brazo por lo cual el diapasón también debe ser de una madera bien resistente como el ébano para evitar que el brazo doble y a la misma vez evitar que las cuerdas hagan ranuras al pasar del tiempo. Sobre las cuerdas existen varios tipos entre ellos: metal, nylon o tripa. La selección es dependiendo el gusto del bajista.

El sonido particular también varía un poco dependiendo el material de la cuerda. Referente al Bajo de madera o de Fiber, existe diferencia en la acústica del instrumento ya que el cuerpo de madera es hueco y actúa como caja de resonancia pero generalmente esto se va a reflejar en el sustain de las notas. Ya que el instrumento es eléctrico el sonido final lo dicta la pastilla de diafragma.

El puente de madera y el de aluminio tienen su sonido particular. En mi caso utilizo el de madera porque puedo calibrarlo para que tanto el registro grave como el agudo tengan gran definición y claridad en las notas.

Entrevista a Fernando García Mesa. Propietario de Sendel Bass.

- Nombre: Fernando García Mesa “Manicomio”
- Edad: 45 Años
- Experiencia en fabricación: 23 años
- Marca: Sendel

1. ¿Porque se inicia en el campo de la fabricación de Baby Bajo? ¿Que lo motivó?

Inicié por la necesidad de hacer un instrumento que no se producía en Colombia.

2. ¿Cómo adquirió el conocimiento necesario para la fabricación de estos instrumentos?

El conocimiento lo adquirí a través de mi juventud, cuando fui ayudante y luego hice el curso de técnico en fibra de vidrio, donde aprendí a hacer moldes y trabajar la fibra.

3. ¿Qué percepción tiene acerca de la aceptación y demanda que el instrumento Baby Bajo ha venido experimentando los últimos años?

Como dije, fui el pionero en Colombia y poco a poco con la llegada del internet logré difundir mi marca Sendel a nivel mundial.

4. ¿Qué diferencias en cuanto al sonido son las más importantes al comparar el Baby bajo, el Contrabajo y el Bajo Eléctrico?

Primero que todo una buena madera para el diapasón, seguido de unas buenas cuerdas; medidas para afinación perfectas y por supuesto un potente micrófono elaborado con las más altas técnicas de sonido.

5. ¿Considera usted que es conveniente/adeecuado estudiar el Baby Bajo con los métodos usados para aprender el Contrabajo y el Bajo Eléctrico? ¿Por qué? ¿Sería conveniente la existencia de un “Método para Baby Bajo”?

El Baby Bajo aunque se afina en el mismo tono de un Bajo, siempre debe llevar un método diferente que un contrabajo acústico ya que el Baby Bajo fue diseñado inicialmente para tocar jazz, pero lo incursionaron en la salsa teniendo la aceptación de los músicos de esa época.

6. ¿Qué diferencias en cuanto a fabricación y diseño considera usted que son las más importantes de destacar entre el Baby Bajo, el Contrabajo y el bajo Eléctrico?

Por lo regular los bajos eléctricos son elaborados con micrófonos pasivos y requieren una batería de 6 voltios para su funcionamiento. Su sonido es algo agudo y sus cuerdas dan un sonido a alambre, utilizado en diferentes géneros de músicas. El Baby bajo se asemeja más al sonido del contrabajo eléctrico, donde se eliminó la caja de resonancia acústica para ser reemplazado por un micrófono pasivo electrónico con mucha profundidad en sus notas. Lo más importante es conocer la fabricación del instrumento, pues el contrabajo acústico da un sonido característico de madera. Al ser acústico, depende del instrumento para lograr un sonido pastoso y profundo, que lo da el tamaño de la caja.

En cuanto al bajo Eléctrico sus medidas, al ser más cortas que un Baby Bajo o un contrabajo, no alcanza las frecuencias bajas que dan el tamaño de las cuerdas el instrumento de cuerda largas. Al ser más largas las cuerdas, más profundo suena el instrumento.

7. ¿Qué puede decirnos acerca de las maderas, materiales, medidas y demás aspectos técnicos propios del Baby Bajo? ¿Y respecto a las cuerdas? ¿Cómo afectan estos factores sobre el sonido del instrumento?

Como dije las maderas utilizadas deben estar completamente secas. Hay una gran variedad, pero el ébano y el nazareno son las más recomendadas, pues son maderas duras y con pocos poros que le dan la pastosidad al sonido del Baby Bajo. El tipo de cuerdas más recomendable son las de acero. Existen varias marcas las cuales brindan al músico el sonido característico que buscan en un buen instrumento.

