

Teoría para Bajistas

Por José Sala

Índice

Fundamentos	4
Clave.....	4
Compás.....	4
Líneas y espacios.....	4
Notas.....	5
Digitación.....	7
El Dictado	9
Tono.....	10
Tonos y semitonos.....	11
Modo.....	11
Intervalos.....	11
Grados.....	11
Acordes.....	12
Semitonos (II)	14
Intervalos (II).....	16
Intervalos compuestos.....	17
Acordes (II).....	17
Consonancias y Disonancias.....	18
Tresillos.....	19
Modos (más)	20
Escalas, intervalos y acordes (todos a una).....	22
Armadura.....	23
Relativo menor.....	24
Inversiones.....	24
Corcheas.....	25
Síncopas.....	25
Escalas menores	27
Semicorcheas.....	28
Puntillo y doble puntillo.....	29
Combinaciones rítmicas.....	30
Progresiones	32
Notas de Paso.....	34
Compases de 2/4, 3/4, 6/8, 9/8 y 12/8.....	34
Signos de repetición.....	35
Tonalidades con más de 3 alteraciones	37
Escala pentatónica.....	37
Escala de Blues.....	38
Más sobre digitación.....	39
Modos de la escala menor.....	40
Círculo De Quintas	42
Acordes barrados.....	43
Dobles alteraciones.....	43
Más acordes (aumentados y disminuidos).....	44
Acordes de 9, de 11 y de 13.....	44
Más escalas.....	45

Compases De 5/4 Y De 7/8	47
Escalas be-bop; escala hispano-árabe; escala in sen	47
Progresiones, acordes y escalas	49
Notación de acordes	50
Acordes con el sufijo "sus"	51
Todavía Más Escalas	52
Matizando	53
Tensión y cómo resolverla:.....	54
Walking-Bass	57
Contrapunto	58
Notas pedal	59
Patrones	59
Símbolos raros	61
Consejos.....	63
Calentamiento.....	63
Agarrotamientos, pinchazos y calambres	63
Higiene mental.....	63
Poco a poco.....	64
Avidez.....	64
Análisis.....	65
Rasta-man vibration.....	65
Boom-boom: construyendo líneas de bajo efectivas	67
Líneas de bajo (esta vez desde cero)	68
I'm a soul man!	70
Bajo flotante	72

Fundamentos

La correspondencia de notas es: Do = C ; Re = D ; Mi = E ; Fa = F ; Sol = G ; La = A ; Si = B ;

Bien, ahora vamos a visitar el que será nuestro espacio teórico: el pentagrama.



Clave

La clave que a nosotros nos interesa es la que ves en el dibujo, que es la clave de F (o de F en cuarta, porque se sitúa sobre la cuarta línea). Eso significa que cualquier nota que escribamos sobre la cuarta línea llevará el nombre de F. A partir de aquí y siguiendo el orden de las notas (C, D, E, F, G, A, B), tendremos los nombres del resto de notas. Haz la prueba con las que hay escritas: desde la cuarta línea (F) subiendo tenemos en el cuarto espacio G. Bajando tendríamos E en el tercer espacio, y en la tercera línea tenemos la que sigue, o sea D, y así con el resto. Coge ahora mismo papel y lápiz y escribe las notas en todas las líneas y en todos los espacios y apréndete los nombres.

Compás











El término compás significa dos cosas: por una parte, como en el dibujo, nos indica el tipo de ritmo que tiene la pieza; por otra, es el nombre que recibe cada "trozo" de la pieza separado por una línea vertical simple. En el dibujo se muestra el compás de 4/4 (cuatro por cuatro) ó compasillo. En todo compás, el número de arriba indica el número de tiempos que entran en cada compás, y el de abajo, la figura de referencia. Esto se aclara más adelante al hablar de NOTAS.

Líneas y espacios

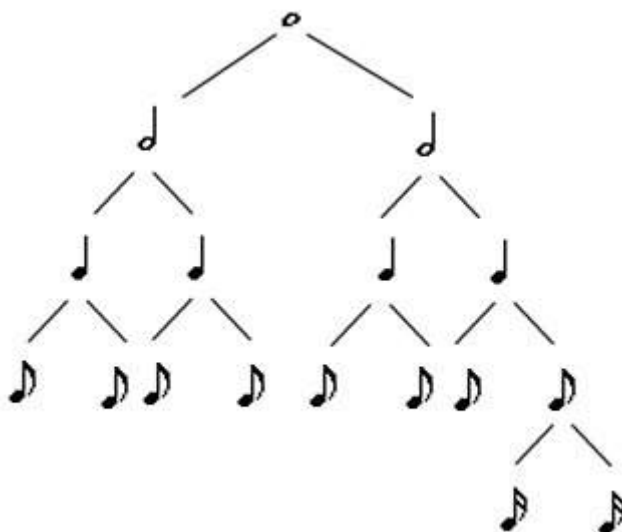
Son donde se escriben las notas.

Notas

Son figuras que representan dos cosas: por un lado, según su altura en el pentagrama, una entonación concreta; por otro, según su forma, una duración concreta de tiempo.

	=		=	redonda	=	1
	=		=	blanca	=	2
	=		=	negra	=	4
	=		=	corchea	=	8
	=		=	semicorchea	=	16

En la columna de al lado de las notas, podéis ver los silencios que les corresponden, esto es: la misma duración que la nota pero sin que suene nada. En la siguiente columna, el nombre de la nota, y en la última el valor que le corresponde en el denominador del compás. Así, cuando veamos 4/4 al principio de una pieza musical, querrá decir que entran 4 negras en cada compás (o 2 blancas, 8 corcheas o cualquier combinación de figuras); 6/8 querrá decir 6 corcheas en cada compás, etc. A continuación tenéis las equivalencias de duración entre las notas.



Por lo tanto, en cada compás de 4/4 entrarán 2 blancas, ó 1 redonda, ó 4 negras, 8 corcheas, ó 16 semicorcheas. O bien: 1 blanca + 2 negras; o bien: 2 negras + 2 silencios de corchea + 4 semicorcheas; o bien: cualquier combinación que se os ocurra en base al gráfico, pero ni una más ni una menos, ya que el compás tiene que estar completo, bien con figuras o con silencios.

Hay una cosa muy importante que es llevar el tiempo. Llevar el tiempo significa no acelerarlo ni retrasarlo y para ello la distancia de entre cada uno de los "golpes" rítmicos ha de ser la misma. Existe un cacharro muy útil para esto que es el metrónomo. Un metrónomo no es más que un aparato con un mecanismo parecido al de un reloj, que nos marca la pulsación mediante golpes sonoros en forma de "clik", a la velocidad que le seleccionemos (suelen tener desde 40 hasta 250 golpes por minuto). Pincha [aquí](#) para escuchar un ejemplo de secuencia de golpes llevando el tiempo. Fíjate cómo la distancia entre golpes es siempre la misma.

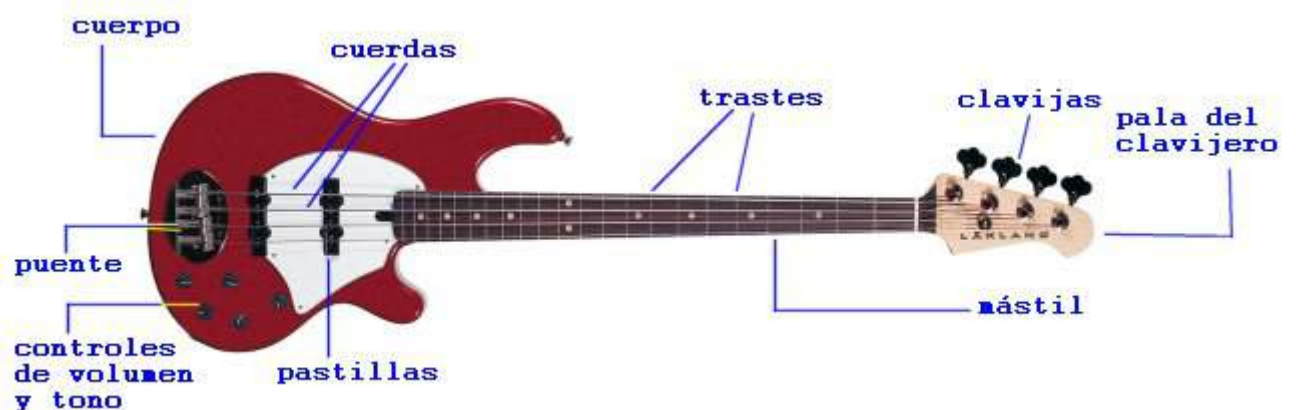
Los golpes nos dan el tiempo, pero nada más. Necesitamos ordenarlos con el compás. En 3/4, cada 3 golpes constituyen un compás; en 4/4, cada 4 golpes se forma un compás. Pincha [aquí](#) para escuchar la cadena de golpes anterior ordenada en compases de 3/4 (el golpe más agudo es siempre el primero del compás, donde va el acento). Ahora pincha [aquí](#) para escuchar la cadena de golpes anterior ordenada en compases de 4/4.

Vamos con un ejemplo práctico: el primer compás que vamos a aprender es el de 4/4, que es el más utilizado en rock y en música en general. ¿Por qué cuatro por cuatro? Como hemos dicho antes, el número de arriba significa el número de tiempos que entran en cada compás, o sea cuatro; y el de abajo, la figura de referencia, en este caso, 4 = negra.

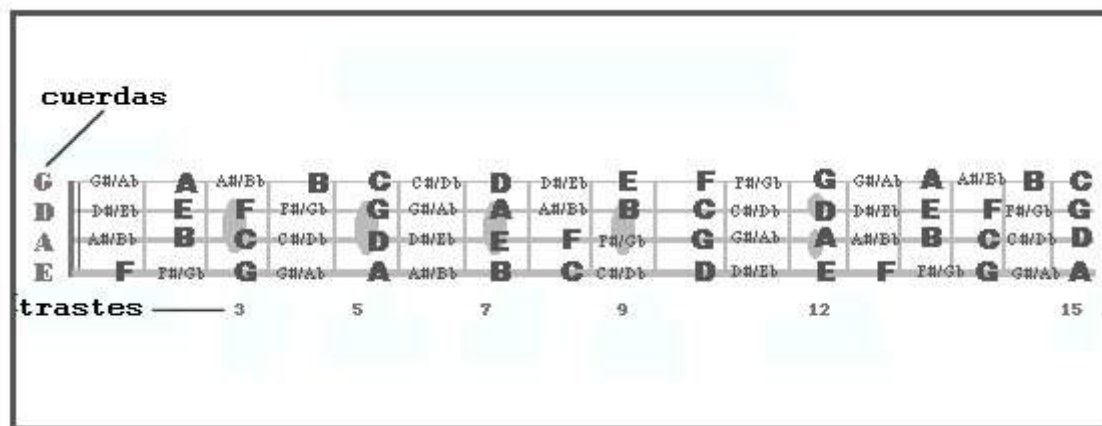


Trata de leer el ejemplo llevando el tiempo, es decir, golpeando por ejemplo con la mano encima de la mesa, no muy fuerte, y manteniendo la igualdad entre golpes. Cuando lleves así un rato empieza a leer simplemente, sin entonar, las notas que aparecen diciendo en voz alta los nombres (primer golpe = do, segundo = re, etc). Cuando ya controles esto, entonces léelo entonando las notas como suena en el ejemplo anterior.

Ahora coge el Bajo y cuélgatelo, enchúfate si quieres, pero no hace falta. Eso sí: afínalo. Lo más rápido es hacerlo con un afinador. La afinación Standard para las cuatro cuerdas es, de grave (cuerda más gorda) a agudo (cuerda más delgada): E A D G. Vale, ya podemos tocar. Lo primero es distinguir las partes, así que aquí las tienes.



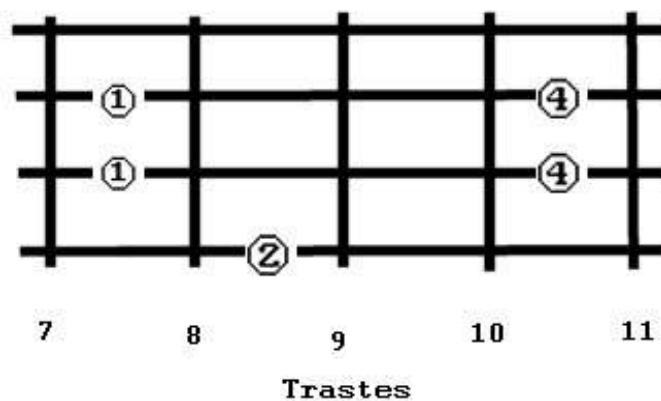
Lo que ves en el siguiente gráfico son los nombres de las notas y su situación a lo largo del mástil. No hace falta que lo diga: apréndetelo cuanto antes y FOTOGRAFÍALO en tu cabeza. Al principio seguramente necesitarás mirar el mástil para encontrar las notas, pero es bueno que, poco a poco, lo hagas sin mirar. ¿Cómo? Pues teniendo en la cabeza perfectamente aprendido el diagrama, así sabes que, por ejemplo, debajo del A del traste 5 en la cuerda 4 hay un D en el traste 5 en la cuerda 3. Los trastes se numeran desde la pala del clavijero hacia el puente, o sea que el gráfico representa el mástil como se ve una vez te cuelgas el Bajo.



Digitación

¿Qué dedo utilizo para cada nota? Se trata de que la digitación que empleemos nos resulte lo más cómoda posible y también que sea funcional, es decir, cuantos menos cambios de posición, mejor. ¿Y los desplazamientos a lo largo del mástil? Pues los necesarios para que nos permita ejecutar la pieza sin que, de una nota a otra, perdamos el tiempo por tener que mover la mano. Los dedos de la mano izquierda se numeran del 1 al 4 empezando por el índice, o sea, 2 para el dedo corazón, 3 para el anular y 4 para el meñique. En cuanto a la mano derecha, puedes escoger varias maneras de pulsar las cuerdas, a saber: 1) sólo con el pulgar (aunque parezca mentira, montones de líneas de Bajo de los '60 están tocadas por bajistas que utilizaban esta técnica), 2) con púa ó 3) alternando los dedos índice y corazón. También está la técnica del slap, pero eso ya es un poquito más avanzado. Aquí nos vamos a centrar en la 3) alternando índice y corazón. No se deben tocar dos notas seguidas con el mismo dedo, ni subiendo ni bajando. Es importante vigilar esto al principio, tocando MUY despacio y fijándonos bien. Ahora volvamos al ejemplo de antes. Vamos a tocarlo y a medirlo con el Bajo (¡ya era hora, ¿no?!).

En los primeros ejemplos escribiremos la digitación de la mano izquierda, es importante cogerla bien desde el principio. Pero luego ya tendréis que decidir por vosotros mismos la digitación que más os convenga, ya que en esto no hay normas absolutas, sino que cada intérprete se lo guisa y se lo come. Bueno, pues lo dicho, aquí está la digitación para el ejemplo anterior.



El Dictado

Para un correcto aprendizaje de la música es imprescindible un correcto entrenamiento o desarrollo de lo que va a constituir nuestro principal órgano: el oído. Cuando hablamos de desarrollar el oído musical, o de "tener oído", no nos referimos a la capacidad mayor o menor de un individuo para detectar tal o cual sonido, sino a la capacidad de este para identificar notas e intervalos y para repetir frases musicales que previamente ha escuchado. Podría decirse, por tanto, que está más relacionado con la memoria que con el oído físico, (lo que explicaría que Beethoven pudiera seguir componiendo a pesar de la sordera casi total que padeció en sus últimos días). Creo que memoria auditiva sería una definición más ajustada.

Decimos que alguien tiene "oído absoluto" cuando es capaz de identificar cualquier nota incluso sin referencia de otras. Esto constituiría la perfección en cuanto a desarrollo auditivo musical, y ni qué decir tiene que cuanto más cerca estemos de esa perfección mejor uso haremos de la herramienta del oído. Pero si no alcanzamos esa perfección no debemos desanimarnos. Muchos de los que han llegado lejos jamás la alcanzaron.

El mejor método que conozco para desarrollar el oído es el dictado. Hay muchas formas de efectuarlo. Unas veces es otra persona la que toca una melodía, casi siempre al piano, y nosotros debemos bien escribirla en notación musical, bien repetirla con la voz, bien tocarla con el Bajo. Las tres formas de repetición de una melodía que acabo de mencionar son recomendables, aunque es la segunda, la de cantar la melodía o el intervalo, la que más suele desagradar al estudiante (y me incluyo), aunque también la más beneficiosa.

Sí, lo siento por los tímidos, pero me temo que hay que cantar. No necesitas ser Pavarotti ni preocuparte por lo que pensarán tus vecinos, porque a fin de cuentas, a la hora de tocar, el Bajo afinará por ti. Pero cuanto más te aproximes a la nota exacta mejor aprenderás los intervalos.

Antes de efectuar el dictado se da como referencia una nota que suele ser C ó A. El dictado ha de ser muy sencillo al principio e ir progresando a medida que vamos interiorizando los sonidos y los intervalos, comenzando por la escala de C. Poco a poco se va aumentando la dificultad de intervalos y frases al mismo tiempo que se van ampliando las tonalidades. De esta forma progresiva y con paciencia y práctica lograremos dominar todas las tonalidades y escalas.

En caso de que no contemos con esa persona tan amable (o tan fácil de convencer) para que nos eche una mano, siempre podemos recurrir a canciones populares de esas de melodía ultra-fácil o a aplicaciones de software que vienen diseñadas a tal efecto, algunas de las cuales se pueden encontrar aquí: Software de entrenamiento auditivo.

El que no quiera pasar por el suplicio de cantar los ejemplos (tarea que recibe el nombre de solfear), no tienen por qué hacerlo. Es posible utilizar esta web para resolver cosas concretas o para "ir tirando". Pero nada de lo que en esta sección se cuenta tiene sentido si no se practica, porque es la única forma de interiorizar las leyes de la música para comprenderlas primero y saber utilizarlas después.

Ahora vamos a rockanroleo un poco. Si hiciste correctamente el ejercicio de la página de Fundamentos, debió sonarte a rock & roll. En efecto, se trata de un arpeggio de C6, acompañamiento que hizo popular, entre otros, el contrabajista que trabajaba con Chuck Berry en los años '50. Es simple y está más visto que la tele, pero sigue siendo efectivo. Vamos a completar la faena y a añadir información para que lo que acabo de decir se comprenda perfectamente. O sea, que vamos a meternos en...

Tono

La palabra tiene triple sentido. Puede significar:

- La distancia máxima que hay entre dos notas distintas de una escala.
- La tonalidad en la que está escrita una pieza.
- La respuesta que sale de las pastillas de nuestro Bajo. Aquí nos vamos a referir a la b), o sea, tonalidad.

Una tonalidad es un micro-sistema armónico, en el que las notas guardan todas una relación entre sí y donde podemos observar unas leyes, leyes que en algún momento nos podremos saltar si lo consideramos oportuno, pero que es lo que da consistencia a la música (al menos en Occidente) precisamente porque nuestro oído reconoce ese orden como "agradable".

TONALIDAD y **ESCALA** son prácticamente lo mismo, solo que **ESCALA** hace referencia a las notas de esa tonalidad dispuestas por orden ascendente o descendente. Así si estamos en la tonalidad (o el tono) de C, las notas de la escala de C serán: C D E F G A B en sentido ascete o C B A G F E D en sentido descendente. Una escala no es más que una sucesión de notas partiendo de la nota principal del tono en que estemos hasta llegar otra vez a esa nota pero una octava superior o inferior, eso sí, siguiendo unas normas. Una escala **MAYOR** consta de: 2 tonos + 1 semitono + 3 tonos + 1 semitono; una escala **MENOR**, por otra parte, consta de: 1 tono + 1 semitono + 2 tonos + 1 semitono + 2 tonos. Partiendo de la nota que quieras puedes construir una escala mayor o menor siguiendo estas normas.

Coge el Bajo y toca este ejemplo para que lo veas más claro. La digitación correspondiente es: 2, 4, 1, 2, 4, 1, 3, 4



Esta es la escala de C. La distancia que hay entre el primer C y el último constituye una **OCTAVA**.

Tonos y semitonos

Vamos a recuperar algo que hemos comentado antes. ¿Tienes todavía el Bajo colgado? Bien, pon el dedo índice en una nota cualquiera (p.e.: un C). Ahora pon el anular dos trastes más agudo (p.e.: un D). Esa distancia entre notas es de un tono. Vuelve a poner el índice en C, pero ahora pon el dedo corazón un traste más agudo. Esa distancia entre notas es de un semi-tono. Dos semi-tonos constituyen un tono.

Modo

Una tonalidad puede ser MAYOR o MENOR. ¿Cómo se sabe? Muy fácil: la distancia que hay entre el primera nota y la tercera de la escala nos dice si esta es mayor o menor. Si la distancia entre la primera nota es de 2 tonos, entonces la escala es mayor; si es de 1 tono y medio, la escala es menor.

Intervalos

La distancia que hay entre dos notas cualesquiera constituye un intervalo que recibe el nombre del número de notas que median entre ellas. O sea, de un C a un G hay 5 notas, luego el intervalo C - G constituye una quinta; de C a E hay una tercera, etc. Los intervalos pueden ser, en general: mayores, menores, aumentados y disminuidos. De ahí que, si una tercera es de 2 tonos se le llama mayor (y la tonalidad en cuestión es mayor) y si es de 1 tono y 1 semi-tono, se le llama menor (y la tonalidad en cuestión es menor).

Ya habrás observado en la escala de C que hemos tocado antes que la distancia entre notas no es siempre la misma. En efecto, entre E y F hay un semitono y entre B y C, lo mismo. El resto de las notas están a distancia de tono. Y ¿qué distancia hay entre C y E, la primera nota y la tercera? Exacto, dos tonos. Luego la escala anterior es la escala de C mayor.

Grados

Las notas de la escala constituyen, según su orden, una serie de grados. Los grados se numeran con números romanos, como puedes ver en el gráfico.



Los nombres de los grados son como sigue: I = tónica; II = super-tónica; III = mediate; IV = sub-dominante; V = dominante; VI = super-dominante; VII = sensible. El VIII grado constituye de nuevo la tónica, ya que no es más que esta pero una octava por encima. Por tanto, y repasando lo dicho, la distancia entre los grados I y III de la escala, o entre la tónica y la mediate (o simplemente la tercera), es lo que nos da el modo de la escala, es decir, si es mayor o menor.

Acordes

Un acorde consiste en tocar dos o más notas a la vez. Los acordes más sencillos se denominan también tríadas y están compuestos, lógicamente, por tres notas, a saber: fundamental (o tónica), tercera y quinta. Venga, construye el acorde de C mayor. Coge la fundamental, que es la que le da nombre al acorde; después súmalo la tercera, o sea E y por último añádele la quinta, esto es, G. Y ya lo tienes. No intentes tocarlo con el Bajo, no suena bien como lo haría en un guitarra, por ejemplo. Pero sí suena bien si lo tocas nota por nota: C, E, G. Esto, el tocar las notas de un acorde seguidas en lugar de todas a la vez, es lo que se llama un ARPEGGIO. Los bajistas nos dedicamos más a arpeggios que a acordes completos (aunque de 2 y 3 notas podemos tocar bastantes). Aquí tienes lo que acabamos de construir, es decir, el acorde de C y luego, nota por nota, el arpeggio.



De la misma forma construiríamos el resto de los acordes de la tonalidad de C mayor. El acorde de D (II grado) estaría formado por D, F, A y, naturalmente, sería un acorde de D menor (recuerda la distancia entre la fundamental y la tercera). Y así con el resto de los acordes.

Bueno, pero ¿no habíamos quedado que íbamos a rockanrolea? Pues claro, a eso vamos. Haciendo un poco de historia, recordaremos que el rock & roll viene directamente del blues, de forma que donde he puesto rockanrolea también podía haber puesto blueear (no, lo que se hace en la piscina es "busear"). De hecho, el esquema que vamos a ver se puede tocar de muchas maneras y a muchas velocidades distintas y depende del feeling que le demos sonará a blues, a rythm & blues, a rock, a rockabilly, a country, a boogie-woogie, o incluso a soul. La armonía que llevan casi todas las canciones de rock (y de blues) de los años '50 es: I - IV - V. Lo que en la tonalidad de C mayor viene a ser: C - F - G. A continuación puedes ver el esquema de la estructura clásica de cualquier blues o rock & roll. Son 12 compases de la forma que sigue:

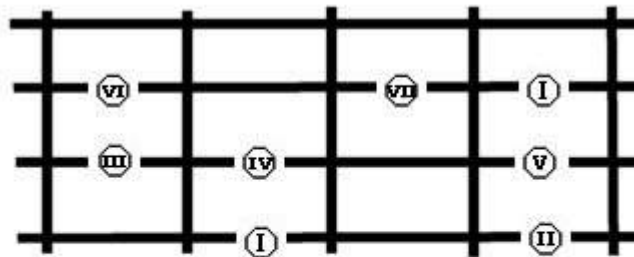
5

9

La digitación que vimos en la página de fundamentos serviría para este ejemplo, colocando siempre el dedo #2 de la mano izquierda en la tónica del acorde en que estemos. Es importante ir paso a paso afianzando posiciones, me refiero a que todo cuanto se ha dicho hasta ahora esté lo suficientemente claro. Con una sola leída no basta para retener todos los nombres y lo que significan, es decir conceptos como TONALIDAD, ARPEGIOS, etc. Estos conceptos hay que tenerlos muy claros. Aunque uno no los comprenda del todo debe "fiarse" porque, con un poco de paciencia y (sobre todo) práctica, acabará por entenderlos. Así que si algo no entiendes, dos cosas: primero repasa y segundo, si persiste la duda, e-mailéame.

Como hemos dicho, la estructura es I - IV - V. Así que sabiendo esta estructura y dominando perfectamente los grados la podemos tocar en cualquier tonalidad. ¿Cómo? Pues vete por ejemplo al tono de A mayor. El I grado sería A, el IV grado, naturalmente y contando siempre hacia arriba a partir de A, sería D y el V grado o dominante sería E. Así que, en el ejemplo anterior, sustituye C por A, F por D y G por E, y ya tienes el rock & roll o el blues transportado al tono de A. Ya habrás observado que el esquema en el mástil del Bajo es idéntico, lo cual viene a ser una ventaja. Este tipo de esquemas conviene memorizarlos, cuando los tengamos en la memoria funcionarán automáticamente y así nos evitaremos tener que pensar cada vez en la siempre engorrosa explicación teórica.

O sea, apréndete ahora mismo el gráfico siguiente.



Grados de la escala mayor

¿Y qué significa eso de C6 que hay en la cabecera de esta página? A lo mejor es un poco pronto para hablar de eso, pero lo vamos a mencionar aunque sin meternos muy a fondo. Un C6 (se lee "do sexta"), no es más que un acorde de C mayor pero añadiéndole la sexta, es decir, el VI grado. Consiste, por tanto, en C - E - G - A. Pregunta de examen: ¿qué notas componen el acorde (o el arpeggio) de A7? No te precipites, el asunto de las séptimas es un poco más complejo, así que lo veremos en la lección siguiente.

Semitonos (II)

Antes hemos dicho que de E a F hay un semitono o medio tono. Lo mismo ocurre entre B y C. Estos son los semitonos naturales, pero podemos alterar la distancia entre dos notas cualesquiera un semitono por arriba o por abajo utilizando unos símbolos que son los siguientes:

= sostenido

b = bemol

□ = becuadro

El sostenido altera la entonación de la nota a la que precede un semitono. De esta forma, colocado delante de un C, ya no lo tocaríamos en la tercera cuerda traste #3, sino en la tercera cuerda traste #4. El bemol altera la entonación de la nota a la que precede un semitono. De esta forma, colocado delante de un A, ya no lo tocaríamos en la cuarta cuerda traste #5, sino en la cuarta cuerda traste #4. El becuadro anula la última alteración que ha sufrido la nota. Vuelve a la página de [Fundamentos](#), concretamente al gráfico que representa el mástil del Bajo con las notas en cada traste. Bien, ha salido un poco pequeño, pero espero no dejaros ciegos. Ahí se ve lo que acabo de explicar. Como puedes observar, si coges un A y lo bajas un semitono tienes un Ab; y si coges un G y lo subes un semitono, tienes un G#. Pero ambas (Ab y G#) son la misma nota, es decir, el mismo sonido. Compruébalo tocándolo con el Bajo.

En el ejemplo siguiente, compás número 2, el primer F es sostenido (a partir de ahora F#), pero el segundo vuelve a ser F natural. Lo mismo ocurre con el último E del compás número 3 y el primero del compás número 4, pero a este no le ponemos becuadro porque ya está en otro compás. Las alteraciones SOLAMENTE tienen valor dentro del mismo compás, con una excepción que veremos ahora mismo.

The image shows a musical staff in bass clef with a common time signature (C). It contains seven measures of music. Measure 2 starts with a sharp sign (#) before an F note, followed by a natural sign (no symbol) before another F note, then G, A, B, and C. Measure 3 contains D, E, F, G, A, and B. Measure 4 contains C, D, E, F, G, and A. Measure 5 contains B, C, D, E, F, and G. Measure 6 contains A, B, C, D, E, and F. Measure 7 contains G, A, B, C, D, and E. Ligatures (arcs) connect the E note in measure 5 to the E note in measure 6, and the F note in measure 6 to the F note in measure 7. The numbers 2, 3, 4, 5, 6, and 7 are written below the staff to indicate the measure numbers.

En efecto, hay un símbolo nuevo en los compases 5 y 6. Se trata de la LIGADURA. La ligadura lo que hace es prolongar la duración de la nota. ¿Cuántos tiempos? Tantos como figuras vayan ligadas. En el ejemplo, compás número 5, el Eb va ligado al Eb del compás número 6, así que dicha nota durará dos tiempos (como si tocáramos una blanca). Y lo mismo con el E que sigue. La excepción que mencionábamos antes tiene

que ver con la ligadura. Cuando una nota va ligada a otra, si la primera lleva alteración, la segunda también, pero esta última no hace falta escribirla. Como se ve en el ejemplo anterior, compases 5 y 6, el E del cuarto tiempo es bemol y el del primer tiempo del compás siguiente también, pero no le ponemos alteración. De lo dicho se deduce que solamente pueden ligarse notas del valor que sea (p.e.: una blanca con una negra, una corchea con una blanca, etc), pero de la MISMA entonación: no se puede ligar un E con un C, por ejemplo.

Una aclaración: hemos dicho que G# y Ab son la misma nota, es lo que se llama una ENARMONÍA. De todas formas, conviene utilizar los bemoles cuando vamos en sentido descendente y los sostenidos cuando vamos en sentido ascendente. Me explico: si fuéramos bajando de semitono en semitono a partir de un A, por ejemplo, haríamos A, Ab, G, Gb, F, etc. Y no A, G#, G, F#, F. De la misma forma, pero en sentido ascendente, haríamos A, A#, B, C, C#, D, D#, etc. Y no A, Bb, C, Db, D, Eb. El por qué es muy sencillo. Los signos musicales que vamos viendo se inventaron con el fin de que una persona, en otro tiempo o en un lugar distinto al del compositor que escribió la partitura, la pueda entender e interpretar correctamente. En pocas palabras, que los signos están para entenderse, no para liarse, de forma que, aunque teóricamente sea correcto escribirlo de las dos maneras, siempre es preferible la forma más clara a cualquier otra.

Intervalos (II)

Los intervalos tal y como los hemos visto hasta ahora podían ser: mayores o menores en el caso de la tercera. Y de los demás intervalos no habíamos dicho nada. Pues bien: las cuartas y quintas pueden ser: justas, aumentadas o disminuidas; las segundas y séptimas pueden ser mayores o menores; las terceras, ya lo hemos dicho, y las sextas funcionan igual que las terceras. Si las he agrupado como lo he hecho es porque una sexta, por ejemplo, invertida se convierte en una tercera y viceversa. Compruébalo. Y lo mismo ocurre con los demás intervalos.

Vamos a ver los intervalos más importantes a la hora de construir acordes. Me refiero a la tercera, la quinta y la séptima. Como dijimos, un acorde tríada consta de fundamental o tónica + tercera + quinta. Pues bien, ahora le añadiremos la séptima y tendremos un acorde cuatría.

De las terceras ya hemos hablado un poco, ya que nos hacía falta para entender lo de los acordes mayores y menores. La tercera, pues, define el acorde, la quinta lo matiza y la séptima ya lo remata. Una quinta justa se compone de 3 tonos y 1 semitono. Si la hacemos aumentada tendrá un semitono más (es decir, 4 tonos) y si la hacemos disminuida un semitono menos (o sea, 3 tonos). Coge el Bajo y compruébalo antes de que se te olvide. Toca la nota C y a continuación la nota G: eso es una quinta justa. Ahora C y G#: eso es una quinta aumentada. Y por último C y Gb: eso es una quinta disminuida. ¿Y por qué no F# en lugar de Gb? Por lo dicho antes: para aclararse. Como G es la quinta, al verla con un bemol la entendemos como disminuida, mientras que si pusiéramos F#, automáticamente nos daría la impresión de que es una cuarta, impresión falsa, por cierto. Así que repito: subiendo = sostenidos; bajando = bemoles.