ANEXO B. ENTREVISTAS POR ESCRITO A BAJISTAS

Entrevista a Julito Antillano (Venezuela)

- Nombre: Julio Fernández Antillano
 - Edad: 45
 - Experiencia: 25 años aprox
 - Agrupación actual: Porfi Baloa y sus Adolescentes
 - Otras Agrupaciones: Porfi Jimenez, Naty y su Orquesta, Combo Antillano, los Melódicos, Magia Caribeña entre otros. En grabación de discos y acompañamientos en vivo: Willie González, Oscar De León, Cano Estremera, Ismael Miranda, Jose Alberto El Canario, Naty y su Orquesta, Chino & Nacho, Cheo Feliciano, Andy Montañez, Los Adolescentes, Dimensión Latina. Junior González, Richie Ray & Bobby Cruz entre otros.
1. Me motivó e inspiró mi tío Fidel Antillano, pianista y arreglista del Combo Antillano, a los 13 años de edad comenzando con el bajo guitarra, pero fue a la edad de 20 años que comencé con el Baby Bajo, ya que sentía la necesidad de aprender a tocarlo debido a que la mayoría de las orquestas de salsa preferían a los bajistas que tocaran Baby Bajo. Y fue gracias al maestro Porfi Jimenez que me regaló un Ampeg original. Él mismo lo había comprado en el año 62 en New York para la inauguración de su orquesta. Ese bajo fue el que cambio mi vida para bien, yo le digo: "el padre de mis hijos".
 2. Aprendí escuchando y "fusilando" a los grandes del bajo para ese entonces, y luego de ocho años aproximadamente tocando fue que me di cuenta que debía estudiar mas y fue cuando incursioné a el conservatorio de música; aunque un poco tarde pero con muchas ganas y así estudie cuatro años de solfeo, cinco años de contrabajo y tres años de armonía.

3. Como buen venezolano, comencé a escuchar bajistas venezolanos tales como los hermanos Carmona. Uno de ellos es Gustavo Carmona, quien tocó veinticinco años con Oscar De León y como diez con la Dimensión Latina; también otros bajistas como Daniel Silva y de afuera a Efraín Hernández, Pedro Pérez, Bobby Valentín, Cachao, Andy González, Polito Huertas, entre otros y a mi máxima inspiración y el culpable que yo haya sido bajista: Salvador Cuevas.
4. En realidad para el Baby Bajo como tal no; para el contrabajo si hay muchos.
5. Bajistas: todos los que nombré en la pregunta tres (3), y orquestas: El Gran Combo de Puerto Rico , la Sonora Ponceña, Bobby Valentín, Willie Rosario, Naty y su Orquesta, el Conjunto Libre, Los Adolescentes, entre otras.
6. Creo que sería bueno estudiar o conocer el bajo guitarra antes, aunque conozco muchos amigos que comenzaron directo con el Contrabajo o el Baby Bass; y la aptitud, que tenga oído musical y sentido rítmico.
7. Las técnicas con que se deben ejecutar cada uno de ellos, aunque básicamente son parecidas o se ven como si fuesen iguales, no se ejecutan o no se deberían ejecutar igual. Cada instrumento, ya sea el bajo guitarra, el contrabajo o el Baby Bass tienen su carácter muy distinto. Eso es importante tenerlo en cuenta.
8. Sin duda alguna La "Clave".
9. Gustavo Carmona, Argenis Carmona, Alexis Carmona, Daniel Silva, Jose Soto, Jesús Torres, Efraín Hernández, Johnny Torres, Pedro Pérez , Bobby Valentín, Cachao y el gran Salvador Cuevas.

10. Tumbaos en clave y formas de acompañar los cifrados; las técnicas para lograr una buena afinación y las técnicas para el pizzicato, que muchos no le prestan mucha importancia y es fundamental.

Entrevista a Fernando Silva “El Ovejo” (Colombia)

- Nombre: Fernando Silva López “El Ovejo”
 - Edad: 45 años
 - Nacido en armenia Quindío, septiembre 15 de 1967
 - Agrupaciones actuales: Salsa Máster (especialidad en acompañamientos de cantantes de puerto rico especialmente); Banda departamental de Valle (Contrabajo Concertino); Docente de bajo y contrabajo, compositor y arreglista.
 - Años de experiencia: 22
 - Título: Licenciado en Música (Universidad del Valle)
 - Ciudad actual de residencia: Cali (valle del Cauca)
-
1. Bueno el bajo siempre para mí ha sido una pasión. Conocí primero la guitarra, luego el bajo eléctrico, el contrabajo y luego el Baby Bajo; me gustó su sonido para los géneros que interpretaba en ese momento y su sonido encajaba perfecto, además porque veía y escuchaba otros bajistas que lo interpretaban magistralmente. Esto me sirvió como elemento inspirador y porque me parecía que un bajista debía ser versátil.