Las séptimas pueden ser mayores o menores. Nosotros, a la séptima mayor la llamaremos mayor y a la otra simplemente séptima. Cuando es mayor, la segunda nota del intervalo está a distancia de semitono de la octava de la tónica, es la nota que, hablando de los grados hemos denominado sensible. En el tono de C mayor, el intervalo de séptima mayor lo construiríamos tocando C (tónica) y B (sensible). ¿Qué haces que no lo estás probando con el Bajo? Y, en C mayor también, la séptima está formada por C y Bb, esta última, a distancia de tono de la octava de la tónica. Gráfico, por favor.

Quinta justa Quinta aumentada Quinta disminuida

Séptima mayor Séptima

4

Entonces, si estamos en un acorde de, por ejemplo, Cdim, ¿no podemos tocar otras notas que C - Eb - Gb? ¿no podemos tocar la sexta, es decir un A? Vamos a ver. Repasemos el concepto de tonalidad. Recuerda que cada TONO tiene una ESCALA, así que en principio, mientras estemos en un tono dado, cualquier nota que toquemos de esa escala entrará perfectamente, aunque matizando. Con los acordes tríadas correspondientes a los grados (gráfico siguiente), cualquier nota de la escala entra perfectamente.



Hay acordes que definen más la armonía (C7, C+, etc), y precisamente por esto último, nos restringen un poco el abanico de notas. Prueba a tocar un G natural sobre un acorde de C+ y lo verás enseguida. Exacto, suena fatal, y es porque el acorde de C+ consta de C - E - G# y estamos tocando encima un G. Y esto me recuerda que no hemos hablado de...

Consonancias y Disonancias

Según la armonía clásica se consideran consonancias perfectas los intervalos de cuarta, quinta y octava justas; se consideran consonancias imperfectas los intervalos de tercera y sexta tanto mayores como menores; y se consideran disonancias absolutas las segundas y séptimas mayores y menores. Son intervalos armónicos neutros la cuarta aumentada y la quinta disminuida, aunque de incluirlas en algún grupo lo haríamos en el de las disonancias.

Por definición, si estás sobre un acorde y tocas cualquier nota que está en el acorde, sonará bien. Las que no están en el acorde pero sí en la escala correspondiente a ese acorde las consideraremos como notas "de paso" hacia las que sí lo están, y de estas unas suenan mejor que otras. Compruébalo.

Siempre habrá notas que entren mejor que otras dependiendo del acorde en el que estemos. Y no olvides que ante todo, estamos haciendo música, no tocando notas sueltas (aunque esto último a veces resulta divertido). En caso de duda, el único que puede decirte si está bien o mal meter unas notas u otras es tu oído. Así que donde he puesto "se consideran disonancias absolutas las ...", esto no es un dogma. Si a ti te suena bien, adelante. El libro está para seguirlo mientras te sirve para tus propósitos. En el momento en que no te sirva, pasa del libro.

Tresillos

El tresillo es una figura métrica que consta de tres figuras de idéntico valor en cuanto a tiempo con la particularidad de que mide lo mismo que si fueran dos figuras. O sea: tres por dos. Donde entrarían dos corcheas, pues entran tres. Ojo al medir las tres figuras: tiene que haber la misma separación de tiempo entre ellas. Prácticalo con este ejemplo y vigila la duración de todas las notas.



El tresillo se sale de la métrica, ya que llevamos un ritmo binario y de repente cambiamos a uno ternario. Pruébalo cuando tengas ocasión a tocarlo mientras ensayas con un grupo y verás como ese cambio de ritmo (y más tratándose del Bajo, que es parte de la base rítmica), produce un efecto muy interesante. Quédate con el efecto que produce y aprende a utilizarlo como un efecto extra que añada interés a la música que está sonando. Aprende también a no abusar de él para no crear excesiva tensión rítmica en el ritmo de la base. Y sobre todo, aprende a disfrutar de él. Los tresillos, sobre todo en reggae, son sanísimos, palabra.

Al principio es posible que medir los tresillos plantee un poco de problema, para superar lo cual se recomienda lo siguiente: cógete un compás de 3/4, tres golpes en cada tiempo (el primero fuerte y los dos siguientes débiles) y ponte a tocar una frase de tres notas como la del ejemplo que sigue:



Vigila mucho la métrica, exagérala, el primer tiempo muy fuerte y los dos restantes muy débiles. Quédate con el efecto que produce, ese movimiento de vals antiguo (todos los vales son en 3/4), y cuando te acostumbres a esa sensación de "ir a 3", continúa haciéndolo pero marca sólo el primer golpe, el fuerte. Así lo que has terminado haciendo es marcar un golpe y tocar tres notas. Bueno, pues a partir de ahora, cuando veas un tresillo haz lo mismo: un golpe = tres notas de la misma duración.

Modos (más)

En [I](#) ya hablamos de modos, pero nos referíamos a si una tonalidad es mayor o menor. Aquí nos vamos a referir a los modos griegos. Teóricamente utilizados en la antigua Grecia, lo cierto es que han sido profusamente utilizados en este siglo sobre todo gracias a los músicos de jazz. Los modos a los que me estoy refiriendo son una cosa muy simple, y primero veremos los modos de una escala mayor. Dada una escala, por ejemplo C mayor, sobre cada uno de los acordes de los correspondientes grados se forma un modo, que no es más que la misma escala pero empezando por la tónica del acorde. Sí, parece muy sesudo, pero es la mar de sencillo como vamos a ver a continuación:

Antes que nada vamos a ver un gráfico que ya vimos en [II](#), pero allí mostrábamos los acordes tríadas de la escala de C. Si a estos acordes les añadimos una nota más a distancia de tercera de la más aguda, los convertimos en cuatríadas:

Tono de C mayor

Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7b5
						
I	II	III	IV	V	VI	VII

Sobre el grado I de la escala se forma el acorde Cmaj7 y le corresponde el modo Jónico o Mayor.

 **Modo Jónico o Mayor**



Sobre el grado II de la escala se forma el acorde Dm7 y le corresponde el modo Dorio.

 **Modo Dorio**



Sobre el grado III de la escala se forma el acorde Em7 y le corresponde el modo Frigio.

 **Modo Frigio**



Sobre el grado IV de la escala se forma el acorde Fmaj7 y le corresponde el modo Lidio.



Sobre el grado V de la escala se forma el acorde G7 y le corresponde el modo Mixolidio.



Sobre el grado VI de la escala se forma el acorde Am7 y le corresponde el modo Eolidio o Menor Natural.



Sobre el grado VII de la escala se forma el acorde Bm7b5 y le corresponde el modo Locrio.



¿Y p'a qué narices sirve todo esto? Bueno, puede que te de por improvisar y en ese caso te será muy útil saberte el diagrama de cada modo. Así, estés en el acorde que estés, metes notas del modo correspondiente y quedas como un señor. Compruébalo: dile a tu guitarrista con paciencia favorito número uno que se pase un ratito tocando una pieza sencilla, por ejemplo un rock'n'roll en C (acordes C, F y G7). Te aconsejo que para improvisar metas notas un poco agudas y para establecer una línea las más graves, escogidas de los modos que acabamos de ver, cuya correspondencia, recuerda, es: C = modo mayor; F = modo lidio; G7 = modo mixolidio.

Los modos que acabamos de ver se corresponden con los grados de la escala, es decir, III = Frigio; VII = Locrio, etc. Los del ejemplo anterior son los que se forman sobre los grados de la escala de C mayor. Si estuviéramos en la tonalidad de G mayor, el modo dorio se formaría sobre el II grado, que en este caso sería sobre el acorde de Am7.

Escalas, intervalos y acordes (todos a una)

Vamos a recuperar algo que dijimos ya en [I](#), que es cómo construir una escala. Ya se dijo que una escala mayor consta de 2 tonos + 1 semitono + 3 tonos + 1 semitono.

Vamos a construir, por ejemplo, la escala de G mayor:



Comprueba que las distancias se cumplen (de G a B, 2 tonos; de B a C, 1 semitono, etc). Ahora coge el Bajo y tócala. ¿Notas algún parecido con la de C mayor? En efecto, aparte de que tiene el mismo "color" por ser mayores ambas, el esquema de digitación de mano izquierda en el Bajo es exactamente el mismo. Esto es una ventaja que te permite "tirar de esquema" sabiendo que la escala es mayor, sin necesidad de aprenderte todas las notas. Y es de agradecer, los clarinetistas no tienen esta ventaja.

Los intervalos también tienen una estructura, según la cual reciben un nombre u otro. Aquí tienes los más frecuentes:

3ª mayor = 2 tonos **3ª menor = 1 tono y 1 semitono** **4ª justa = 2 tonos y 1 semitono**

4ª aumentada = 3 tonos **5ª justa = 3 tonos y 1 semitono** **5ª disminuida = 3 tonos**

5ª aumentada = 4 tonos **6ª mayor = 4 tonos y un semitono** **6ª menor = 4 tonos**

7ª mayor (maj 7) = 5 tonos y 1 semitono **7ª = 5 tonos**

Dicho lo anterior, podemos construir, al igual que hemos hecho con las escalas mayores, cualquier acorde partiendo de una nota dada. La estructura de los acordes básicos, recuerda, es: fundamental, tercera y quinta. Todo lo demás que tenga que llevar el acorde ya nos lo dirá. Por ejemplo: si vemos escrito solamente C, sus notas serán C, E, G, es decir, una tercera mayor y una quinta justa; si vemos C7, pues C, E, G, Bb. ¿Y cuando nos digan Cm7b5? Muy fácil: C, Eb (como es menor, la tercera ha de ser menor), Gb (porque nos indica que la quinta es disminuida con el bemol), Bb (por el 7). Así pues, C - Eb - Gb - Bb.

Seguro, vamos pondría ahora mismo la mano en el fuego, que te has quedado con la duda de cómo se construye una escala menor. Pues nada, mira por dónde tu curiosidad va a ser satisfecha de inmediato. Toma nota: 1 tono + 1 semitono + 2 tonos + 1 semitono + 2 tonos. Y como ejemplo vamos a construir la escala de D menor:



Armadura

Nada que ver con D. Quijote. La armadura la forman una serie alteraciones (bemoles o sostenidos) colocados en el pentagrama entre el símbolo de la clave y el del compás. ¿Y a santo de qué? Si te fijas, cuando hemos construido la escala de G mayor, para que nos salieran las cuentas hemos tenido que aumentar el F un semitono, de forma que lo hemos convertido en F#. Para ahorrarnos ponerle cada vez el sostenido de marras al F, pues lo ponemos en la armadura al principio de la pieza y esto da por supuesto que lo es siempre. Cuando no queramos que lo sea, le ponemos un becuadro y a la marcha.



En el ejemplo anterior, ya que tenemos un bemol sobre las notas B, E y A, asumimos que estas son siempre bemol a menos que lleven un becuadro delante, que como ya dijimos, anula el efecto de la alteración. La armadura también nos sirve para saber en qué tono está una pieza, siempre y cuando sepamos lo siguiente:

ALTERACIONES	TONALIDAD
1 #	G mayor, E menor
1 b	F mayor, D menor
2 #	D mayor, B menor
2 b	Bb mayor, G menor
3 #	A mayor, F# menor
3 b	Eb mayor, C menor

Y lo siguiente: el orden de los sostenidos es F, C, G, D, A, E, B y el de los bemoles al contrario, o sea, B, E, A, D, G, C, F. ¿Qué quiere decir esto? Pues que una tonalidad con 2 sostenidos, forzosamente los llevará sobre el F y sobre el C. Y si vemos, como en el ejemplo anterior, 3 bemoles en la armadura, nos vamos a la tabla anterior y comprobamos que se trata de la tonalidad de Eb mayor o de C menor. Hay tonalidades hasta con siete alteraciones en la armadura, pero ya las iremos viendo poco a poco. ¿Y por qué hay dos tonalidades en cada casilla? Me estás cosiendo a preguntas, ¿eh? Pero para responder esta última hemos de hablar del...

Relativo menor

Cualquier tonalidad mayor tiene una tonalidad menor asociada, que se encuentra a una distancia de tercera menor descendente a partir de la tónica. O lo que es lo mismo: en el mástil del Bajo, 4 trastes en dirección a la pala del clavijero. Por ejemplo, G mayor. Si partiendo del G (tónica) bajamos una tercera menor nos vamos a E, y si a partir de E construimos una escala con las notas de G mayor tenemos una escala menor, concretamente la escala de E menor que es el tono relativo menor de G mayor como puedes ver a continuación.



Tanto la tonalidad mayor como su relativo menor llevan la misma armadura. Y de igual forma, partiendo de cualquier escala menor podemos hallar su RELATIVO MAYOR simplemente desplazándonos una tercera menor a partir de la tónica de dicha escala. Fíjate que estando en A menor, por ejemplo, te puedes poner a improvisar con las notas de C mayor (que es su relativo mayor correspondiente) y entran todas las notas perfectamente, ya que se trata de la misma escala.

Inversiones

No, aquí no vamos a hablar de rentabilidad a largo plazo ni nada de eso. Aquí invertir significa, literalmente, darle la vuelta a un acorde. Cualquier acorde tríada tiene tres posiciones: estado fundamental (el acorde tal cual con la tónica en el Bajo), primera inversión (el acorde con la tercera en el Bajo) y segunda inversión (el acorde con la quinta en el Bajo). Si es cuatría, es decir con tercera, quinta y séptima, pues tendrá también tercera inversión que será el acorde con la séptima en el Bajo.



Las inversiones son muy útiles para cambiar el color de un pasaje. Haz la prueba: prueba a dar en el primer tiempo de un compás la tercera o la quinta en lugar de la tónica del acorde. Concretamente al final de una canción en la que la nota del Bajo queda suspendida contra un acorde de guitarra por ejemplo, hace un efecto curioso tocar otra nota que no sea la tónica, en especial la tercera y sobre todo si el acorde es menor. Compruébalo, hermano.

Corcheas

Vamos a darle un poquito de ritmo al asunto. Hombre, es que eso de una negra en cada tiempo está bien, pero... Tranquilo, hombre, te entiendo perfectamente. El manejar las corcheas con soltura nos permitirá acercarnos a líneas de Bajo más vacilonas, como las de soul, aunque no necesariamente, ya que también son la marca de distinción de cualquier línea de rock'n'roll clásica. Entrarán dos notas de la misma duración en cada tiempo de cualquier compás que lleve por denominador un 4. Ya que, si el 4 en el denominador nos indicaba que la figura de cada tiempo era una negra, y resulta que una negra se divide en 2 corcheas, pues lo dicho: dos en cada tiempo.

Para practicarlo te propongo una línea de lo más siniestra (je, je, je). Es de la canción "El Acto", del grupo Parálisis Permanente y corre a cargo de Nacho Canut, también conocido por su militancia en Alaska Y Dinarama.



Síncopas

Como ya dijimos, la acentuación en un compás de 4/4 es: el primer tiempo es fuerte, el segundo débil, el tercero semi-fuerte y el cuarto débil. Y así como podemos dividir un compás en cuatro tiempos, podemos dividir cada tiempo del compás en dos partes: la primera fuerte y la segunda débil. Pues bien, una síncopa (S en el ejemplo que sigue) se forma cuando acentuamos el tiempo o parte débil en lugar del tiempo o parte fuerte. Y esto lo podemos hacer de dos formas:

1.- Poniendo un silencio en tiempo o parte fuerte (F) y la nota en el tiempo o parte débil (D):



2.- Cuando la nota que va en tiempo o parte fuerte (F) viene ligada y le sigue una nota en tiempo o parte débil (D).

Ahora vamos a combinar corcheas, notas negras y síncopas con dos ejemplos reales muy parecidos entre sí. El primero es la línea de "Sunshine Of Your Love" (Cream) a cargo de Jack Bruce; el segundo es la línea de "In A Gadda Da Vida" (Iron Butterfly) y lo toca Lee Dorman.

1)  $\text{♩} = 115$



2)  $\text{♩} = 108$



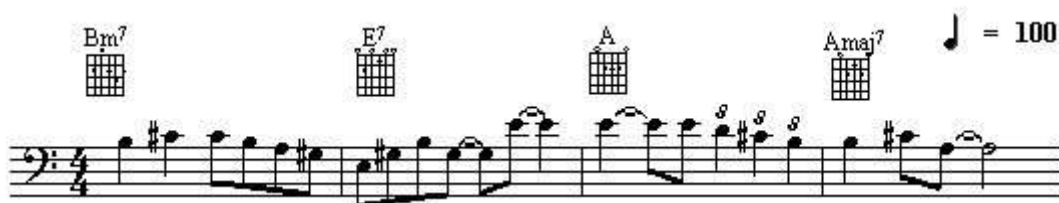
Escalas menores

Vamos a darle más color al asunto, si cabe. Antes que nada mencionar que existen 3 tipos de escalas menores: natural, armónica y melódica. De momento nos ceñiremos a la natural.

La estructura que sigue cualquier escala menor natural, como ya dijimos de pasada en [III](#) para que estuvieras tranquilo, porque, digas lo que digas, te picaba la curiosidad, es: 1 tono + 1 semitono + 2 tonos + 1 semitono + 2 tonos. Haz lo mismo que hicimos con la escala mayor: apréndete la digitación. De esta forma estás listo para tocar cualquier relativo menor de un tono mayor. Por ejemplo, y haciendo un poco de repaso: Eb. ¿Relativo menor? Pues una tercera menor en sentido descendente (o cuatro trastes hacia la pala del clavijero) nos sitúa en C, es decir, C menor, (a partir de ahora, C-). Y ahora empezando por C aplicamos el esquema de la escala menor y tenemos lo que sigue:



Como ya dijimos, la armadura de un relativo menor es la misma que la del relativo mayor. De alguna forma son tonos "hermanos" ya que utilizan las mismas notas. Y si utilizan las mismas notas resulta que hay muchos acordes comunes, ¿verdad? Pues toma nota: cuando estemos en un tono dado podremos utilizar tanto la escala de ese tono como los modos de ese tono y, también la escala del relativo menor de ese tono. Eso sí, con cuidadín. Y recuerda: si vas a improvisar o a hacer una frase melódica utiliza notas más bien agudas; si estás haciendo un acompañamiento utiliza notas más graves. Aunque esto último tampoco es una norma férrea. Comprueba lo dicho: sobre una secuencia de acordes de dada, por ejemplo en tono de A, ponte a tocar notas de las escalas mencionadas, que en este caso serían la escala mayor de A (con sus modos) y la escala menor de F#. Algo como esto:



El ejemplo anterior constituye una muy básica progresión de acordes utilizada en jazz. Es lo que se llama ii - V - I. ¿Por qué? Si te fijas, hemos dicho que estábamos en A. Luego al empezar por Bm7 estamos en el II grado de la escala; E7 es el V grado y A ó Amaj7, el I. Así pues, ii - V - I. Tócalo tal cual está escrito. Después tócalo una octava más grave (es decir, empezando por la cuarta cuerda en el traste #7) y fíjate en la diferencia. Desde luego, son las mismas notas, pero una octava arriba o abajo cambia mucho el color de la frase.

La escala menor armónica es la que altera el séptimo grado de la misma por considerar que, al encontrarse este a distancia de tono de la tónica, no cumple con su condición de sensible. De esta forma tenemos una escala cuyo último tetracordo suena un poco árabe.

De hecho se utiliza mucho en música española y en flamenco. La escala menor armónica en tono, por ejemplo, de Am, es:

Am  **Escala menor armónica**



La escala menor melódica es la que nos queda por ver. Existen dos variantes: la de la escuela clásica y la de la escuela del jazz. La clásica altera tanto el sexto como el séptimo grado de la escala en sentido ascendente y los mantiene igual en sentido descendente; la que se utiliza en jazz altera también los grados sexto y séptimo, pero tanto en sentido ascendente como en sentido descendente. Véase:

Am  **Escala menor melódica (escuela clásica)**



Am  **Escala menor melódica (escuela jazz)**



Semicorcheas

Vamos a ir más allá, rítmicamente hablando. Después de ver las corcheas, de practicarlas y de dominarlas ya podemos pasar a ver una figura de nota que nos alegrará la vida todavía más. Se trata de la semicorchea, que resulta de la natural subdivisión de la corchea en dos notas iguales. Así que, lo dicho: donde entraba una corchea, ahora entran dos semicorcheas, y donde una negra, pues ahora cuatro semicorcheas. Y esto es muy importante: la combinación de notas, silencios y síncopas en grupos de cuatro semicorcheas a lo largo de un compás de 4/4 es la salsa de líneas de Bajo en estilos como el funky, disco, rap, Acid-Jazz, etc. Y aquí viene el ejemplo para que practiques. Cógelo despacio y cuida de que todas las notas midan lo mismo.

A7  ♩ = 56



Puntillo y doble puntillo

El puntillo es, como su nombre indica, un punto pequeño que, colocado a la derecha de una figura de nota o silencio, prolonga la duración de los mismos la mitad de su valor en tiempo. ¡Toma ya! No teníamos bastantes complicaciones midiendo tresillos y ahora me vienes nada menos que con el puntillo. Vamos, que me has dado la puntilla.

Bueno, bueno, tranquilidad en los graderíos. Por cierto, ¿te acuerdas de la ligadura? Perfecto. Tener dominado el tema de la ligadura viene de maravilla para entender cómo medir el puntillo. Fíjate en el siguiente gráfico y contrástalo con lo dicho en el párrafo anterior:



No tiene más arte: figura que dura un tiempo + puntillo = figura que dura un tiempo y medio; figura que dura dos tiempos + puntillo = figura que dura tres tiempos; etc. Y lo mismo si se trata de silencios:



Vale, ahora quiero el doble. ¿Quééé?!!!! Ah, el doble puntillo. El doble puntillo prolonga la nota o silencio la mitad de su duración mas la mitad de la mitad de su duración. ¿Enrevesado? No, que va. Es más fácil de lo que parece. Fíjate:



Combinaciones rítmicas

Bien, bien. Ahora que ya sabemos todo lo que sabemos (que no es poco) ya podemos empezar a hacer combinaciones interesantes rítmicamente hablando. A continuación vienen algunos patrones rítmicos que es bueno que domines, más que nada porque te los encontrarás muy a menudo:

♩ = 72



The first staff contains three measures of eighth-note patterns: 1) a quarter rest followed by eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3; 2) eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4; 3) eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff contains two measures of sixteenth-note patterns: 1) sixteenth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4; 2) sixteenth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6.

Practícalas despacio y memoriza la combinación de figuras de cada compás. Después haz tus propias combinaciones. Utiliza ligaduras, etc, para construir frases. Frases como las que vienen ahora, es decir, líneas de Bajo "de verdad" que incorporan cosas de las que hemos estado hablando últimamente. Son cada una de un padre y una madre, así que hay para todos los gustos. La primera es "Dragon Attack" de Queen; la segunda "Last Train To London" de ELO; y la tercera "N.I.B." de Black Sabbath. ¡Buen provecho!

C7(#9) ♩ = 90



The chord diagram for C7(#9) shows: 1st string (E) 2nd fret, 2nd string (D) 3rd fret, 3rd string (G) 3rd fret, 4th string (F) 3rd fret, 5th string (C) 3rd fret, 6th string (C) 3rd fret. The bass line in 4/4 time starts with a quarter rest, followed by eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7.

Am7 ♩ = 112




The chord diagram for Am7 shows: 1st string (E) 2nd fret, 2nd string (D) 2nd fret, 3rd string (G) 2nd fret, 4th string (F) 2nd fret, 5th string (C) 2nd fret, 6th string (C) 2nd fret. The bass line in 4/4 time consists of eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7.


A5 ♩ = 112





The chord diagram for A5 shows: 1st string (E) 2nd fret, 2nd string (D) 2nd fret, 3rd string (G) 2nd fret, 4th string (F) 2nd fret, 5th string (C) 2nd fret, 6th string (C) 2nd fret. The bass line in 4/4 time consists of eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7.


Si te han sabido a poco, entonces eres de los míos. Tómate otra ración (invita la casa), esta vez con "Love Is In The Air", de John Paul Young, "The Magnificent Seven", de los Clash y dos pequeñas criaturas de mi invención:



♩ = 114






♩ = 118




♩ = 90




♩ = 111



Puedes probar a hacer combinaciones al azar y ver cómo resultan, pero lo que observarás en la mayoría de líneas de Bajo efectivas es que siguen una lógica en cuanto a los acentos. En mi opinión no se trata tanto de hacer coincidir notas fuertes en los acentos y débiles o silencios en partes débiles, sino al revés. Es decir, aprender bien a medir y llevar el compás perfectamente y entonces la línea de Bajo que se nos ocurra coincidirá rítmicamente con ese esquema.

Progresiones

No son más que sucesiones de acordes con cierta lógica armónica. O incluso sin ella. Cualquier sucesión de acordes, por atípica, brusca o esquizofrénica que parezca es válida si consigue su propósito. Aquí, sin embargo, vamos a ver las más comunes, tradicionales o típicas para que las pruebes y empieces a ver cómo funciona eso de encadenar acordes.

La primera que viene es una que ya vimos, con motivo de un ejemplo en [IV](#). Se trata de la progresión ii - V - I. Y los números romanos, como ya sabes, se refieren a los grados de la escala. De esta manera, la progresión que nos ocupa empieza en el II grado del tono en el que estemos (lo ponemos en minúsculas porque se trata de un acorde menor), que necesariamente será un acorde menor séptima (m7), y dura 1 compás, pasa después a la dominante ó V grado, que será un acorde de séptima, otro compás, y resuelve en la tónica ó I grado, que será un acorde de séptima mayor (maj7), esta vez, por aquello de la proporción, 2 compases. Por ejemplo: G mayor. El II grado es Am7, el V grado es D7 y la tónica es Gmaj7. Ya tenemos la progresión en tono de G. No hace falta que lo diga: pruébalo.

En caso de improvisar sobre esta progresión o simplemente construir una línea de Bajo, con lo que sabemos hasta ahora lo suyo sería recurrir a los modos. Así, empezaríamos metiendo notas del modo Dorio durante un compás, el siguiente lo llenaríamos con notas del modo Mixolidio y los 2 siguientes con notas del Jónico o Mayor. Pero ojito: recuerda que eres el bajista, así que de momento acostúmbrate a meter la tónica del acorde en el primer tiempo de cada compás para darles la "sensación" de tonalidad a los oyentes y al resto de compañeros de grupo. Un ejemplo:

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷ ♩ = 95

La siguiente es la progresión típica de rock'n'roll. Aunque antes que esto, fue la típica progresión que seguían las canciones de blues. Así pues, sirve para ambas cosas (también para boogie-woogie, shuffle, etc). Incluso temas de otros estilos (ska, por ejemplo) siguen esta progresión, los tan cacareados "12 compases" del blues. Aquí los tienes:

♩ = 122

Chord progression: C7, F7, C7, F7, C7, G7, F7, C7, G7.

Esta progresión es muy buena, y su persistencia a pesar de los años lo demuestra de sobra. Pero llega un momento en que se hace monótona, sobre todo en el caso de venerables caballeros del blues y del rhythm & blues que construyeron su voluminosa discografía a base casi exclusivamente de dicha progresión.

Para darle un poco de vidilla, algunos jazzmen empezaron a hacer pequeñas modificaciones. Como la que sigue, que, por ser más rica armónicamente, nos permite más juego a la hora de escoger notas. Véase:

♩ = 122

Chord progression: C, F, Cmaj7, C7, F, F7, C, Am7, Dm7, G7, C, G7.

Sí, ya se lo que vas a decirme. En el cuarto compás, en el primer tiempo no hemos marcado la tónica, porque estamos en C7 y sin embargo empezamos por la nota Bb. Y no solo eso, dirás, sino que dos compases después, concretamente el que hace seis, vas y metes un Eb cuando el acorde es F7. ¿Me quieres explicar, entonces, por qué esa recomendación de meter la tónica en el primer tiempo?

Pues, sobre todo, porque ese papel te corresponde a ti como bajista. No quiere decir que no puedas saltártelo nunca, pero no puedes descuidarlo. Especialmente cuando cambiamos de un acorde a otro distinto. Fíjate cómo en el ejemplo los compases en los que no empezamos con la tónica del acorde son compases en los que este no ha cambiado. Así pues, la "idea de tono" en el que escucha se mantiene y tú puedes hacer una frase con notas de la escala, dado que ya afirmaste el tono un compás antes. También puedes observar que, en ambos casos (compases 4 y 6), la nota por la que empezamos es la séptima del acorde, lo cual significa, como vimos en [III](#), que estamos practicando una inversión, concretamente una tercera inversión.

Una cosa te digo a la hora de construir tus propias progresiones: desde luego que puedes encadenar los acordes como te de la gana, pero no te sorprendas si la sucesión Cmaj7 - F+7b9 - E13#11 te suena a rayos y truenos. Mi consejo es que empieces componiendo con la lógica de la escala. Por ejemplo: C - Am - F - G. Muy tónica, ya lo se. Pero prueba a alterar poco a poco los acordes, por ejemplo: Cmaj7 - Am7 - Fm7 - G7. Esta ya tiene otro color. Ves poco a poco alterando las terceras (jugando con mayor y menor), las quintas (aumentada y disminuida), las séptimas, etc. Y añadiendo los intervalos que veremos en [VII](#), intervalos como 9, 11 y 13 que también puedes alterar a tu antojo.

Notas de Paso

De paso te diré que estas notas no están completamente delimitadas. Virtualmente, cualquier nota que metas y que no forme parte del acorde sobre el que estás tocando sirve de nota de paso. Y precisamente por no estar en el acorde crean tensión armónica, tensión que se resuelve al alcanzar una nota del acorde. Suelen estar a distancia de semitono de una de estas notas, o, como máximo, a distancia de tono y guardan cierta lógica, anticipan esa resolución de la que hemos hablado.

En el cuarto compás del ejemplo anterior, ni el D ni el D# están en el acorde, pero anticipan claramente la caída sobre el E y, posteriormente, sobre el cambio a F, todas a distancia de semitono en una tensión muy propia del blues, incluso del jazz.

Compases de 2/4, 3/4, 6/8, 9/8 y 12/8

Bueno, ya debes de estar más que aburrido del compás de 4/4. ¿A que sí? Lo sabía. Aquí tienes compases nuevos. El de 2/4 es muy simple: dos tiempos por compás, el primero fuerte y el segundo débil. La sensación que da es la de un 4/4 más acentuado; el de 3/4, que ya mencionamos de pasada en II a propósito de los tresillos, pues tres tiempos, fuerte - débil - débil:

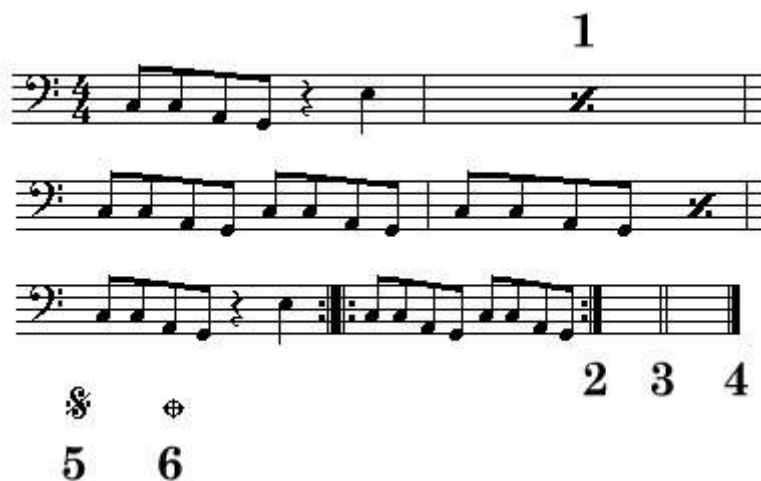


Los que vienen a continuación no es que sean más complicados, pero conviene tener claro el concepto de 3/4. Son como primos de los compases que ya hemos visto, el de 6/8 del de 2/4; el de 9/8 del de 3/4; y el de 12/8 del de 4/4. Con la particularidad de que en cada tiempo entran tres parte que se acentúan fuerte-débil-débil. La unidad de tiempo es la negra con puntillo (tres corcheas) y la unidad de parte la corchea:



Signos de repetición

Son unos signos gráficos que habrás visto montones de veces en partituras, cuya función es ahorrarnos un montón de trabajo a la hora de escribir una partitura. Presta atención porque es casi como el juego de la Oca:



El (1) significa que hay que repetir el compás anterior exactamente igual que está. O sea, tocaríamos 2 veces el primer compás; sin embargo, cuando encontramos este símbolo dentro de un compás a continuación de otras notas, significa que hay que repetir lo que hay antes en ese mismo compás. De esta forma, en el segundo pentagrama del ejemplo, ambos compases son idénticos. El (2), con los 2 puntos a la izquierda, significa volver atrás hasta encontrar otro símbolo igual pero con los dos puntos a la derecha, y repetir todo exactamente igual hasta llegar donde estábamos y continuar. En caso de no encontrar el símbolo con los dos puntos a la derecha nos iremos al principio

de la pieza y repetiremos desde allí (como en el primer compás del segundo pentagrama). El (3) se suele poner como una separación entre dos partes distintas de la canción, sin que tenga valor repetitivo alguno ni afecte al tiempo para nada. El (4) es la doble barra de final de la pieza. El (5) no significa nada la primera vez que lo vemos en una pieza, pero más adelante en esa pieza vendrá una explicación que diga algo así como "volver al signo", con lo cual iremos al que vimos la primera vez y repetiremos desde allí. El (6) es igual que el (5), aunque normalmente se pone y después se añade la palabra CODA. CODA, además de un LP de Led Zeppelin, es una palabra italiana que significa "cola". Cuando veamos esto, repetiremos desde el signo (6) y al llegar al final de la canción pasaremos a interpretar el trozo escrito como CODA.