 2. Inicialmente, cuando ingresé al colegio INEM Jose Celestino Mutis de la ciudad de Armenia tocaba la guitarra empíricamente porque así me había enseñado

mi cuñado Melquisedet Escobar, mi primer profesor de música, pero funcionaba todo empíricamente sin saber notación musical ni nada por el estilo.

Mis padres influyeron positivamente en que aprendiera. En esa época del colegio ingresé a tocar en los grupos de estudiantes, pero realmente no sabía que el bajo se estudiaba como instrumento aparte y principal; yo creía que los bajos de la guitarra eran los que sonaban donde yo los escuchaba, la radio, equipos y otros medios.

Fue allí cuando en una jornada cultural del colegio, el señor Lucas Fabián Molano, profesor de música y director del departamento de música del mismo, me dijo que asistiera a un concierto que él y sus amigos ofrecerían para los estudiantes, diciéndome que me sentara en unos de los equipos. Yo por supuesto no sabía su propósito.

El caso es que cuando empezó a sonar el grupo yo escuché ese sonido encantador de nuevo y tan cerca de mí, que lo sentía debajo de donde yo estaba sentado. Después de esa presentación el profesor me dijo: Mijo, ¿Ya sabe dónde está el sonido que quiere?, a lo cual respondí que sí, indicándole que lo tenía debajo. Me dijo: entonces tienes que ir a estudiar Bajo, porque ese sonido es del bajo. Me contactó con el maestro que lo tocaba y ese maestro era nada más y nada menos que Carlos Alberto Agudelo, popularmente conocido como *La Poya Ronca*, esto debido a su voz hablada.

Carlos se convirtió en mi primer profesor de Bajo y Baby Bass, enviándome posteriormente a estudiar Contrabajo con el maestro Australiano John Varney quien impartía las clases en el Conservatorio del Tolima y quien había estudiado en Italia con el maestro Virtuoso Francesco Pretrachi en el conservatorio de Santa Cecilia en el mismo país. Viajaba constantemente a

lbugué a estudiar y regresaba a Armenia todos los fines de semana para trabajar con la Orquesta Calidad 4. Este ir y venir lo realicé durante cuatro años y medio.

Ingresé a ese conservatorio y por esos días me dieron la oportunidad de tocar el bajo en la misma agrupación donde tocaban Carlos Agudelo -quien pasó del bajo a la Batería y voces-, y el profesor Lucas Fabián Molano quienes, confiaron en que yo podría realizar ese trabajo. Fue arduo pero con excelentes resultados y escuela para mi desarrollo y formación.

Muchas de las cosas las he ido aprendiendo solo, otras con la información y paciencia de mis profesores y ante todo el deseo de aprender y tocar, me encanta la investigación y la forma en que otras personas ejecutan sus ideas, proporcionándome por supuesto ideas para mí y mi mejoramiento.

Cabe anotar que cuando esto ocurrió tenía la edad de 17 años aproximadamente. A partir de allí he seguido la carrera de bajista, interpretando el Bajo Eléctrico, Contrabajo y Baby bass, intentando incluir el instrumento a variados estilos y géneros.

3. Como fui criado en un ambiente musical por excelencia a través de mis padres quienes invitaban músicos de todo tipo y especialmente ejecutantes de música colombiana, mi primera influencia fue la de la música colombiana. Allí no habían bajistas, y los bajos que escuchaba eran los de la guitarra marcante dentro de un ámbito de trío de música colombiana tradicional (Bandola, Tiple y Guitarra). Esto lo digo porque era lo único que conocía; entonces me gustó aprenderme la música de Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo, Fulgencio García, Jose A. morales entre otros.

Cuando Carlos Agudelo aparece como bajista profesor mío, él comienza a traer información de la Sonora Ponceña, Bobby Valentín, el Grupo Irakere de Cuba, Orquesta de los Hermanos Gonzales (Andy Gonzales y Jerry Gonzales), Gran Combo de Puerto Rico, orquestas nacionales, etc., yo transcribía y me aprendía de las grabaciones en grabadora sus solos y las marchas que allí sonaban, por supuesto que había ocasiones en que la tonalidad era súper difícil porque esos medios magnetofónicos y de acetato subían generalmente la afinación. Hubo una ocasión en que transcribí el solo de Estrella va a estallar me lo aprendí en Fa Sostenido. Yo pensaba que esto lo hacían por estudiar y que Chucho Valdés lo hacía adrede. Pues resultó que no era así; lo corroboré cuando comencé a estudiar con el bajista de ellos que era en su época Carlos Del Puerto, quien me dijo que como se me ocurría ir a tocar ese solo en F Sostenido, como anécdota curiosa.