Tonalidades con más de 3 alteraciones

Aquí tienes las tonalidades que faltaban y que no pusimos antes para que no te mareases con tanto sostenido y tanto bemol. Ahora que ya conoces todas las tonalidades es bueno que las explores, en lugar de quedarte siempre en C, A ó G que son las más socorridas. Y es interesante, porque, aunque no lo parezca, cada tonalidad tiene un color propio, lo que se traduce en un sonido propio.

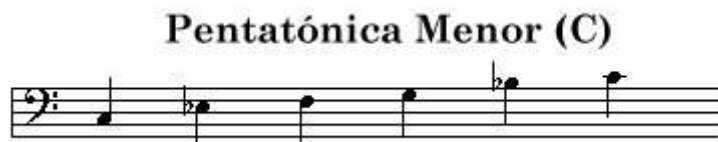
ALTERACIONES	TONALIDAD
4 #	E mayor, C# menor
4 b	Ab mayor, F menor
5 #	B mayor, G# menor
5 b	Db mayor, Bb menor
6 #	F# mayor, D# menor
6 b	Gb mayor, Eb menor
7 #	C# mayor, A# menor
7 b	Cb mayor, Ab menor

Tanto en esta lección como en las siguientes vamos a ver las escalas más utilizadas. Un pequeño consejo relativo a las escalas: apréndetelas de una en una. Hasta que no domines una perfectamente, no pases a la siguiente. Lo difícil de las escalas no es aprenderlas, sino asimilarlas, y esto lleva su tiempo. Así que no tengas prisa.

Escala pentatónica

¿Te suena? No me extraña. De entre todas las escalas es la que más fama y difusión ha tenido en los últimos cincuenta años, gracias, sobre todo, al blues. Y sin embargo la escala de blues tradicional difiere un poco de la pentatónica de toda la vida, como veremos más adelante. Consta, como indica su nombre, de cinco tonos o notas y omite los semitonos de las escalas mayores y menores.

La escala pentatónica tradicional, también llamada pentatónica menor, por ejemplo en tono de C, sería:



Tiene cierto aire blues y rock'n'roll, pero también puede sonar a música china. De hecho los chinos la usaron durante montones de años. A continuación tienes la escala pentatónica mayor:

Pentatónica Mayor (C)



Apréndete bien el esquema que siguen las notas de las escalas en el mástil. Estos diagramas son importantes, ya que sólo con desplazarte unos trastes y tocar el mismo esquema estás tocando la escala en otro tono sin necesidad de pensar las notas que has de meter. Y aquí viene un pequeño truco: si el esquema que siguen las notas de la escala pentatónica menor, por ejemplo en C, lo desplazas 4 trastes hacia la pala (o sea, hacia más grave), no sólo te encuentras con el relativo menor, sino que estás tocando la pentatónica mayor del tono inicial. De lo que se deduce que si estamos en un tono mayor (por ejemplo G) y tenemos la urgente necesidad de meter una pentatónica, una de dos: o tocamos la pentatónica mayor de G ó tocamos la pentatónica menor de su relativo menor, es decir, Em. ¿Estás esperando a que te diga "compruébalo"?

Escala de Blues

Esta escala deriva directamente de la pentatónica menor, de hecho hay mucha gente que las confunde. En realidad es idéntica pero con una salvedad: la escala de blues añade una nota, denominada "blue note" (literalmente, "nota triste"), que es la que le da ese aroma tan característico. Esta nota es la cuarta de la escala, aunque lo que realmente da ese sonido de blues es el paso de la tercera a la cuarta y vuelta a la tercera.

Escala de Blues (C)



La escala de blues suele ser la segunda que se aprende (inmediatamente después de la escala mayor). Hay que llevar mucho cuidado con esta escala. Puedes comprobar que cuando la tocas, en seguida obtienes una buena respuesta por parte de quien escucha, es una escala muy agradecida. Pero como te quedes "pegado" a ella, tu lenguaje musical se va a ver muuuuuy limitado.

Para utilizarla ten en cuenta que funciona como una pentatónica menor, o sea, que si estás en un tono mayor (por ejemplo B), tendrás que meter escala de blues de su relativo menor, es decir, G#m.

Más sobre digitación

Probablemente no habrá dos bajistas en el mundo que interpreten la misma partitura de la misma forma. Me refiero a la manera de poner los dedos, o lo que es lo mismo, a la digitación. En principio, si se interpreta la partitura correctamente cualquier digitación es buena. Son preferibles las más cómodas y las más seguras. Las más cómodas porque, además de evitarnos innecesarios dolores de muñeca o dedos, se prestan menos a cometer errores; las más seguras porque siempre garantizan un mejor sonido que las arriesgadas, aunque estas se pueden utilizar en caso de emergencia.

Por ejemplo: aquí tienes una muy sencillita frase. Tócala como tú lo harías sin que nadie te dijese nada. Los números en el interior del círculo corresponden a los trastes, y las líneas, de abajo hacia arriba se corresponden con las cuerdas del Bajo de grave a agudo:

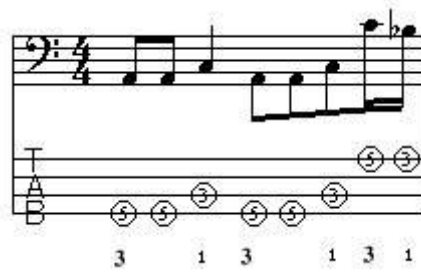


Vale, ahora imagínate que te da por utilizar la siguiente digitación. Los números en la línea inferior del gráfico se corresponden con los dedos de la mano derecha (1=índice; 2=medio; 3=anular; 4=meñique). La línea horizontal significa desplazar el dedo en cuestión a lo largo del mástil hasta la posición siguiente:



Cuando tires a repetir la frase puedes tener un pequeño problema, ya que terminas con el dedo 1 en la primera cuerda, traste #3 y tienes que empezar con el dedo 1 en la cuarta cuerda traste #5. Sí, es un salto un poco incómodo.

Por último, prueba la siguiente digitación y comprueba que es más cómoda que la anterior:



Lo dicho solamente pretende hacerte ver una cosa: tú tendrás que decidir qué digitación utilizar en cada caso. Uno tienen las manos más grandes; otro, los dedos más largos, etc, así que la que sirve para uno no tiene por qué funcionarle al de al lado. Mi consejo es que, una vez des con la digitación más adecuada para la línea de una canción, la fijes y la toques siempre de la misma manera.

Modos de la escala menor

Como ya dijimos en [IV](#), en la armonía utilizada por la escuela de jazz la escala menor melódica altera los grados 6 y 7 tanto en sentido ascendente como en sentido descendente. Esto nos permite establecer modos, al igual que hicimos con la escala mayor, cosa que la escala menor melódica de la armonía clásica no nos permite (al llegar al grado VI, ¿cómo lo tomaríamos, alterado o sin alterar?). Así pues, aquí tienes los modos tomando como base la escala menor melódica escuela jazz. Los modos de cualquier escala menor natural son los mismos (aunque cambiando la numeración) que los de la escala de su relativo mayor (por ejemplo: en A menor serían los modos de C). Pero antes que nada veamos los grados con sus acordes cuatríadas correspondientes:



Sobre el grado I de la escala se forma el acorde Am7 y le corresponde la escala menor melódica.



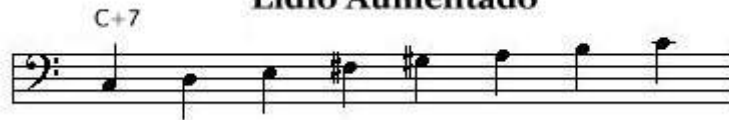
Sobre el grado II de la escala se forma el acorde Bm7 y le corresponde el modo Frigio #6.

Frigio #6



Sobre el grado III de la escala se forma el acorde C+7 y le corresponde el modo Lidio Aumentado.

Lidio Aumentado



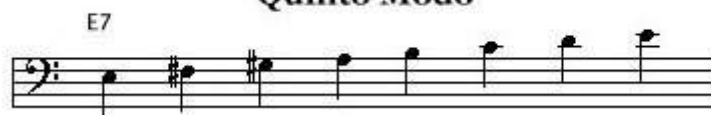
Sobre el grado IV de la escala se forma el acorde D7 y le corresponde el modo Lidio Dominante.

Lidio Dominante



Sobre el grado V de la escala se forma el acorde E7 y le corresponde el Quinto Modo.

Quinto Modo



Sobre el grado VI de la escala se forma el acorde F#m7b5 y le corresponde el modo Locrio #2.

Locrio #2



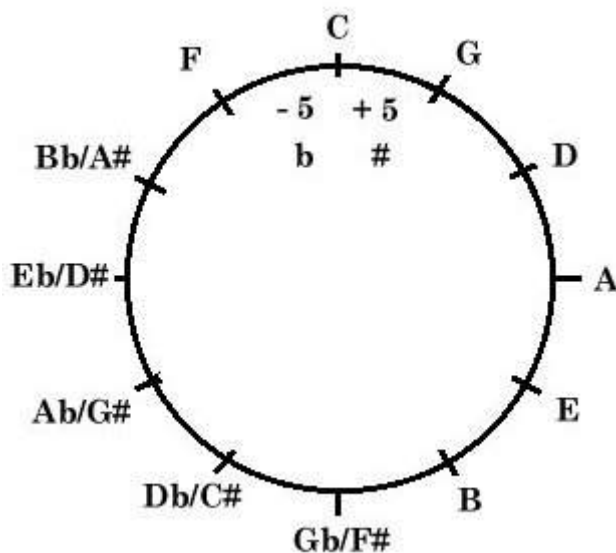
Sobre el grado VII de la escala se forma el acorde G#m7b5 y le corresponde la escala alterada.

Escala Alterada



Círculo De Quintas

No es más que un gráfico en el que aparecen todas las tonalidades a distancia de un intervalo de quinta justa. Véase:



Alguno puede pensar que esta herramienta llega un poco tarde, pero en mi opinión, en la mayoría de los manuales llega demasiado pronto. Ahora que ya tienes soltura en el manejo de tonalidades es cuando le puedes sacar partido. Por ejemplo para saber cuántas alteraciones tiene una tonalidad determinada, B sin ir más lejos. Partiendo de C (que, como sabes, no tiene alteración alguna en la armadura), y en el sentido de las agujas del reloj ves contando sostenidos a razón de uno por tonalidad que te encuentres. O sea: 5 sostenidos. En sentido contrario a las agujas del reloj

tenemos las tonalidades con bemoles. Así, por ejemplo, puedes comprobar que Ab tiene 4 bemoles en la armadura.

También puedes utilizar el círculo de quintas para definir escalas. Cualquier agrupación de 7 notas consecutivas pueden ordenarse para formar una escala mayor. Y cualquier grupo de 5, una escala pentatónica.

Por último, si tomas las notas que aparecen en el círculo como acordes (p.e.: G = acorde de G mayor), y te mueves en el sentido contrario a las agujas del reloj, obtendrás una de las formas más efectivas de encadenar acordes, es decir, por cuartas. Si te fijas, en la típica progresión ii - V - I, por ejemplo en tono de G, los acordes son: Am7 - D7 - Gmaj7. Puedes comprobar, mirando el círculo, que van seguidas.

Y por si fuera poco, también nos permita encontrar rápidamente la nota que se encuentra a distancia exacta de tritono de la que estamos, que es la nota que está diametralmente opuesta en el círculo. Por ejemplo, si estamos en A, la nota que está a distancia de 3 tonos es Eb. Esto nos será muy útil cuando veamos la sustitución de tritono en un capítulo avanzado de rearmonización.

Acordes barrados

Vaya denominación de origen rara, ¿eh? No se me ocurría otra traducción de "dash chords", así que esta servirá. Los habrás visto en partituras alguna vez, son esos acordes molestos con una barra en medio que nunca sabes si son carne o pescado. Cosas como Am7/D ó Cmaj7/E. Pero tranquilo, en unos instantes vas a ver disipadas tus dudas.

El acorde es lo que va antes de la barra. Y lo que va después es la nota del bajo. En ocasiones, y por diversos motivos, el compositor quiere una nota distinta en el bajo a la tónica del acorde, y la forma de indicarlo es esta. Así que, cuando veas un acorde con barra, lo que va después de la barra es para ti. A continuación tienes ejemplificados los acordes anteriores, primero con un acorde barrado y después como lo interpretaríamos si no nos dijeran nada (es decir, tocando la tónica del acorde).

The image shows two pairs of musical staves in 4/4 time. The first pair is labeled 'Cmaj7/E' and 'Cmaj7'. The 'Cmaj7/E' staff shows a barre on the second line of the treble clef and a note on the second line of the bass clef. The 'Cmaj7' staff shows a standard C major 7 chord in the treble clef and a note on the first line of the bass clef. The second pair is labeled 'Am7/D' and 'Am7'. The 'Am7/D' staff shows a barre on the second line of the treble clef and a note on the second line of the bass clef. The 'Am7' staff shows a standard A minor 7 chord in the treble clef and a note on the first line of the bass clef.

Dobles alteraciones

Su notación es: x para el doble sostenido y bb para el doble bemol. Si un sostenido aumenta la entonación de la nota a la que antecede medio tono, un doble sostenido la aumenta un tono entero; por la misma regla de tres, si un bemol disminuye medio tono la entonación de la nota a la que antecede, un doble bemol la disminuye un tono entero. Y esto es todo con respecto a las dobles alteraciones. Eso sí, te enseñé la foto para que las vayas conociendo:

The image shows a single musical staff in 4/4 time with a bass clef. It contains a sequence of notes: a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B with a double sharp (x) above it, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E with a flat (b) above it, a quarter note F with a double flat (bb) above it, and a quarter note G.

Más acordes (aumentados y disminuidos)

Con lo dicho hasta ahora no deberías tener ningún problema para construir un arpeggio de C7b5b9. Pero por si acaso lo hubiera, aquí tienes más acordes, algunos bastante inusuales como no sea en un contexto puramente jazz, jazz-fusion o rock sinfónico. De momento, aquí tienes los acordes disminuidos, mucho ojito que suelen dar lugar a confusión:

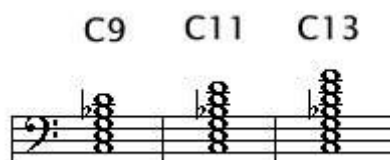


Y aquí, los acordes aumentados:



Acordes de 9, de 11 y de 13

Un acorde de novena es el que se obtiene añadiéndole una tercera mayor a un acorde de séptima. Si a este le añadimos otra tercera encima obtendremos un acorde de 11 y si a este le añadimos otra tercera más, obtendremos uno de 13. Y ya no le pongas más terceras, porque la siguiente ya te devuelve directamente a la tónica.



Dicho lo cual, en el momento te encuentres con el mencionado acorde C7b5b9, pues lo diseccionas. Para empezar sabes que la tónica es C y que la tercera es mayor (E), puesto que no aparece nada como "m" ó "-" que nos diga que es menor. Después te dice que lleva una séptima, es decir, Bb. Continuamos y vemos que la quinta es disminuida (Gb). Y por último, que lleva una novena y también disminuida (Db). Así de fácil. De todas formas no te desanimes si no comprendes todos los acordes complicados, más adelante haremos una tabla con TODOS ellos para que las dudas desaparezcan cual pastel a la puerta de un colegio.

Más escalas

Ah, ¿ya te has cansado de las pentatónicas y de los modos menores? Pues nada, más escalas. Primero veremos la escala cromática, aunque a mí no me gusta llamarle escala, simplemente porque consta de todas las notas. Como lo oyes, la escala cromática por ejemplo de C se compone de todas las notas que encuentres desde un C al de la octava superior:



Esta escala la puedes utilizar sobre el acorde que quieras, siempre entra bien... o mal.

A continuación, dos tipos de escalas distintas pero con una misma particularidad: son simétricas. Decimos que una escala es simétrica cuando un modo de esa escala produce el mismo tipo de escala que el original. La escala cromática, sin ir más lejos. Puedes ver que, la cojas por la nota que la cojas si la amplías una octava sigues teniendo el mismo tipo de escala, porque la relación que guardan todas las notas es de un semitono. Algo parecido le ocurre a la escala de tonos enteros, más conocida como hexátona. La relación que guardan aquí las notas es de un tono. Si la construimos sobre C tendríamos:



Esta escala funciona sobre todo sobre acordes aumentados, es decir, C+, C7+ ó C7#5. El otro tipo de escala hexátona es el que se forma con Db, Eb, F, G, A, B. Como puedes ver, con estas dos escalas y sus modos correspondientes tienes todas las notas posibles.

El otro tipo de escalas simétricas que veremos es el de las escalas disminuidas. Hay dos tipos de escalas disminuidas: la escala Tono-Semitono (TS) y la escala Semitono-Tono (ST).



Funciona sobre acordes disminuidos, por ejemplo Cdim ó Cdim7.

Compases De 5/4 Y De 7/8

El solfeo tradicional los denomina "compases de amalgama" y los explica de la siguiente forma: el de 5/4 se puede comprender como un compás de 2/4 seguido de uno de 3/4. O al revés. Y el de 7/8, como uno de 4/4 seguido de uno de 3/4. O a la inversa. Yo prefiero tomarlos como una unidad propia, lo que supone acentuar el primer tiempo de compás cada 5 golpes en el primer caso y cada 7 en el segundo. Y no tiene mayor problema teórico. En la práctica lleva un poquito más de tiempo acostumbrarse a esa sensación de que te falta un tiempo, pero vamos, nada que no se pueda solucionar metiéndole horas.



Escalas be-bop; escala hispano-árabe; escala in sen

Pocas, realmente quedan pocas escalas ya que no conozcamos. Aquí vamos a empezar por unas utilizadas en un periodo muy concreto de la historia del jazz (esa palabra otra vez!), concretamente la era Be-bop: años cuarenta, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, etc. Aquí tienes las escalas Bebop más utilizadas:

Escala BeBop Mayor



Naturalmente, la forma más clara de sacarle a esta escala su sabor particular es tocándola en una progresión tipo ii-V-I a ritmo de swing, pero puedes experimentar con ella de la forma que mejor veas. Recuerda que también puedes usarla en su relativo menor (en el caso del ejemplo sería Am).

Escala BeBop Dominante



Esta es muy útil sobre acordes de séptima de dominante, por ejemplo G7 si estuvieramos en C. Y por último tenemos la menor:

Escala BeBop Menor



Funciona sobre acordes menores de séptima. También se usa en progresiones de blues de tonos menores para darle a los acordes un sentido más acentuado de séptima de dominante.

La escala que viene a continuación te irá de perlas cuando quieras darle cierto toque árabe a tu línea de Bajo.

Escala hispano - árabe



Funciona sobre el acorde frigio (ver Acordes "sus" más abajo).

Tal vez te apetezca en algún momento darle cierto toque oriental a tu línea de Bajo. Y para ello nada mejor que, o bien la pentatónica tradicional (cuidando que no suene a blues!) que se utiliza en música china, o bien la siguiente escala japonesa:

Escala japonesa in sen (E)



La puedes utilizar tranquilamente en sustitución de un E frigio. El segundo modo (la misma escala pero empezando por F), lo puedes utilizar sobre un acorde Fmaj7#11; el cuarto modo (la misma escala, empezando por B), sobre un Bm7b5; y el quinto modo (empezando por D), sobre un Dm6.

Progresiones, acordes y escalas

Normalmente las progresiones de acordes siguen una lógica armónica, de ahí que haya por lo menos un par de escalas que podamos utilizar a lo largo de toda la progresión. Sin embargo, y dada nuestra voracidad sin límites como músicos, es muy probable que bien pronto se nos queden pequeñas y queramos darle un poco de variedad al asunto. Solución: en vez de funcionar por progresiones completas, podemos funcionar por acordes concretos. Es decir, dada una progresión, por ejemplo, formada por Bm7 - E7 - Amaj7, está claro que la escala de A nos arregla la tarde. También, naturalmente los modos de la escala de A (en este caso, B dorio - E mixolidio, A jónico); y también la pentatónica mayor de A y por tanto la pentatónica menor de F# menor. Todo esto ya lo sabíamos, pero el siguiente diagrama es el que ya nos permitirá una visión total de cómo utilizar todas las escalas que conocemos.

ACORDES	ESCALAS
C, C6, Cmaj7, Cmaj9	C, C lidio, C Bebop mayor, C pentatónica mayor, G pentatónica mayor
Cmaj7#11	C lidio, B in sen
Cm, Cm7, Cm9, Cm11	C dorio, C Bebop menor, C pentatónica menor, F pentatónica mayor, Bb pentatónica mayor, Eb Bebop mayor, C blues, C menor
Cm, Cm6	C dorian, C menor melódica, C pentatónica menor, F pentatónica mayor, Bb pentatónica mayor, C Bebop menor, Eb Bebop mayor, D in sen
Cm-maj7	C menor melódica, C menor armónica, Eb Bebop mayor
Cm7b6	C menor, Ab pentatónica mayor
Cm7b9	C frigio, C frigio #6
C, C7, C9, C13	C mixolidio, C lidio dominante, C Bebop dominante, C blues, C pentatónica mayor
Csus, C7sus, C11, Bb/C, Gm7/C	C mixolidio, C pentatónica suspendida, F pentatónica mayor
C7, C7#11	C lidio dominante
C7alt, C7#9, C7#9#5	C alterada, F menor armónica, F menor melódica
C7b9, C7b9b5	C disminuida ST, F menor armónica, F menor melódica
C+, C7+, C7#5	C hexátona
Cm7b5	C locrio #2, C locrio
Cdim7	C disminuida TS
Cfrigio (ver Acordes "sus")	C frigio, C frigio #6, C hispano-árabe, C in sen
Cmaj7#5	C lidio aumentado, C Bebop mayor
C7susb9	C frigio #6, C frigio

Ante todo, no te dejes marear por la tabla anterior. Después, comprueba poco a poco que las escalas propuestas funcionan sobre progresiones que llevan los acordes sobre los que deben funcionar. Y no pierdas de vista nunca que, aunque la música se compone de escalas, la música NO son escalas. Cuando tengas bien asimiladas todas las escalas que puedes meter sobre un mismo acorde, busca tu idea de lo que quieres hacer valiéndote de ellas y no al revés. Me da igual que tu vecino el jazzmen lo haga, pensar "aquí meto D Bebop menor, luego paso a la escala de blues en G y termino nada menos que con la pentatónica mayor de G, algo que ni los de la última fila se esperan", es una manera MUY pobre de entender la música. Y lo peor: es totalmente cerebral, cuando la música es ritmo y sentimientos. Para construir frases con sabor necesitas un buen sentido del ritmo, la armonía solamente te dice adónde puedes ir.

Notación de acordes

A continuación una guía para que no se te resista ningún acorde que veas escrito. Nuevamente, es posible que pienses que podía habértelo dicho antes y haberte ahorrado algunos quebraderos de cabeza, pero he preferido que te estrujaras un poco el seso en lugar de dártelo todo masticadito.

Vamos a ver cómo interpretar un acorde cifrado. Recuerda que los acordes se construyen normalmente amontonando intervalos de tercera. Así, lo primero que nos dirán es si la tercera (y por tanto el acorde) es mayor o menor. Si no pone nada, es mayor; si pone Cm ó C -, es menor. Después encontraremos una referencia a la quinta, que de no decirnos nada será justa. Luego la séptima, que de no decirnos nada será normal y a partir de aquí ya todos los demás intervalos que pueda tener el acorde (como 9, 11, 13, etc. El prefijo "maj" se refiere a una séptima mayor, y los símbolos de "#" y "b" delante de un número (que corresponde a un intervalo) significan que ese intervalo va aumentado un semitono (con # delante) o disminuido un semitono (con b delante). De esta forma, un A7b5#9 es un A mayor porque no lleva ni "m" ni "-", con séptima, con la quinta disminuida y la 9 aumentada. Y ya está. A continuación tienes otros símbolos y nomenclaturas que te puedes encontrar.

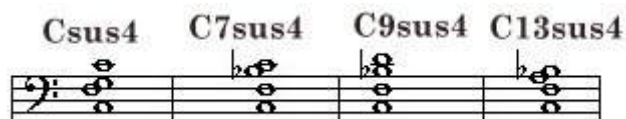
$C^{\circ} = C$ disminuido = Cdim

$C^{\emptyset} = C$ semi-disminuido = C7b5

$C^{\Delta} = C$ aumentado = C+ = C^{aug}

Acordes con el sufijo "sus"

Una última cosa con respecto a los acordes, el sufijo "sus". Cuando vemos un acorde tipo Csus4, esto significa nada menos que omitimos la tercera del acorde para poner la cuarta del mismo. Así el acorde mencionado constaría de C, F, G, en lugar de C, E, G. Estos acordes, muy utilizados en la era Bebop de jazz (¿te suena?), tienen un color muy característico, como puedes comprobar a continuación:



Y ahora que conocemos estos acordes, podemos mencionar una escala pentatónica que se nos había quedado fuera. Se trata precisamente de la escala pentatónica suspendida, que puedes ver en la tabla de acordes/escalas y no sabías lo que quería decir. Aquí está:

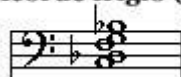
Escala pentatónica suspendida (C)



Funciona sobre acordes tipo C7sus y los otros de la tabla anterior.

Por último nos referiremos a un acorde que algunos teóricos de jazz denominan "acorde frigio", que viene a ser un acorde de novena disminuida con la cuarta suspendida.

Acorde frigio (C)



Sobre este acorde podemos utilizar las escalas tipo frigio, hispano-árabe e In Sen.

Todavía Más Escalas

Sí, por extraño que parezca aún no conoces todas las escalas, aunque sí las principales. Aquí añadimos unas cuantas para que vayas sobrado y aportes sabores distintos a tus líneas de Bajo, así como variedad. Las dos primeras son escalas húngaras, la mayor y la menor, que podemos utilizar, respectivamente sobre un acorde mayor séptima y uno menor. También a lo largo de una pieza en tono mayor o menor respectivamente:

Escala Mayor Húngara (C)



Escala Menor Húngara (C-)



Y ahora regresamos a Oriente, como los Magos (¿recuerdas la escala In Sen?). Primero nos detendremos en la Antigua Persia para rescatar una escala de inconfundible sabor hindú. Degústala sobre un acorde mayor:

Escala Persa (C)



Y ahora, ya en extremo oriente, encontramos dos escalas que puedes utilizar, sobre acordes menores, pero con cuidado. Y digo esto porque el D natural (nota #5) contra un C- es disonante total. Pero como nota de paso puede funcionar. Ah, están escritas una octava más grave:

Escala Kumoi (C-)



Escala Hirojoshi (C-)



Matizando

Seguro, la palabra "matiz" define un concepto muy amplio del que nos podríamos pasar hablando toda la tarde (y parte de la noche). Aquí, sin embargo, nos vamos a referir únicamente a intensidad del sonido. Habrás visto partituras que lleven signos como los siguientes:



Desde luego, son más comunes en partituras de música clásica o sinfónica. En las otras, aunque no venga no quiere decir que no los haya, sino que se dejan un poco al gusto del interprete (siempre que este lo tenga, claro). Los triángulos alargados que ves entre "pp" y "ff" son reguladores de intensidad, de menos a más y viceversa. En el vértice del triángulo la intensidad de sonido debe ser mínima y en la abertura máxima. Esto nos indica un crecimiento en intensidad del sonido a lo largo del regulador, pero ojo: progresivo y constante, es decir, sin saltos y lo más uniforme posible. Para conseguir esto entrénate primero con el metrónomo a poca velocidad (p.e.: negra = 60) y ves subiendo y bajando poco a poco la intensidad de pulsación de tu mano derecha sobre las cuerdas.

Las letras son abreviaturas de términos italianos que significan: p = piano (despacio, poco sonido); f = forte (fuerte, mucho sonido). Cuando veamos "pp" o incluso "ppp", esto significa todavía menos sonido. Y lo mismo con "fff".

En cuanto a los signos que ves en el último compás sobre las notas (también pueden ir debajo) se refieren ya no a la frase, sino a notas concretas. El primero, "-" significa que la nota debe "pesar", agotar sin prisa su duración; por el contrario, el "." significa que la nota ha de ser "picada", muy breve, como si hubiera un silencio justo después, así que pararemos las cuerdas con el dedo de la mano derecha que no hayamos percutido la cuerda. Por último, el pequeño ángulo que ves sobre la última corchea es un acento. Esa nota hay que destacarla (acentuarla) del resto. Se utiliza mucho en funky, donde suele ir acompañado de un acento en el bombo de la batería, para crear ese ritmo tan característico.

Tensión y cómo resolverla:

Este apartado es super-importante, al igual que el anterior, porque en realidad son los matices y el concepto tensión - distensión lo que define al músico, al compositor y, si me apuras, al estilo de música. Si tocas todo siempre con la misma intensidad, el mismo volumen y das la misma duración a todas las notas realmente podrías programarlo y tu parte no sufriría demasiado. Así que los matices nos hacen no sólo más músicos, sino también más humanos. Además es lo que más refleja nuestra personalidad, lo que va a sacar nuestra voz particular a través del Bajo.

El concepto de tensión - distensión existe en todas las disciplinas artísticas, pero el principio es el mismo. La tensión se puede definir como algo que al oído le resulta difícil de escuchar, aunque sin llegar a molestarle. Le cuesta un pequeño esfuerzo tolerar ese sonido, por lo tanto está pidiendo que esa tensión desaparezca para volver al estado de distensión o de sonido "agradable"... para querer volver luego a experimentar un poco de tensión. Ten en cuenta que excesiva tensión crispera y excesiva distensión aburre por completo. La tensión es necesaria porque crea interés en el que escucha, que aunque no lo sepa tiene a su oído pendiente de una resolución. Es una cuestión de equilibrio. Si ejecutamos una pieza de 15 minutos a ritmo frenético, disonante e histérico estamos abusando de la tensión, y desde luego conseguiremos nuestro propósito... al menos durante los primeros minutos. Después la gente comprobará que esa tensión es gratuita, que no lleva a nada y empezarán a perder interés. Igual que cuando una persona dice que va a hacer una cosa y nunca la hace, llega un momento en que no le prestas atención. Así que no es tan fácil. Si quieres interesar tienes que aprender el difícil arte de HACER música en lugar de emplear TRUCOS.

La clave está en saber crear tensión y después en resolverla adecuadamente. Ahí estamos creando una dinámica. Y dinámica significa eso, alternar conceptos como música - silencio, lento - rápido, etc. Y no, el concepto no es nuevo. Escúchate algo de J.S. Bach (¡ese tipo otra vez!), Beethoven, Miles Davis, Rolling Stones o Red Hot Chili Peppers. Esos conceptos ya están ahí. Nosotros, de todas formas, y dado que el tema en sí excede los límites de este modesto método, trataremos de centrarnos en lo que al Bajo se refiere.

Tensiones Melódicas: Lo que más tensión crea son las disonancias y las notas de paso cromáticas (a distancia de semitono). Si metemos muchas notas que, aunque pertenezcan a la escala no estén en el acorde, estaremos creando tensión. El siguiente ejemplo muestra una misma melodía (que no viene escrita), a lo largo de 8 compases. El Bajo es lo único que cambia, ni siquiera la armonía, que se mantiene en C7 - G7. Las disonancias y el movimiento del Bajo crean tensión a partir del compás 3 y acaban por resolver en el tercer tiempo del compás 8:

The image shows a musical score for a bass line in 4/4 time. The key signature is one flat (Bb). The melody is written on a single staff. The first two measures are under the chord C7, and the last six measures are under the chord G7. The melody starts with a C4 note, moves to D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7. The bass line starts with a C2 note, moves to D2, E2, F2, G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7. The bass line is written on a single staff.

Tensiones Armónicas: Por muy sencilla y agradable que sea una melodía, armonizándola de forma conveniente podemos convertirla en la mar de tensa. El ejemplo que viene muestra la misma melodía que antes, pero esta vez el Bajo va cambiando los acordes.

The image shows two musical staves in 4/4 time. The top staff features a melody with four measures, each with a chord above it: C7, G7, Bb7, and Am7. The bottom staff features the same melody with four different chords: F#m7b5, Fmaj7, D7, and G7.

Desde luego, suena diferente. El siguiente diagrama muestra todos los grados de la escala mayor y la función que desempeñan. Están agrupados en tres categorías según su función tonal: tónica (T), dominante (D) y subdominante (S).

The diagram illustrates the functions of chords in a major scale. It is divided into two rows of chords with their corresponding functions below them:

- Row 1: I maj7 (T), bII7 (D), IIIm7 (S), #II dim7 (D), IIIIm7 (T), IVmaj7 (S)
- Row 2: #IVdim7 (D), V7 (D), bVI7 (S), VIIm7 (T), bVII7 (D), VIIIm7b5 (D)

Los de tipo tónica son como centros de gravedad, puntos de partida o de conclusión de frases; los de tipo dominante tienen una fuerte tendencia a concluir en acordes de tipo tónica (recuerda el centro de gravedad); finalmente, los de tipo subdominante tienen una marcada tendencia a resolver la tensión que crean sobre acordes de tipo dominante.

Ahora vuelve, anda, vuelve a mirarte todo lo que hemos dicho sobre progresiones en lecciones anteriores y fíjate en el movimiento armónico, las tensiones que se forman y cómo estas acaban resolviendo (descansando) sobre acordes que "lo piden".