En fin, muchos otros grupos y bajistas que fui conociendo personalmente y que fui abordando con el fin de aprenderles y preguntarle. Pienso que sigo en la búsqueda de una identidad de estilo y sonido y creo que es un trabajo constante y de investigación, sin poner las cosas difíciles pero sí de mucha observación y curiosidad.

4. No conozco ningún método para Baby bass especialmente. Lo que hago es aplicar cosas y elementos del contrabajo al Baby Bajo; pienso y tengo la idea de hacer un método completo que sea solo para este instrumento. Existen libros de bases y estilos latinos como el del maestro Oscar Stagnaro, Carlos Del Puerto, Lincoln Goines entre otros. Creo que debe existir mucho más material que aún no llega aquí.
5. Yo creo que uno debe mirar un poco la historia: Cortijo y su Combo, Gran Combo de Puerto Rico de lo más antiguo; incluyo aquí al maestro Bobby

Valentín por su destreza y talento a la hora de interpretar sus marchas, la Sonora Ponceña, el Conjunto Clásico los Rodríguez.

Entre los bajistas, José Gazmey, Efraín Hernández, Carlos Roldan, Edwin Morales, Johnny Torres, Charlie Palmieri, los antiguos bajistas de la Sonora Ponceña, Andy Gonzales, Joe Santiago, Eddie la Guagua Rivera, Pedro Pérez, Baby Rodríguez; de Cuba Orquesta Manguaré, Carlos del Puerto Padre, NG la Banda, los Van Van. Estos últimos no son tan Baby Bajo, pero el concepto y sonido son geniales; Silvio Vergara, el gran maestro Israel López Cachao, las orquestas colombianas que han hecho trabajos importantes, entre otros. Me disculpan si se me pasan muchos otros que en este momento no me acuerdo, pero que han sido parte de la historia.

6. Lo primero y primordial para mí es la actitud de enfrentar su aprendizaje, debe convertirse y ser una pasión y sentimiento. Luego puede entrarse a analizar que tenga bases de teoría y o gramática, examinar si sus condiciones musicales son aptas para el aprendizaje. Creo que el que dice que le gusta debe intentarlo sin prejuicios. Después de intentarlo se dará cuenta si eso es lo que realmente quiere y desea dentro de sí.
7. Para mí es saber ubicar el instrumento en un contexto, aunque para las ideas creo que no hay barreras ni límites; uno puede emplearlo que donde quiera y desee siempre y cuando esto lo haga feliz a uno sin importar el qué dirán. Son muchos los elementos que lo diferencian y los recursos técnicos que uno puede emplear en uno o en otro instrumento. No soy muy partidario de imitar en un eléctrico el Baby, creo que cada uno tiene su encanto y debe ser explorado como tal. Los acordes en el Baby son más complejos por su timbre y color de sonido por decir una de las características, aunque reitero que cada quien puede darle el uso que quiera en un contexto deseado. Generalmente el bab tiene uso para Salsa, Latin Jazz, en música colombiana, en música de la

región del atlántico, en fusiones etc., pero pienso que lo que hace diferente uno de otro, una idea de otra, las formas de ejecución, estilos etc., es la actitud con la que se expone una idea o un trabajo sea lo que sea que se esté interpretando, Actitud.

Siempre digo que el concepto del género es muy importante porque así se le da una connotación a la interpretación. El hecho de conocer varios géneros influye en cómo y cuándo ejecutas alguna marcha, adorno o intención; dichos géneros enriquecen el discurso.

En la Salsa se debe tener en cuenta la Clave, la marcha de la Conga, Timbal y Bongó, los ambientes que posee una obra, conocimiento del estilo que vas a tocar, con práctica se puede lograr interpretar salsa intuyendo como debe sonar, conocer historia de la salsa y orígenes, conocer las bases a grandes rasgos por lo menos de los demás instrumentos que intervienen como el Bongó, la conga y el timbal, el piano y sus montunos, como acompañar los diferentes ambientes de cada obra. No es lo mismo la salsa de ahora que la de antes; tener bases sólidas sobre los tumbaos tradicionales que forman el grueso de información de este estilo, las melodías de arriba abajo, saber que es un mambo, una moña, los *cue (quiu)*, conocer donde reafirmar los patrones, saber y detectar donde están los *creando*, saber interpretar el cifrado americano con el fin de realizar las mezclas pertinentes y correspondientes a cada parte del tema (*Intro, voz, puente o vuelta al da Capo*, puente en algunas ocasiones que entrega al *mambo* etc..), conocer dependiendo el tema donde se reafirma la clave para entregar del pregón al mambo, es decir las partes donde puedes abrir un poco sin molestar el cantante y los demás instrumentos que integran la obra. Etc.