Tensiones De Intensidad: "¡Baja esa música!", te gritaba tu padre no más lejos de anteaer. El mío también lo hacía. Lo cierto es que, a mayor volumen más tensión, de ahí por ejemplo, que sea muy difícil cuando no imposible dormir en un estadio en el que está teniendo lugar un concierto de trash-metal. Ya sabes, pulsa con cuidado en los trozos más pausados. Y en finales de frase o en una crecida de intensidad acompañado o no por un redoble del batería puedes hacer un "crescendo" (ir de poca intensidad a mucha en un corto periodo de tiempo)

Tensiones Rítmicas: Piensa en un bajista que no para de tocar semicorcheas aunque salga humo del mástil: está creando tensión. Y sin embargo hay métodos todavía más demoleedores: si el compás es binario, ponte a hacer tresillos; si es ternario, ponte a hacer dosillos (dos notas en un tiempo de 6/8, por ejemplo). Ya lo creo, muuuucha más tensión. Vuelve al ejemplo que hemos puesto más arriba hablando de tensiones melódicas y fíjate en los compases 5 y 6. La nota no es otra que la tónica del acorde, pero ese ritmo da sensación de "tropezar" y crea tensión.

Tensiones Tímbricas: El timbre es, por definición, lo que nos hace distinguir un instrumento de otro, su "color" característico. Sin embargo también tenemos la posibilidad de alterar ligeramente el timbre de nuestro instrumento sin que este pierda su esencia. ¿Cómo? Pues con distintas ecualizaciones, efectos, etc. La distorsión, por ejemplo, crea mucha tensión. Y no me refiero sólo a la que utilizan sobre todo los guitarristas (el feedback), ya que es de agudos y ahí no podemos competir con ellos (ni ganas). Existe distorsión también en el extremo opuesto del espectro sonoro, es decir en los graves, nuestro terreno. Prueba a hacer una escala cromática en la parte más grave del mástil, pongamos desde un A en la cuarta cuerda, traste #5, hacia el F del traste #1 en la misma cuerda. Si puedes, de paso, observa las caras de tus compañeros de grupo (je, je, je). En otro orden de cosas, el chasquido del slap crea una tensión muy interesante.

Tensiones Visuales: ¡Existen! Puede ser el color de tu Bajo (¡amarillo limón!) o la camiseta que llevas, con un orgulloso dibujo digno de Miró. Estas no te las recomiendo porque son tensiones que no se resuelven. Pero vamos con otras más interesantes: los movimientos corporales. ¿Tienes en mente a ese bajista panzudo que se mueve despacio como un dinosaurio recién levantado? Vale, ahora piensa en ese otro más bien delgado y nervioso que no para de moverse de un lado a otro del escenario agitando la cabeza. Son los dos extremos. En general, si te agitas cuando la música lo hace y te relajas cuando ella, estás acompañando con gestos (que no tienen por qué ser forzados) lo que tocas. Le estás dando naturalidad. Se te nota que disfrutas. De eso se trata. Impresionante.

Walking-Bass

Se llaman así las líneas de Bajo del jazz clásico. Puedes estar preguntándote en este momento para qué demonios quieres aprender esto si no te interesa el jazz en absoluto. La respuesta es que, aunque no te interese el jazz, este ha demostrado ser una gran escuela de músicos. Así que, a menos que tampoco te sientas músico, puedes aprender el concepto, es una herramienta muy útil que luego te servirá para el tipo de música que quieras hacer. El término (literalmente, "Bajo que anda") es muy gráfico, ya que el sonido de estas líneas recuerda el movimiento de una persona caminando por la calle. En esencia es muy fácil. Consiste, dada una progresión, en:

- 1.- Meter una nota por tiempo en un compás de 4/4 (o sea, negras).
- 2.- Tocar la tónica de cada nuevo acorde en el primer tiempo del compás.
- 3.- Anticipar la tónica del acorde siguiente preferiblemente con un intervalo de tono o semitono.

Lo demás es libre, pero no pierdas nunca de vista que tiene que ser un Bajo que "camine" y que nos lleve al acorde siguiente de una manera suave. El que "camine" o no es una habilidad que hay que desarrollar. Lo contrario es un Bajo apelmazado que va restando velocidad y "gancho" a la canción. Lo de ir al acorde siguiente con suavidad significa no hacer intervalos bruscos, p.e.: cuartas y quintas a troche y moche. Puedes hacer cualquier intervalo si te parece justificado melódicamente, pero luego vuelve a avanzar por grados lo más conjuntos posibles. Los semitonos para aproximarnos a la tónica del acorde siguiente dan un resultado excelente en jazz, blues y casi todos los estilos de música negra. Si te fijas en las líneas de contrabajistas como Paul Chambers o Ray Brown, te darás cuenta de que no sólo afianzan perfectamente el ritmo y la armonía del tema que están tocando como una estructura de hormigón armado, sino que además la línea es una melodía en sí misma. Y ese es el arte del walking-bass. Como ejemplo sirve la tercera progresión que vimos en [V](#). En el midi la puedes escuchar a ritmo de swing (aunque no entera), lo más parecido a la realidad. Aquí la tenemos:

Tempo: ♩ = 122

Chord progression: C, F, Cmaj7, C7, F, F7, C, Am7, Dm7, G7, C, G7

La línea del Bajo es un walking-bass que cumple las tres condiciones que hemos dicho más arriba. En los compases 4 y 6 no empezamos con la tónica porque esta no ha cambiado, así que nos permitimos hacer una frase más larga.

Incorporar la práctica del walking-bass a tu rutina diaria es un ejercicio sanísimo que dará sus frutos antes de lo que te esperas. ¿Para qué sirve? Pues para desarrollar tu capacidad de improvisación, tu sentido del ritmo y tu agilidad mental en general, al mismo tiempo que te obliga a tener muy claras todas las escalas, acordes y modos.

Contrapunto

No vamos a explicar aquí a fondo todo lo que encierra el término contrapunto, que según la escuela clásica es el arte de dar a cada una de las voces de la orquesta movilidad y melodía propias sin que el conjunto pierda cohesión ni armonía. En realidad, una buena línea de Bajo puede cumplir este cometido sin saber que es contrapuntística, pero aquí nos vamos a referir a contrapunto rítmico, más que armónico o melódico. Nuevamente, el ritmo es la clave (¡qué casualidad!). Fíjate en el ejemplo siguiente y luego hablamos:

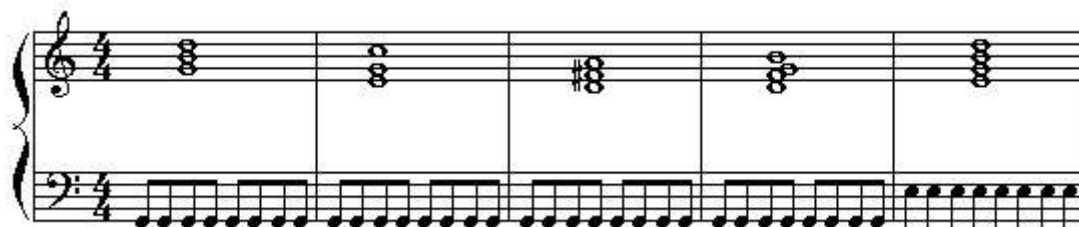


The image displays two systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The bass line features a walking bass pattern, characterized by a steady eighth-note rhythm. The second system shows a similar setup, but the bass line is more melodic and rhythmic, mirroring the melodic line in the treble staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals, illustrating different ways a bass line can respond to a melodic phrase.

Verás que, cuando la melodía descansa, el Bajo toma el relevo, cosa que podemos hacer de tres formas: rítmicamente (compás número 2), melódica y rítmicamente (compás número 4) o sólo melódicamente (compás número 6). En el primer caso (rítmicamente) es una respuesta que da la sensación de que mantenemos el ritmo de nuestro interlocutor pero respondemos otra cosa. El ritmo nos recuerda a la frase del solista; en el segundo caso (melódica y rítmicamente) hacemos eco, ya que respondemos exactamente lo mismo. No es que la respuesta recuerde la frase, sino que es la frase; por último cuando respondemos sólo melódicamente damos esa sensación de respuesta, pero no es tan efectiva como las anteriores ya que apenas nos recuerda a la frase. Mi consejo aquí, ya que no contamos con la memoria del oyente, es hacer una frase totalmente diferente en cuestión de ritmo y melodía, lo más insólita posible si el tema y el momento son oportunos. Ahí sí que podemos sorprender. Por supuesto, no tienes que estar contestando a los solistas todo el rato. Se consciente del juego que se puede establecer y utilízalo cuando creas conveniente sin abusar de él. Es muy útil, por ejemplo, en finales de frase, acompañados o no del batería. No tienes por qué rellenar siempre al final de frase, sobre todo si tocas en una banda donde el guitarra solista tiene esa tendencia.

Notas pedal

A veces, el compositor quiere que el Bajo continúe marcando la tónica de un acorde aunque el resto de instrumentos cambie de acorde. Es lo que se conoce como Bajo pedal. El efecto que produce el Bajo cuando por fin cambia de acorde es mucho más marcado que si se cambia al mismo tiempo que los demás instrumentos, ya que hemos creado tensión.



Patrones

Hay estilos de música con ritmos característicos no sólo de percusión, sino también de Bajo. Un patrón es un esquema rítmico de un compás o dos que se repite durante toda o gran parte de la canción, lo único que varía son las notas. Aquí es muy importante mantener ese esquema, dado que si no lo hacemos corremos el riesgo de desvirtuar el estilo de la canción. Ah, entonces ¿no nos podemos salir del esquema? Sí, podemos, pero con cuidado. El grado de cuidado que hemos de llevar debe ser inversamente proporcional a nuestro conocimiento del estilo que estamos tocando. Es decir: poco conocimiento = mucho cuidado.

Aquí tienes los patrones de Bajo más utilizados:

RITMO	PATRÓN
mambo	
rumba	
cha-cha-cha	
samba	
bossanova	
salsa	
cumbia	
vals	

En algunos libros vienen más patrones, de estilos como reggae, hip-hop, etc. Yo no es que tenga manía precisamente a esos estilos, pero no los incluyo aquí porque no los considero patrones propiamente dichos, sino líneas, ya que no obedecen a un esquema rítmico. En otras secciones de esta página se hace análisis pormenorizado de diferentes estilos donde se trata de explicar cómo entrarles, cómo hacer líneas o cómo las han hecho otros.

Símbolos raros

Interesante, a medida que aprendemos a hacer ruidos nuevos con el Bajo los transcriptoros tienen que devanarse los sesos para inventar símbolos con que reflejarlos en el papel. Y, a la vez, nosotros tenemos que hacer lo posible por entenderlos... o creer que lo hacemos. He aquí un pequeño ejemplo. Se trata de una transcripción de "Around The World", del "Californication" de los Red Hot Chili Peppers:



Tanto el efecto (vamos a llamarlo así) del ejemplo número 1 como el del ejemplo número 2 parecen lo mismo, sólo que, el primero es, digamos "de vuelta", y el segundo "de ida y vuelta". El primero se efectúa tras percudir la nota, concretamente un G del traste #3 cuarta cuerda; el segundo, sin embargo, se efectúa antes y después de la nota, y conste que no he dicho "percudir la nota". ¿Por qué? Pues porque viene entre paréntesis, lo que significa que es una nota que está aproximadamente a la altura del F del traste #8 tercera cuerda... pero no tiene por qué ser exactamente esa. Y ahora vamos con el efecto.

Es cierto que la línea ondulada nos hace pensar en un trémolo o vibrato tradicional, pero eso sería si apareciera dibujada horizontalmente y hacia adelante en la partitura, para expresar que es la misma nota pero que se mantiene en el tiempo simplemente vibrando hasta que aparece otra nota escrita. A veces se escribe también "tr", abreviatura de trémolo, como en el ejemplo:



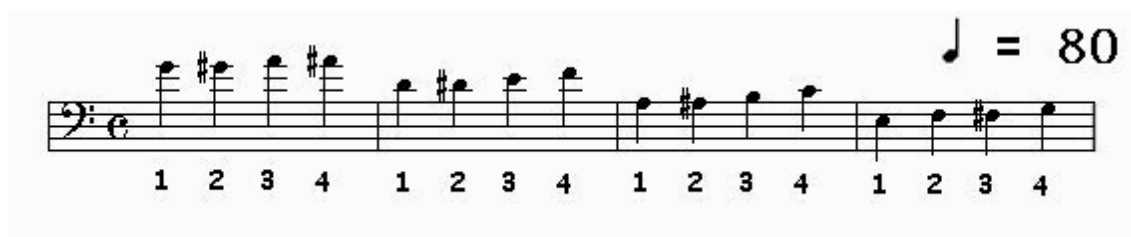
Por otra parte, cuando escribimos una línea descendente a partir de una nota escrita, queremos expresar que hay que arrastrarla a lo largo del mástil hacia una tesitura más grave (o sea, hacia el clavijero). Al juntarse ambas cosas (una línea descendente y a la vez ondulada) está claro que hay que hacer ambas cosas a la vez: desplazar el dedo al mismo tiempo que hacemos temblar la mano (así, como si nos hubiera dado un telele). Hasta aquí la teoría.

Ahora bien, conociendo a Flea (musicalmente) la pirueta anteriormente descrita se resume en uno de esos espasmos que parecen darle de vez en cuando (como en "Aeroplane" o el principio de "Give It Away"). Aunque más que a imitar a Flea yo, personalmente os invito desde aquí a experimentar por vuestra cuenta. Por ejemplo: empieza a inventarte maneras de pasar desde un D traste #5 cuerda tercera hasta un D traste #17 cuerda tercera (exacto, la octava). Nota cómo la velocidad el arrastre incide en la cantidad de sonido con que alcanzas la nota. Después prueba desde el D traste #5 cuerda tercera hasta el A traste #12 cuerda tercera (exacto, la quinta). Luego prueba el mismo efecto pero sin pasar por todos los trastes, por ejemplo tocar el D y aterrizar cuatro trastes antes del A, pero de forma que este caiga en tiempo. En fin, dale rienda suelta a tu imaginación y descubrirás todo un mundo acústico dentro de tu Bajo.

Consejos

Calentamiento

Coger el Bajo en frío y ponerse a tocar a cien por hora es una animalada de mucho cuidado que a los músculos del brazo les sienta como si les dieras una patada. Tocar el Bajo es un ejercicio físico en el que se implican una serie de músculos de las manos, los brazos y la espalda, así que hay que ir poco a poco. Lo mejor es coger uno o varios ejercicios muy sencillos y tocarlos despacio, midiéndolos bien, durante al menos 15 minutos. Es un tiempo muerto de cada sesión que a la larga nos libraré de nuestro peor enemigo, ese pedazo de inflamación del tendón del músculo que hemos forzado. O sea: la tendinitis. No es ninguna broma, puedes tirarte 6 meses sin poder tocar (¿sobrevivirías?). Y si no lo curas bien, al igual que ocurre con los esguinces, cada dos por tres estará dándote problemas. Más vale no llegar a eso, la verdad. Aquí tienes un ejercicio muy simple para calentar. Los números corresponden a la digitación de la mano izquierda. Una vez termines, desplaza la mano izquierda un traste en dirección a la pala y vuelve a empezar con el mismo esquema. Así hasta que llegues al primer traste. La razón de comenzar por el traste #12 e ir desplazándonos hacia el #1 es porque la distancia entre trastes a la altura del #12 es mucho menor que en el #1, de forma que tendrás que abrir menos la mano izquierda, y como lo que queremos es calentar, a medida que avances hacia el #1 la irás abriendo de forma progresiva. Tócalo a la velocidad indicada y ves aumentando poco a poco.



Agarrotamientos, pinchazos y calambres

Si mantienes la mano (tanto izquierda como derecha) en una misma posición durante mucho tiempo puede llegar a agarrotarse. Para que esto no ocurra es conveniente mover ligeramente de vez en cuando los codos en un movimiento muy suave aproximándolo al cuerpo y luego alejándolo de él. Si en algún momento sientes un dolor, un pinchazo o un calambre, deja de tocar y relaja completamente el brazo en cuestión. Después continúa tocando pero sin forzarlo.

Higiene mental

¿Has tenido alguna vez la sensación de que tocas peor que cuando empezaste? A medida que tu cabeza se fatiga, las ideas fluyen más despacio y te expones más al error indeseado. Si quieres rendir al 100%, lo mejor es mantener la cabeza lo más despejada posible en el momento de tocar. Esto incluye haber dormido suficiente, no tener ninguna preocupación grave rondando por la cabeza, y estar lo más relajado posible.