Y algo importante es transcribir y transcribir a fin de ir logrando un sonido propio, importante saber leer, digo para esta época pues todo se ha vuelto muy

rápido y toca resolver muy rápido y los ensambles serios requieren efectividad y conocimiento de velocidades, hay partes de las obras que aceleran un poco otras que se retrasa el tiempo, es decir en otras palabras manejo de dinámicas y ambientes. Esto lo va dando y proporcionando la experiencia y el hecho de reunirse con más músicos a compartir, además de escuchar y tratar de asimilar lo que se escucha.

8. Pienso que todo aquel que interpreta merece un reconocimiento sin ser más famoso o sin pretender ser más famoso que el otro, pero hay personas que por el simple hecho de que están interpretando su folclore ya hace una diferencia. Conozco el trabajo de: Efraín Hernández, Johnny Torres con el conjunto clásico entre otros, Andy Gonzales, Joe Santiago, Eddie la Guagua Rivera, los bajistas que grabaron y que pasaron por el Gran Combo de Puerto Rico y la Sonora Ponceña, Edwin Morales de Mullenze, Cano Rosa, Carlos Roldan, Pedro Pérez, José Gazmey, Rubén Rodríguez, Daniel Silva, Julio Valdez, Pacho Ocoró, el bajista de la Orquesta Broadway, Flavio Cuta, el maestro Virtuoso Israel López Cachao, Silvio Vergara. Cabe anotar que Bobby Valentín debe estar aquí por sus marchas geniales y de gran gusto interpretativo. De él sé que también toca Baby pero por comodidad en los viajes quiso imitar su sonido de Baby en el bajo eléctrico consiguiéndolo espectacularmente; Juan Formell, entre otros que se me escapan en este momento. De ellos no es la técnica si no su estilo de interpretar su instrumento y su manera de sentirlo, son geniales.
9. Yo esperaría de un método que ante todo no se complicara con muchos detalles innecesarios, que presentara algo novedoso en cuanto a la técnica y que además fuera llamativo y entretenido, es decir realizar un trabajo técnico inicial. Que tenga o presente las figuras y elementos de lectura y sincopa, sugerencias de mezclas para la ejecución de marchas; que tenga unas bases de percusión para estudiar los tumbaos que pueda incluir. Obras inéditas o

tumbaos inéditos, es decir una parte creativa e investigativa y no se limite a copiar lo que ya está hecho. Que tenga una propuesta o un sello personal. Y bueno, no pretender que voy a encontrar todo en un solo libro porque la visión es personal e individual, por tal motivo es algo que lo realiza como lo piensa cada quien.

ENTREVISTA SEGUNDA PARTE (Técnica)

1. Yo personalmente busco que mi ojo izquierdo pueda ver mi dedo índice de la mano izquierda en la media posición, es decir que la cejilla del bajo me quede a la altura de la sien izquierda en mi caso que soy derecho, para los zurdos será al contrario. Esta es técnica de contrabajo, otros bajistas lo usan generalmente a mas altura. Lo prefiero así porque es mi técnica estudiada del contrabajo clásico y pienso que es muy buena, porque tengo mejor control del brazo y diapason de mi instrumento, además porque es muy cómodo para mí, no hago esfuerzos innecesarios a la columna y a los músculos que intervienen en el proceso de ejecución. (Brazo, Piernas, posición del tronco, etc).
2. Generalmente las posturas dependen del gusto, pero yo no estoy muy de acuerdo con esto porque esas malas posturas vienen del empirismo causando problemas sobre todo de carácter muscular a largo plazo. Creo que se debe aplicar una buena técnica basada en la técnica del contrabajo. Lo uso un poco inclinado no tan recto pero tampoco tan inclinado y que el aro del instrumento este recostado sobre la ingle izquierda, que pueda ver el instrumento de reojo y no de otra manera, ese es mi punto de vista. Existirán muchos conceptos diferentes, que por supuesto son muy respetables y que no entrarían en discusión alguna.

3. Respecto a las ubicaciones uso varias digitaciones dependiendo lo que vaya a ejecutar. El sonido cuando uno ejecuta muy al terminar el diapasón tiene o produce un sonido diferente y fuerte pero más brillante, generalmente no lo uso ahí; para el contrabajo en el jazz sí. Existen opciones basadas del contrabajo sobre donde colocar y donde atacar la nota. Lo uso término medio del diapasón utilizando para las marchas pizzicato de contrabajo y muchas veces con digitaciones de jazz. Me produce un excelente sonido. Cuando hay obligados rápidos o complejos utilizo el dedo índice y medio. Podría citar el libro de jazz y blues del maestro Ray Brown. Allí él sugiere varios tipos de digitaciones de la mano derecha donde ilustra con fotos cada posición.
4. Los mejores resultados para mí es tocar halando un poco y utilizando la técnica de jazz. A nivel de ejercicio para practicar puedo sugerir que se imiten círculos con el dedo índice y con el dedo medio, sin doblar los dedos, que no sea técnica apoyada, que sean círculos pequeños sin permitir que el dedo toque la siguiente cuerda, es decir se toca y se saca el dedo de inmediato, y muy importante que no se levante mucho el dedo, deben de ser círculos muy pequeños. Esto me proporciona un sonido parejo de las notas sin sonar unas más que otras, todo depende de ecualizaciones, el bajo, las cuerdas etc. También halo la cuerda en las marchas de las obras y realizo algunos apagados que van con el slap de la conga.
5. El dedo pulgar de la mano derecha lo apoyo en sentido diagonal y reposa en la mitad de la falange más o menos, esto no es tan rígido dependiendo el color que quiera darle a la ejecución.
6. Utilizo un poco de esas técnicas mencionadas dependiendo el pasaje que vaya a interpretar. Es muy común coger gran parte de la falange, pero utilizo también la técnica del jazz, esto es muy relativo. Pienso que es una mezcla y

combinación de varios elementos para usar según el pasaje en cuestión. cuidando el sonido y que las notas salgan parejas.

7. Generalmente no toco con los dedos en punta a menos que el pasaje requiera más velocidad. Mi mano la ubico en un sentido diagonal, mi dedo índice generalmente no toca arpegiado es como si pensara en las tres falanges como una sola. De igual manera con mi dedo medio, no utilizo la forma apoyada y en pocas ocasiones doblo los dedos, los tomo como un solo bloque. Esto me da mejor sonido. Es compacto, proyecta y además en mi caso siento el sonido más profundo. Toco tratando de imitar pequeños círculos de los dedos sin levantarlos mucho y sin tocar la siguiente cuerda, por el contrario se ataca la nota y se devuelve de inmediato, así me da un círculo. De ésta manera siempre pienso en círculos muy pequeños, la cuerda me vibra en elipse.
8. Bueno, esto depende de la marca de cuerdas que vaya a utilizar, así mismo calibro el diapasón. Me gusta usarlo término medio, de tal manera que no me quede ni muy pegado a la cuerda, ni muy alto como contrabajo, pero si cuidando de que no trastee y que la altura me permita halar la cuerda cuando yo lo decida. En un bajo muy pegado esta posibilidad se pierde y puede trastear mucho. Además pienso que si está muy pegado al diapasón, la onda es diferente y pareciera que no cumpliera su ciclo; bueno y me parece muy incomodo. Esto se lo atribuyo a que toco el contrabajo y estoy acostumbrado a una acción mayor, pero el Baby lo calibro término medio.
9. Como vengo de la escuela del contrabajo, he implementado la técnica del contrabajo al Baby y me ha dado excelentes resultados. Los libros que están editados para contrabajo los uso para el Baby. Como he expresado anteriormente estoy en el proceso de crear un libro-método que cubra gran parte de los interrogantes que puedan presentar los colegas y amigos, sin

pretender ser el único, solo lo estoy pensando como una pequeña alternativa para quien desee y crea que le puede servir.. En ese orden de ideas la digitación que uso es dedos 1, 2 y 4, para tocar en punta e imitando los martillos del piano. No sé si se pueda llamar técnica especial o no, pero lo que sé es que, cada quien le coloca sus ingredientes personales a las ejecuciones y por supuesto valaderas. Creo que esto de las técnicas y mejoramiento de sonido y afinación etc. va con cada quien, es muy personal, es muy relativo. Todos escuchamos diferente y por supuesto que las ideas van a ser diferentes produciendo algo interesante en cada persona.

10. Pienso primero que todo que el sonido es energía, es intensidad, es como un pensamiento. Cuando yo comencé a tocar me decían que tocara más fuerte pero no sabía a qué se referían con esto, pues comencé a trabajar el pizzicato del contrabajo aplicado al Baby bass y comencé a identificar los términos. Esto del sonido es como sentir que llega a todos lados cuando tocas, las ondas tienen un poder y un alcance enorme, entonces todo forma un conjunto, tanto como quieres sonar, como que técnica le aplicas, la intensidad, el pensamiento, el gusto por el estilo en cuestión, hasta la amistad, tu bajo en un ambiente desagradable no es lo mismo, el hecho de escuchar bajistas. Otra cosa determinante es experimentar y experimentar, otros dirán que no hay tal complejidad y que simplemente se abre sonido y ecualización; para mí no lo es, pero inicialmente es notas al aire incansablemente y poco a poco se toma la conciencia de tu verdadero sonido, es como aplicar matemáticas y filosofía al sonido. Se trata aquí según lo que pienso de algo que va más allá de lo puramente técnico. Es hacer ver que tu instrumento es uno contigo y viceversa, siendo así que no es fuerza, si no los aspectos anteriores fusionados, es mi humilde opinión al respecto respetando los conceptos de cada persona.

ANEXO C. ENTREVISTA-PRUEBA DE DIAGNOSTICO A ESTUDIANTES

- Estudiante Julián David Ramírez

FORMATO DE ENTREVISTA (IV) PRUEBA DE DIAGNOSTICO PARA ESTUDIANTES INTERESADOS EN ESTUDIAR EL INSTRUMENTO BABY BAJO

Nombre: Julian David Ramirez Monsalve
Edad: 24
Estudiante de Música: Si No
Institución: Universidad pedagógica Nacional

1. ¿Toca Bajo eléctrico?: Si No

2. ¿Lo ha estudiado formalmente en alguna institución? ¿Cual? De lo contrario, Como lo aprendió?
Si, En la universidad pedagógica Nacional

3. ¿Ha tocado alguna vez el Baby Bajo? ¿Ha recibido clases?

No.

4. ANÁLISIS. Escriba la Función armónica indicando el Grado respecto a la tonalidad.

The image shows three musical staves, each with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The staves are divided into four measures each, with Roman numerals and chord symbols written above the notes. The notes are represented by diagonal lines, indicating a rhythmic pattern.

Staff 1 (Measures 22-25):
Measure 22: II, Bm7(b5)
Measure 23: V, E7
Measure 24: I, Amin7
Measure 25: IV, D7

Staff 2 (Measures 26-29):
Measure 26: I, Amin7
Measure 27: VI, F
Measure 28: II, Bm7(b5)
Measure 29: V, E7

Staff 3 (Measures 30-33):
Measure 30: IV, Dmin7
Measure 31: V, E7
Measure 32: I, Amin7
Measure 33: (Notes: G, F, E, D)

8. ¿Se siente usted interesado o atraído por la música salsa? ¿Le gustaría aprender a tocarla en el Baby bajo? ¿Porque?

Si me siento atraído, me gustaría aprender en el baby bajo porque creo que me ayuda a mi formación integral como bajista.

9. Redacte en un párrafo de aproximadamente media página tamaño carta, lo que usted conoce acerca de la música salsa. (historia, artistas, estilos, canciones, etc.)

La salsa es un ritmo del caribe, creo que nace en Cuba; en Colombia músicos como Fruco y Sus Tesos, y el Joe Arroyo fueron precursores en este género, he escuchado artistas como los anteriormente mencionados y también músicos como el gran Combo, Isaac Belgado, Celia Cruz Tito Puente entre otros muchos.

Entrevista diseñada por: John Jairo Sánchez Rincón
Universidad Pedagógica Nacional
Bogotá D.C.

- Estudiante Pedro Enrique Bautista

**PARA ESTUDIANTES INTERESADOS EN ESTUDIAR
EL INSTRUMENTO BABY BAJO**

Nombre: Pedro Enrique Bautista Ibarra
Edad 32
Estudiante de Música: Si X No
Institución UNIVERSIDAD CENTRAL

1. ¿Toca Bajo eléctrico?: Si X No

2. ¿Lo ha estudiado formalmente en alguna institución? ¿Cual? De lo contrario, Como lo aprendió?

APRENDI A TOCAR BAJO ELECTRICO VIENDO TOCAR A MUSICOS
BAJISTAS E IMITANDOSLOS.

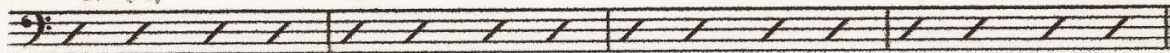
3. ¿Ha tocado alguna vez el Baby Bajo? ¿Ha recibido clases?

NO.

4. ANÁLISIS. Escriba la Función armónica indicando el Grado respecto a la tonalidad.

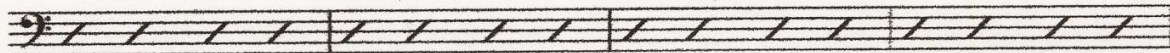
22 $Bm7(b5)$ $E7$ $Amin7$ $D7$

II^{\flat} V I IV



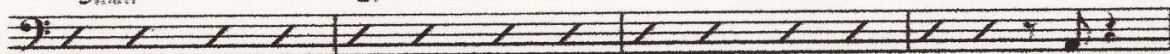
26 $Amin7$ F $Bm7(b5)$ $E7$

I VI II^{\flat} V



30 $Dmin7$ $E7$ $Amin7$

IVm V I



8. ¿Se siente usted interesado o atraído por la música salsa? ¿Le gustaría aprender a tocarla en el Baby bajo? ¿Porque?

LA MUSICA SALSA ES EL GENERO MUSICAL QUE MAS ME GUSTA Y PUESTO QUE EL BABY BASS, ES EL INSTRUMENTO MAS REPRESENTATIVO EN LA BASE DE ESTE GENERO.

9. Redacte en un párrafo de aproximadamente media página tamaño carta, lo que usted conoce acerca de la música salsa. (historia, artistas, estilos, canciones, etc.)

MI INTERES POR LA MUSICA SALSA, NACIO DESDE EL MOMENTO EN QUE CONOCI MUCHOS ARTISTAS REPRESENTATIVOS DE ESTE ESTILO, LOS CUALES MARCARON UNA EPOCA Y UN ESTILO, EN LA MAYORIA DE ESTOS GRUPOS Y ARTISTAS, SIEMPRE EL BAJO Y EL BABY BASS, FUERON MUY IMPORTANTES.

ARTISTAS COMO: OSCAR DE LEON, BOBBY VALENTIN DIMENSION LATINA, GRAN COMBO DE PUERTO RICO, Y MUCHAS CANCIONES QUE MARCARON UNA EPOCA.

Entrevista diseñada por: John Jairo Sánchez Rincón
Universidad Pedagógica Nacional
Bogotá D.C.

- Estudiante Santiago Martínez

FORMATO DE ENTREVISTA (IV)
PRUEBA DE DIAGNOSTICO
PARA ESTUDIANTES INTERESADOS EN ESTUDIAR
EL INSTRUMENTO BABY BAJO

Nombre: Santiago Martínez Ortiz

Edad 22

Estudiante de Música: Si X No

Institución Academia Superior de Artes de Bogotá ASAB.

1. ¿Toca Bajo eléctrico?: Si X No

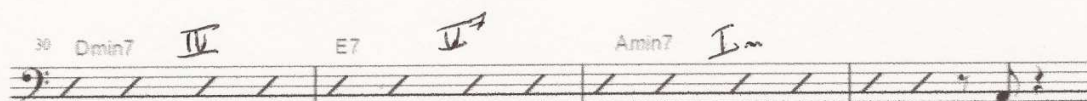
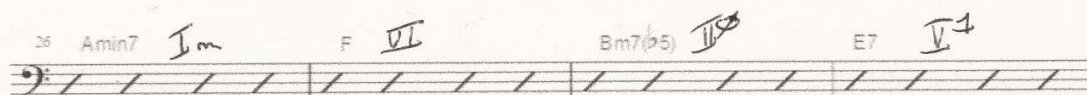
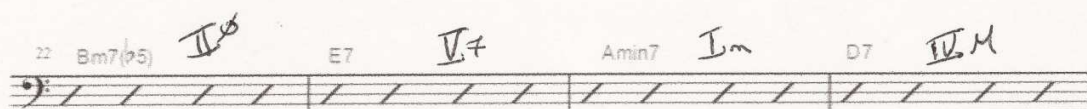
2. ¿Lo ha estudiado formalmente en alguna institución? ¿Cual? De lo contrario, Como lo aprendió?

Si, en la ASAB.

3. ¿Ha tocado alguna vez el Baby Bajo? ¿Ha recibido clases?

no, nunca. Solamente hasta ahora lo he tocado sin ningún concepto claro.

4. ANÁLISIS. Escriba la Función armónica indicando el Grado respecto a la tonalidad.



8. ¿Se siente usted interesado o atraído por la música salsa? ¿Le gustaría aprender a tocarla en el Baby bajo? ¿Porque?

Si, es un instrumento que se encuentra en desarrollo y siento curiosidad de como abordarlo de una manera tecnica, correcta.

9. Redacte en un párrafo de aproximadamente media página tamaño carta, lo que usted conoce acerca de la música salsa. (historia, artistas, estilos, canciones, etc.)

La salsa es un género musical que tuvo un desarrollo en diferentes países de Latinoamérica y algunas ciudades de Estados Unidos, y siempre ha estado ligada a los artistas y su lugar de nacimiento, por que debido a esto aportan al desarrollo de la salsa.

Los países más destacados son Puerto Rico, Cuba, Venezuela y en New York también se dio un gran desarrollo de salsa y latin jazz.

Entrevista diseñada por: John Jairo Sánchez Rincón
Universidad Pedagógica Nacional
Bogotá D.C.