Poco a poco

Para el que quiera correr y no pueda esperar, lo mejor es hacerse piloto de competición. En caso contrario, un poco de paciencia. Si estás tocando una línea que tiene algún pasaje más complicado en el cual tropiezas y fallas cada vez que llegas a él, céntrate en ese trozo. Cógetelo aparte y tócalo a una velocidad muy lenta en la que no falles y repítelo hasta dominarlo. Después aumenta progresivamente la velocidad hasta llegarlo a dominar a velocidad real. No tengas prisa. Tocararlo deprisa y mal, fallando aquí y allá es la mejor forma de demostrar que no sabes trabajar.

Avidez

Tirarse toda la tarde tocando sin parar y después no coger el Bajo en toda la semana no aprovecha. Vale más una seguida, una regularidad, eso es lo que nos hará progresar. Merece la pena una hora cada día pero todos los días. Al fin y al cabo es un entrenamiento mental, muscular y auditivo, así que un poquito de disciplina, paciencia, constancia, motivación y (muy importante) ganas de disfrutar tocando son las claves para ser un buen bajista. No es tanto cuestión de talento como de trabajo a conciencia. Genios nacen muy poquitos cada siglo. Si eres uno de ellos, enhorabuena (¿te importa firmarme un autógrafo?); si, como la mayoría de nosotros, no lo eres, puedes convertirte en un artesano de primera categoría si retienes bien lo que vas aprendiendo.

Análisis

Rasta-man vibration

Para empezar, un poco de reggae. Ya sabes: Jamaica, ron, Bob Marley y marihuana. Tópicos aparte, el reggae es uno de los estilos más ricos en cuanto a ritmo, con la ventaja de que para los bajistas es un auténtico regalo. Aquí el ritmo lo marca la guitarra rítmica con síncopas. El batería puede entrar y salir de los tiempos a voluntad (como lo haría en jazz, por ejemplo) y el bajista, tres cuartos de lo mismo. En los inicios, el reggae más purista practicaba un estilo denominado "one-drop" que literalmente significa "el primero, fuera". Esto, musicalmente, se traduce en que el primer tiempo de cada compás no se toca, y esto rige tanto para el bajista como para el batería. A continuación tienes un ejemplo de frase de reggae que nos sirve para ilustrar lo dicho.



Lo que sigue son tres líneas de reggae cortesía de Thomas Risell. En las dos primeras puedes ver cómo marca el primer tiempo del 1er y 3er compás con la tónica del acorde (E y A, respectivamente), y deja el "one-drop" para los restantes, construyendo unas líneas la mar de frescas.



En la que viene a continuación todos primeros tiempos de compás se omiten, de forma que la frase tiene más "caída", efecto muy agradecido a la hora de bailar o simplemente vacilar al ritmo de la música.

3 Em⁷ Am⁷ Ebmaj⁷(+5)

También podemos ver otras cosas. Fíjate cómo cada línea, además de marcar la armonía (los acordes), y de llevar un ritmo, constituye una frase musical en sí misma. El Bajo no está tan limitado como algunos, incluidos muchos bajistas, creen. Está, eso sí, acotado. Pero dentro de estas acotaciones, que siempre son de forma y referentes a mantener la estructura de un estilo concreto para que este no pierda su esencia, dentro de estas acotaciones, decía, uno puede dar rienda suelta a su imaginación y construir frases geniales.

Otra cosa: ritmo. En el ejemplo 1, se mantienen las mismas figuras (aunque naturalmente con distintas notas) en los compases 1 y 3, y en los compases 2 y 4. Esto es muy importante, porque el repetir un esquema rítmico ayuda al oído a memorizar la línea, me refiero al oído del público. En los ejemplos 2 y 3 se mantiene la igualdad en los compases 1 y 3, y se varía mínimamente el esquema (una corchea de diferencia) en los compases 2 y 4. Esto tan efectivo es bastante fácil de conseguir. Con un poco de práctica llegarás a conseguir que tus líneas resulten simétricas, si así lo quieres, y que constituyan una frase concreta. Es muy importante también, aunque estés improvisando, que una vez te decidas por un línea la mantengas, repitiéndola durante al menos un buen rato para que los demás la acaben "entendiendo". Empezar a cambiar de esquema rítmico y de notas constantemente es la mejor manera de marear al resto de músicos y al público. Recuerda que lo que se espera de ti es que transmitas seguridad. Así que relájate, no te compliques la vida (lo más simple es SIEMPRE lo más efectivo) y déjate mecer por el ritmo y por ese sonido grave que sale de tu amplificador.

Boom-boom: construyendo líneas de bajo efectivas

Después de ver cómo lo hacen otros es el momento de tirarnos de una vez a la piscina y arriesgarnos con nuestras propias líneas de Bajo. Normalmente lo que se espera de un bajista es precisamente esto. Unas veces te darán la estructura de la canción con el cifrado de los acordes; otras te la explicarán sobre la marcha. En cualquier caso tienes que sacar un acompañamiento que suelde la percusión con el resto de melodías agudas de la banda. Así que tu misión como bajista es siempre doble. Estás entre la batería y/o percusión y el resto del grupo. Y eres el que hace que la cosa tome cuerpo y tenga sentido armónicamente hablando. ¡Rayos! ¡Y cómo leches lo hago!

Para empezar, tranquilízate. Eres bueno. Si no, no querrías entrar en ese grupo, ¿verdad? Bueno, pues pon un oído en los acordes y la otra en la batería. Pero primero que nada, la percusión. Si es preciso diles que paren de tocar un momento y se quede solamente la batería. Escúchala bien el ritmo y los acentos del bombo. Ahí irán normalmente las notas más rotundas, mayormente tocadas sobre las cuerdas más graves, y el resto a juego. ¿Y los acordes? Vale, una vez tengas el ritmo completamente atrapado ves, de momento, siguiendo los acordes. Para empezar la tónica del acorde en el primer tiempo, que es lo que todos esperan. Esta norma, como todas, te la puedes saltar depende dónde y cómo, pero sáltatela poco o la línea de bajo perderá a los músicos en lugar de ayudarles a encontrar el camino. Si metes la tónica del acorde en el primer tiempo y vas con el ritmo, ya cumples. Ahora si quieres ya puedes empezar a hilar fino y a retocar lo que has hecho hasta dar con una buena línea de bajo que sea, a la vez, una melodía en sí misma. Pero no te obsesiones: la función del Bajo es antes armónica que melódica, así que si sacrificas la primera en favor de la segunda vas camino de convertirte en un perfecto anti-bajista. Yo incluso diría que te has equivocado de instrumento.

En otra parte de esta página se dicen cosas como "escucha la caja de la batería" y "olvídate del bombo", frases que tienen su explicación, y es la siguiente: lo de escuchar la caja es porque se supone que ya vas engarzado con el bombo. Luego lo que más escuchas, sobre todo en las pequeñas pausas, es la caja. Pero ojo: fundirse o mezclarse con el bombo no significa encadenarse a él, aunque algún integrista del ritmo te diga lo contrario. Ante todo tú tienes libertad para definir tu estilo, si gusta bien y si no, pues a otro grupo donde lo aprecien. En algún momento de la canción es posible que desde el punto de vista de los arreglos se exija que el Bajo y el bombo vayan parejos. Ahí respétalo. Pero como norma es absurdo. Precisamente lo interesante es combinar las dos cosas: ahora con el bombo, ahora desmarcándote un poco para luego volver, unas notas a contratiempo... Recuerda: rutina = monotonía = aburrimiento.

Aquí de momento no voy a escribir ejemplos porque no le veo la utilidad si no se escuchan en el contexto de la canción y se nota el efecto que produce al mezclarse con la percusión por un lado y el resto de instrumentos por otro. Eso sí, cualquiera de las que hay en [30 Líneas de Bajo totales](#) sería, por uno u otro motivo, un buen ejemplo de lo dicho aquí. Échales un vistazo, seguro que conoces alguna.

Líneas de bajo (esta vez desde cero)

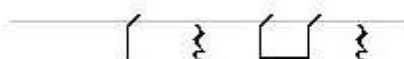
Ya hemos dicho cosas sobre cómo construir líneas de Bajo propias, pero tal vez haya sido todo muy teórico y soy consciente de haber dado por supuestas muchas cosas que no tienen porque estarlo. Así que vamos a empezar por el principio y confío en que poco a poco lo dicho vaya tomando forma (seguro!).

Empezaremos con un ritmo de batería en 4/4 muy sencillo. Si dispones de una batería programable o caja de ritmos prueba a programar el ritmo que verás a continuación. Sino, puedes decirle a algún batería que lo toque durante un rato para practicar tú encima. O grabar el ritmo y practicar encima de él una vez en casa. He omitido la parte del charles porque, de momento, no nos hace falta. Así que cualquiera serviría.

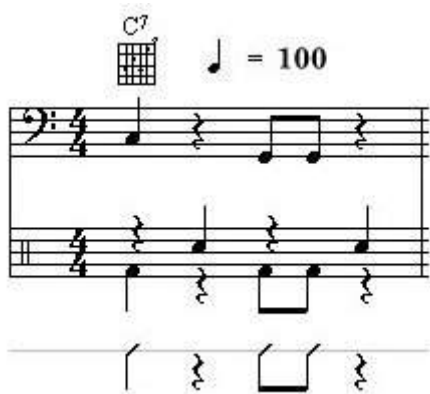


Se trata de que seas capaz de identificar un patrón rítmico. Esto, que es muy útil para un bajista, no es ninguna habilidad natural ni es de nacimiento, sino que se aprende poco a poco y después dura toda la vida, algo así como nadar o ir en bicicleta. Primero que nada fíjate en el bombo hasta que consigas identificar el patrón rítmico que sigue (se supone que está sonando siempre lo mismo). Aquí no tiene gracia, porque el patrón de bombo es lo que va escrito en la parte inferior del gráfico, pero se trata de que lo identifiques de oído.

El esquema rítmico que sigue el bombo en el ritmo anterior es el siguiente:



Vale. Ahora se trata de meter notas del Bajo en ese esquema. Pero no cualquier nota. El bombo es el instrumento más grave de cuantos componen la orquesta de la batería. Así pues, notas graves. Algo así como lo que viene a continuación, que es la mar de simple pero efectivo.



Bien, ahora vamos a añadirle un poquito de gracia. Lo que viene a continuación sigue siendo muy simple, pero al meter una nota grave en tiempo débil (el segundo del compás), la frase ya cambia. Y es más efectivo incluso si dejamos el primer compás como estaba y hacemos la variación en el segundo.


The image shows a musical exercise for guitar in 4/4 time. At the top left is a C7 chord diagram. To its right is a tempo marking: a quarter note followed by "= 100". The notation consists of three parts: a bass line (bass clef), a guitar staff (treble clef), and a simplified rhythmic diagram below the guitar staff. The bass line starts with a quarter note on G2, followed by a quarter rest, then eighth notes on A2 and B2, and a quarter rest. The guitar staff has a quarter rest in the first measure, followed by quarter notes on G4, A4, and B4, and a quarter rest. The rhythmic diagram shows the timing of these notes with stems and flags.


Así, con el primer compás "acostumbramos" el oído del oyente a un esquema y con el segundo hacemos una variación sobre dicho esquema. Si empezáramos con la variación, al no haber nada previamente no se notaría el contraste. Sí, ya se que es lógico, pero yo tenía que decirlo.

I'm a soul man!

Es curioso, todo el mundo sabe lo que es el soul y sin embargo nadie puede definirlo (ni siquiera yo). Se suele asociar con tonadillas que sirven de (excelente) soporte a anuncios televisivos de todo tipo. Y en los recopilatorios de soul, de venta hasta en gasolineras, siempre se repiten algunos nombres: Otis Redding, Wilson Pickett o Sam Cooke. Sí, pues eso, soul, ya sabes...

Bien, si fuéramos melómanos solamente esto sería suficiente. Pero para un bajista esto es MUY poco. Así que vamos a desmenuzar esa palabreja, esas cuatro letras que encierran todo un universo rítmico. Definirlo no es fácil. Así como en reggae, salsa o shuffle encuentras siempre un mismo esquema rítmico, en el soul te topas con temas de muy distinto pelaje y que sin embargo transmiten el mismo efecto y por eso decimos que es soul. Compara, por ejemplo, las dos líneas de Bajo que vienen a continuación, ambas con el mismo ritmo de batería en 4/4:

1) 

2) 

¿Algún parecido? Ya, sería pura coincidencia. Están escogidas a propósito para ilustrar lo dicho, ya que son casi diametralmente opuestas en cuanto a concepto rítmico y sin embargo pertenecen a sendos temas emblemáticos de soul. La primera corresponde a "Can't Hurry Love", de las Supremes y la segunda a "Respect", de Aretha Franklin. Me voy a arriesgar con una definición: en un contexto de ritmo bailable binario (4/4 ó 2/4), el soul se distingue por un marcado acento en la primera parte del segundo tiempo del compás, acento que puede marcar bien la sección de viento, bien un golpe seco de guitarra. Y te remito a los discos para comprobar los dicho. Desde luego, como definición no es muy precisa y habrá muchas excepciones, pero nos puede ayudar en caso de duda ante un tema funky, disco o similar. Otra clave: las corcheas tienen un gran protagonismo, sobre todo a contratiempo, ya sea ligadas o con un silencio delante.

Volvamos a la línea de "Can't Hurry Love" (número 1). Esta línea es super-efectiva por varios motivos. En primer lugar, la decisión de no tocar otra nota que la tónica del acorde da sensación de estabilidad, así como tocar otras notas del acorde (la tercera, la quinta, la séptima o la octava) o de la escala da sensación de movimiento. Otra cosa que apoya la sensación de estatismo es el hecho de marcar los tres primeros tiempos del compás. Y justo entonces, cuando nuestro oído está "acostumbrado" a esta monotonía viene el desmarque en forma de contratiempos para acabar con una negra a tiempo que da unidad a la frase. Y sin cambiar para nada de nota. Genial.

La de "Respect" (grabada por Tomy Cogbill) tiene otro formato, ya que aquí cada compás va regido por un acorde distinto (C y F respectivamente). Si te fijas, cada compás podría constituir una línea en sí misma, basta con repetirla, pero la segunda (la de F) crearía demasiado movimiento (aunque puede quedar bien en un pasaje de puente, por ejemplo, para volver a caer en un ritmo más estático). Pero al ir seguidas y en el orden que van, hacen una buena combinación: el primer compás afirmando el ritmo sobre el C para desmarcarse y "caminar" a base de contratiempos en el F y luego regresar al ritmo más asentado del C.

La que viene a continuación corresponde a "Tainted Love", un clásico de soul de no-recuerdo-quién que posteriormente versionaron Soft Cell en 1981. Constituye una excepción a la definición dada más arriba, ya que aquí los acentos irían en el primer y segundo tiempo. La clave de efectividad de esta línea reside en el anticipo del golpe de percusión al final del segundo compás, para lo que se recurre a un inteligente uso de los tresillos:

The image shows a musical score for the bass line of "Tainted Love". It is in G minor (Gm7) and 4/4 time. The tempo is marked as 148 BPM. The notation consists of a single staff with a bass clef. The first measure contains a Gm7 chord diagram and the notes G2, Bb2, D3, and G3. The second measure contains the notes G3, Bb3, D4, and G4. The third measure contains the notes G4, Bb4, D5, and G5. The fourth measure contains the notes G5, Bb5, D6, and G6. The piece ends with a double bar line.

Bajo flotante

Descubierto y datado por primera vez por Antonio Pérez Segura, eminente bajista de Madrid, el Bajo flotante es algo cuya paternidad podría atribuirse con toda tranquilidad a Jaco Pastorius, aunque no del todo. Me explico: Jaco ya hacía eso de empezar con un silencio el compás y metía un montón de notas fantasma (muted notes) cuando se ponía a improvisar en plan cafre, pero el hecho de concretar una frase que sirve como línea de Bajo para la canción, eso lo encontramos ya en discos de Acid-Jazz, como el "Tribes, Vibes And Scribes" de Incognito. El mejor ejemplo es el tema "Colibrí", donde encontramos la siguiente frase a cargo de Randy Hope-Taylor:



En el compás 3, tercer tiempo, hay una cosa rara, algo que parece una nota pero es una "x". Esto no es una errata, se trata de una nota mutada, cosa que se explica en la sección de "Técnica", apartado "Notas Mutadas". Y ya que estamos con el Bajo flotante, aquí tienes otro ejemplo. Este es de mi invención y se parece bastante al anterior. Pertenece a un tema que he titulado "Agítate Antes De Usarme". Échale un vistazo:



Y hace poco, mirando unas partituras de J.S.Bach, concretamente una partitura en A menor para clavicordio, caí en la cuenta: ante mí tenía nada menos que frases en el Bajo del estilo de las recién analizadas. Mira tú por dónde va a resultar que Bach es el antecedente remoto del Acid-Jazz. Y si no, fíjate en el ejemplo, extraído de dicha partitura en A menor:

