

Los *walking bass solos* en el contrabajo de jazz.

Una perspectiva histórica

Alberto Madrid Arroyo

(Conservatorio Superior de Música de Málaga)

albertomadridmusic@gmail.com

BIBLID [2605-2490 (2022), 5; 109-128]

Los *walking bass solos* en el contrabajo de jazz. Una perspectiva histórica

Los *walking bass solos* son una forma de improvisación en ocasiones empleada por los contrabajistas de jazz, en los que la figura de negra es el elemento rítmico predominante. Debido a la similitud de estos solos con lo que el contrabajo interpreta en su rol de acompañante, se trata de una de las técnicas menos exploradas por los contrabajistas. Este artículo pretende poner en valor los *walking bass solos* como forma de improvisación, y repasar la historia de una de las técnicas más antiguas y que más desapercibidas han pasado para la comunidad jazzística.

Palabras clave: jazz, contrabajo, improvisación, *walking bass*, *walking bass solo*, análisis, técnica.

Walking bass soloak jazz kontrabaxuan. Ikuspegi historikoa

Walking bass soloak jazz kontrabaxu jotzaileek batzuetan erabiltzen duten teknika bat da, non beltza den figurarik erabiliena. Laguntzaile moduan aritzen denean erabiltzen dutenarekin antzekotasuna dela eta, teknika hau gutxiagotan ikertua izan da. Artikulu honek *walking bass* soloak nabarmendu eta balioan jarri nahi ditu inprobisatzeko eragisa, jazz komunitatean gutxietsia izan den teknika zaharrenetariko baten historia errepatatuz.

Gako-hitzak: jazz, kontrabaxua, inprobisazioa, *walking bass*, *walking bass solo*, analisisa, teknika.

Walking bass solos on jazz double bass. A historial perspective

This research addresses the study of walking bass solos. This kind of solos are a form of improvisation occasionally used by jazz bassists, in which the quarter note is the predominant rhythmic element. Due to the similarity of these solos with what the double bass uses to play in its role as accompanist, it is one of the least explored techniques by double bassists. This article aims to value walking bass solos as a form of improvisation, and review the history of one of the oldest and most unnoticed techniques for the jazz community.

Keywords: jazz, double bass, improvisation, walking bass, walking bass solo, analysis, technique.

Los *walking bass solos*, o solos de línea¹ en su traducción al castellano, son una técnica de improvisación empleada por los contrabajistas de jazz y, en menor medida, por los bajistas eléctricos. Consiste en una improvisación en la que el intérprete opta por mantener la continuidad de la línea de *walking*, articulando su solo con la figura de negra como elemento rítmico predominante.

Este tipo de solos ha estado presente a lo largo de toda la historia del jazz, llegando hasta nuestros días, y se pueden escuchar en multitud de grabaciones pertenecientes a cualquier periodo histórico de este género, pero debido a su similitud con las líneas que el contrabajo interpreta habitualmente en su rol de acompañante, los *walking bass solos* han pasado desapercibidos en multitud de ocasiones, llegando incluso, como se verá más adelante, a ser infravalorados como forma de improvisación solística. A pesar de la gran cantidad de estudios que se han realizado tanto sobre jazz como sobre las líneas de bajo y su creación, nos encontramos ante una de las técnicas menos exploradas y estudiadas por los contrabajistas e historiadores del género. Los *walking bass solos* no han sido tratados en toda su complejidad, sino que han sido vistos como una extensión de la línea de acompañamiento, incluso en los momentos en los que no había nadie a quien acompañar. Sin embargo, la confección de esta forma de improvisación exige un amplio dominio del lenguaje y de la técnica propia del instrumento, además de un enorme control rítmico y conocimiento armónico. Esto convierte a los solos de línea en secciones a tener seriamente en cuenta a la hora de analizar su función dentro de la totalidad de la obra.

El objetivo de este artículo es poner en valor los *walking bass solos* como forma de improvisación y analizar el contexto histórico de su evolución y declive. La metodología empleada para ello es la revisión bibliográfica, la transcripción y el análisis de algunos de los solos de línea realizados por contrabajistas representativos de la historia del jazz.

1. La aparición de las líneas de *walking bass*

El contrabajo irrumpió en las primeras formaciones de jazz a finales de los años veinte y principios de los treinta del siglo pasado reemplazando a la tuba. Una de las principales razones de esta transición fue su capacidad para llenar todos los silencios que en los instrumentos de viento son necesarios para permitir la

1. No se conoce un nombre en castellano para este tipo de solos, por lo que se ha optado por traducirlos de este modo. Ya que *walking bass* se traduce en ocasiones por línea de bajo (también se habla de línea de *walking*), se decide traducir *walking bass solos* por solo de línea de *walking* o solo de línea.

respiración al intérprete. En un compás de cuatro por cuatro, los tubistas normalmente tocaban fundamentales y quintas en los tiempos uno y tres, empleando los tiempos dos y cuatro para respirar. Al principio, los contrabajistas imitaban esta sensación de *two-feel*², pero no tardaron mucho en llenar esos huecos empleándolos, en un primer momento, para doblar las notas que ya se interpretaban en los tiempos fuertes (Goldsby, 2002). Si bien en los comienzos era frecuente que el contrabajista empleara el arco, o que incluso alternara arco y *pizzicato* en distintas secciones de una misma obra, fue esta segunda técnica la que finalmente se impuso debido a su mayor efecto percusivo y precisión rítmica (Dowdall, 2012, p. 17). De este modo surgieron las primeras líneas de lo que se denominó *walking bass*³.

Las líneas de bajo, o *walking bass lines*, tienen como objetivo principal definir la progresión armónica de un tema y mantener el *tempo* de la pieza mediante la interpretación de figuras de negra, sirviendo de soporte al solista. Gracias a esto, la música ganó en precisión y en una mayor continuidad en el pulso, que podía ser escuchado más claramente por todos los miembros de la formación. Así, los músicos podían comunicarse mejor y ser menos ambiguos dentro del *beat*.

Es difícil decir exactamente quién inventó esta técnica. Tal y como defiende John Goldsby (2002), la invención del *walking bass* no se puede atribuir a un músico en concreto, sino que su desarrollo fue consecuencia de multitud de contribuciones individuales que acabaron por consolidar lo que terminaría por convertirse en uno de los rasgos definitorios del jazz como género musical.

La aportación que las líneas de *walking* hacían a la música redefinió rápidamente el rol de cada instrumento dentro de la sección rítmica. La batería ahora era libre para interactuar con los solistas sin necesidad de preocuparse por mantener el pulso. Esta labor, junto a la de delinear la armonía, era ahora una de las principales funciones del contrabajo. Los solistas, a su vez, obtenían mayor soporte para sus improvisaciones ya que la batería podía acompañar mejor las demandas de su solo. Estos aspectos "anticiparon elementos cruciales que acabarían por definir la sensibilidad rítmica del bebop" (Gioia, 2015, p. 273).

Otro de los aportes de la línea de bajo al conjunto es la direccionalidad que aporta a la música (Bright, 2013, p. 19). A través de la conducción melódica de la misma, se anticipa el camino por el que se llegará a uno u otro acorde. De este

2. El término *two-feel* hace referencia al efecto rítmico producido por la utilización de dos notas (blancas) por compás, principalmente por parte del contrabajo, enfatizando así los tiempos uno y tres de un 4/4.

3. El significado en castellano de la palabra *walk* es caminar. Así se crea una analogía entre el característico pulso constante a negras de esta forma de acompañamiento y los pasos de alguien caminando (Bright, 2013, p. 19).

modo, la resolución se empieza a sentir incluso antes de llegar a ella, haciendo que el oyente siempre sienta cómo la música va hacia adelante.



Ilustración 1: Resoluciones cromáticas (Fuente propia).

Asimismo, el pulso constante a negras del contrabajo crea un movimiento firme y continuo que emula el latido de la música (Toledo, 2018, p. 19).

2. Los primeros *walking bass solos*

Con la llegada del *walking bass* aparecieron los primeros *walking bass solos*. En un principio, podríamos señalar que tuvieron su origen en momentos puntuales en los que el contrabajista obtenía protagonismo más como consecuencia del silencio de otros instrumentos que por liderar en ese momento la línea melódica. El contrabajo, casi involuntariamente, ascendía a un primer plano al no haber otro instrumento predominante.

Sin embargo, Goldsby no los llega a calificar como solos propiamente dichos, y los considera “elegantes prolongaciones de su parte dentro del conjunto” (2002, p. 49). Tal es así que, en la misma publicación, al referirse al disco de 1959 *The Thelonious Monk Orchestra at Town Hall*, del pianista Thelonious Monk, afirma que “no incluye ningún solo de bajo” (p. 80), una afirmación discutible ya que la grabación contiene dos *walking bass solos*, en los temas “Rhythm-a-ning” y “Blue Monk”, de un coro de duración el primero y dos el segundo.

El director de orquesta y musicólogo norteamericano Gunther Schuller data el primer solo registrado de contrabajo interpretado íntegramente en *pizzicato* el 6 de julio de 1928 (1968, p. 201). Este solo se encuentra en una grabación del tema “Bull Fiddle Blues” interpretada por el clarinetista Johnny Dodds junto a su grupo. En ella, el contrabajista, William Manuel “Bill” Johnson, realiza un solo sobre la estructura de *blues*.



Ilustración 2: Solo de "Bill" Johnson sobre "Bull Fiddle Blues" (1'53") (Transcripción propia).

En esta grabación podemos escuchar algunos de los elementos con los que se construían las líneas en ese momento histórico: notas de la tríada del acorde con alguna inversión, así como pequeñas variaciones rítmicas que resultaban interesantes como recurso con el que romper la continuidad de la línea.

Sin embargo, existe otra grabación que podría representar cierto desafío a la anterior afirmación de Schuller acerca del primer solo *pizzicato* de contrabajo grabado de la historia (Chevan, 1989, p. 77). Hablamos de una grabación de Jelly Roll Morton, fechada el 16 de diciembre de 1926. En el tema "Grandpa's Spells", el contrabajista John Lindsay toma dos de los característicos *breaks* de la música de Nueva Orleans para hacer unas pequeñas improvisaciones.

Ilustración 3: Solo de John Lindsay sobre "Grandpa's Spells" (1'20'') (Transcripción propia).

Aunque la improvisación de Johnson es más defendible como solo que la de Lindsay, sí que es cierto que esta última también reúne los requisitos para ser considerada como tal, ya que, pese a ser cada fragmento de tan solo dos compases de

duración, estos pertenecen al contrabajo, que dirige en ese momento la línea melódica teniendo todo el protagonismo. Observamos así cómo los dos primeros solos de contrabajo interpretados íntegramente a *pizzicato*, de los que se tiene constancia mediante grabación, son *walking bass solos*.

Hemos de tener en consideración el momento de desarrollo técnico en el que se encuentra el contrabajo en la primera mitad del siglo XX. Aún no existían los amplificadores y las formaciones contaban con un solo contrabajista que tenía que hacerse oír sobre el resto de instrumentos. Todavía se tocaba con cuerdas de tripa que, al no poseer mucha tensión, debían ser ajustadas a una distancia elevada del diapasón (entre un centímetro y medio y cuatro centímetros dependiendo de la cuerda) con el fin de proyectar el suficiente volumen. De este modo, eran escuchados dentro del conjunto, pero se sacrificaba comodidad y cualquier posibilidad de agilidad en la interpretación. Esta es la razón por la que tanto Johnson como Lindsay hacen uso del *slap* para sus solos. Esta técnica era muy habitual en los años previos a la creación de los sistemas de amplificación y consistía en pellizcar las cuerdas del contrabajo en dirección perpendicular al eje del mismo, de modo que al soltarlas chocaran contra el diapasón generando así un efecto percusivo con el que se lograba aumentar la sonoridad del instrumento. Las limitaciones técnicas que presentaba el contrabajo en aquellos años son uno de los motivos por los que esos primeros solos tienen forma de *walking*.

Durante los siguientes años, las habilidades del contrabajo como instrumento solista siguieron presentando las mismas limitaciones⁴. No era posible competir con los avances técnicos y el virtuosismo desarrollado por otros instrumentistas, de modo que los contrabajistas mantenían la forma *walking bass solo* para sus improvisaciones.

Walter Page, uno de los bajistas que lideraron la transición al *walking*, grabó varios solos de línea con la orquesta de Count Basie. Page, como los bajistas de la época, era especialista en acompañar, pero no se mostraba a menudo como un gran improvisador. No obstante, cuando el solo de contrabajo llegaba, aprovechaba el espacio que se le cedía para buscar líneas de *walking* más melódicas en las que reclamaba su protagonismo. En una grabación fechada el 7 de julio de 1937, podemos escuchar uno sobre el tema "One O'Clock Jump". El tema es un *blues* en Fa que modula a Re bemol tras los dos primeros coros. Es en esta tonalidad en la que se desarrolla el solo de Page, de un coro de duración.

4. Aunque hubo contrabajistas que lograron sortear estas limitaciones con sus habilidades técnicas, como por ejemplo Jimmy Blanton, que ya era un virtuoso improvisador en 1939.



Ilustración 4: Solo de Walter Page sobre "One O'Clock Jump". Compases 1-12 (1'54")
(Transcripción propia).

Podemos ver cómo se empiezan a buscar motivos melódicos en las líneas de *walking*. Es además interesante fijarse en el rango melódico y la tesitura empleada por Page, ya que es un registro medio agudo poco habitual en un bajista de la época. El solo es utilizado dentro de la pieza como un momento de transición entre solistas, tras el cual se interpreta la última exposición de la melodía para finalizar.

Varios meses después, el 3 de noviembre, de 1937, encontramos otro solo de Page sobre este mismo tema, en una versión a mayor velocidad grabada en la sala de baile The Meadowbrook, en Cedar Grove (New Jersey). La grabación es significativa por varios motivos. En primer lugar, porque en ella se puede observar cómo los solos de contrabajo iban ganando espacio, ya que en esta ocasión la duración es de dos coros y no de uno como en la versión de julio. En segundo lugar, porque la grabación nos hace testigos del momento de desarrollo de las líneas de *walking* en el que nos encontramos en estos años. La línea emplea células y secuencias que dirigen hacia las fundamentales de los acordes y sus quintas, cuando estos duran más de un compás, y definen la armonía mediante una cuidada utilización de cromatismos y resoluciones.



Ilustración 5: Solo de Walter Page sobre "One O'Clock Jump". Compases 1-12 (3'03")
(Transcripción propia).

3. El declive de los *walking bass solos*

Durante los años cincuenta tuvieron lugar algunas innovaciones que marcarían un cambio de paradigma en cuanto al modo de tocar el contrabajo. En palabras del contrabajista Rufus Reid:

Creo que el bajo ha evolucionado en los últimos 15 o 20 años más que cualquier otro instrumento. Esto se debe a la disponibilidad de mejores cuerdas (y) transductores electrónicos para contrabajo [...] Hay otro tipo de sonidos. Esos aparatos están ahí para mejorar la música. Hacer música es más fácil. Los transductores son mejores, los bajistas están ahora empezando a *tocar cosas*, a expresarse mejor... Ahora se les puede escuchar incluso en grandes formaciones. (Smith, citado en Dowdall, 2012, p. 8).

El primero de estos cambios fue la aparición de las cuerdas de acero. Como se ha comentado, hasta finales de los años cincuenta, las cuerdas que se empleaban eran de tripa. Las dificultades que presentaba ese tipo de cuerdas eran significativas: demasiada elasticidad, densidad muy variable, dificultad para afinar (Dowdall, 2012, p. 71). En palabras de Gene Ramey:

Tenía que hacer todo lo que podía para competir con el batería, como tirar de las cuerdas alrededor de una pulgada. Cuanto más levantarás la cuerda más volumen podías sacar del contrabajo, pero tenías que ser muy cuidadoso de no desafinar. (Laun, citado en Dowdall, 2012, p. 70).

La aparición de las cuerdas de acero facilitó la interpretación ya que, al tener más tensión, la altura de los puentes podía bajarse sin perder volumen. De este modo descendió considerablemente la altura de las cuerdas acercándolas al diapasón y facilitando tanto la pulsación de la mano derecha como la presión que se ejercía con la mano izquierda. El metal, además, producía armónicos más definidos que la tripa. Como consecuencia, se lograba una afinación más estable (Dowdall, 2012, p. 71).

En los años sesenta aparecieron también los primeros puentes regulables (Skinner, 2016, p. 11), que comenzaron a popularizarse en la siguiente década, y que permitieron a los bajistas ajustar la altura de las cuerdas a voluntad, pudiendo modificarla para compensar la dilatación de la madera en los distintos climas. Estas novedades llevaron consigo una bajada generalizada de la acción del instrumento, que permitió la destreza necesaria para que por primera vez los contrabajistas de jazz se aventuraran a posiciones de *capotasto*⁵ (Dowdall, 2012).

5. Se llaman posiciones de *capotasto* a aquellas en las que el pulgar (de ahí que también se las conozca como posiciones de pulgar) se emplea junto con los dedos índice, medio y anular para presionar la cuerda contra el diapasón, produciendo así notas pertenecientes al registro medio-alto del instrumento.

La amplificación es otro aspecto fundamental para la comprensión de la evolución del instrumento y su sonido. Los primeros intentos de buscar soluciones para hacer que los instrumentos acústicos de cuerda, como el contrabajo, sonaran con más volumen tuvo lugar durante la década de 1930, pero no fue hasta finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta cuando los primeros modelos de amplificador se empezaron a comercializar. Estos no convencieron a los contrabajistas de la época, ya que no se lograba con ellos un sonido que reprodujera con fidelidad el sonido acústico del instrumento (Dowdall, 2012, p. 150). Sin embargo, otros músicos como pianistas, guitarristas y bajistas eléctricos se mostraron entusiasmados con estas innovaciones tecnológicas y las adoptaron rápidamente, lo que comparativamente supuso un problema de volumen para los contrabajistas (Dowdall, 2012, p. 152), que finalmente se vieron obligados a su utilización. Fue así como en la década de los 70, la amplificación comenzó a ser empleada de forma habitual por contrabajistas, permitiéndoles escucharse y ser escuchados sin la necesidad de pulsar las cuerdas con tanta fuerza (Skinner, 2016).

Todo esto favoreció el desarrollo del virtuosismo en el contrabajo de jazz, posibilitando un incremento de la velocidad de ejecución y mayor facilidad técnica para los intérpretes, lo que influiría en la articulación y el fraseo. Las nuevas facilidades no afectarían únicamente al sonido, sino que, en un proceso que fue de la mano de los avances provocados por el propio reto que para los contrabajistas suponía lograr un mayor dominio y expresividad de su instrumento, redefinirían el concepto del contrabajo y modificarían las expectativas puestas en los intérpretes (Dowdall, 2012, p. 210). Así, se fueron progresivamente adoptando todas estas novedades y, si bien es cierto que hubo quienes mantuvieron la tradición originaria del instrumento y nunca abandonaron su esencia, los *walking bass solos* se alejaron de la cotidianidad, produciendo la sensación de pertenecer a una época pasada.

4. La evolución de los *walking bass solos*

A pesar de la nueva dirección hacia la que transitarían los nuevos estándares interpretativos para los contrabajistas, los *walking bass solos* nunca desaparecieron completamente y multitud de intérpretes hicieron uso de esta forma de improvisación en algún momento de sus carreras.

Durante los años de desarrollo del *bebop*, entre mediados de los años cuarenta y mediados de los cincuenta, los *walking bass solos* se convierten en una forma casi olvidada de improvisación para los contrabajistas, que comenzaron la persecución del lenguaje y el fraseo que en otros instrumentos ya se encontraba en pleno desarrollo. Aún así se pueden seguir encontrando solos de línea ocasionales, que suponen un porcentaje muy bajo del total de solos de contrabajo que se graban durante esos años.

Se dan también los casos de algunos contrabajistas que ya se dedicaban activamente a la música en las épocas iniciales del jazz y que mantuvieron este elemento de la tradición en sus interpretaciones hasta el final de sus carreras. Uno de los casos más significativos es el de Milt Hinton. Su carrera musical comienza a finales de la década de 1920 y abarca hasta 1995, cinco años antes de su fallecimiento. Hinton fue durante toda su vida un enlace directo con la tradición y las raíces del jazz.

De este modo, pese a haber sido grabado en 1988, en el disco *Trio Jeepy*, de Branford Marsalis, encontramos un solo de línea en la más pura tradición del jazz de los primeros años en el tema "Housed from Edward". En este se vuelve a apreciar un solo construido con una clara perspectiva horizontal⁶. La línea es sencilla en

The musical score is written in bass clef, 4/4 time, and B-flat major. It consists of six staves of music, each with a measure number and chord changes indicated above the staff. The notes are primarily eighth and quarter notes, creating a steady, horizontal melodic line.

- Staff 1 (Measures 1-4): Chords F7, Bb7, F7. Notes: Bb, Gb, Ab, Bb, Cb, D, Eb, F.
- Staff 2 (Measures 5-8): Chords Bb7, F7, A-7, D7. Notes: Gb, Ab, Bb, Cb, D, Eb, F, G.
- Staff 3 (Measures 9-12): Chords G-7, C7, F7, D7, G-7, C7. Notes: Ab, Bb, Cb, D, Eb, F, G, Ab.
- Staff 4 (Measures 13-16): Chords F7, Bb7, F7. Notes: Gb, Ab, Bb, Cb, D, Eb, F, G.
- Staff 5 (Measures 17-20): Chords Bb7, Bdim7, F7/C, A-7. Notes: Ab, Bb, Cb, D, Eb, F, G, Ab.
- Staff 6 (Measures 21-24): Chords A-7, G-7, C7, A-7, D7, G-7, C7. Notes: Ab, Bb, Cb, D, Eb, F, G, Ab.

Ilustración 6: Solo de Milt Hinton sobre "Housed from Edward". Compases 1-24 (5'14")
(Transcripción propia).

6. Al hablar de perspectiva horizontal se alude a un enfoque predominantemente melódico, en contraposición a otro más basado en la armonía y en los acordes del tema (enfoque vertical).

cuanto a la utilización de recursos: escalas, notas del acorde, contorno⁷, corcheas ocasionales y algún efecto como *ghost notes*⁸ y *slides*⁹. Hinton emplea los recursos de construcción característicos de una línea de *walking bass*, pero dotándola de un mayor sentido melódico con una conducción de voces más elegante y cuidada que, más allá de definir la armonía, persigue un discurso melódico para cuya obtención hace uso de todo el registro del instrumento.

Otros contrabajistas como Ron Carter, Steve Swallow, Leroy Vinnegar, Larry Gales, Sam Jones, Red Mitchell, Ray Brown, Wilbur Ware o Gary Peacock, entre otros, realizaron *walking bass solos* en algún momento de sus carreras, llegando incluso a convertirse en la seña de identidad de alguno de ellos. Por ejemplo, en la grabación de 1964 del pianista norteamericano Thelonious Monk, *Live At The It Club*, Larry Gales realiza solos de línea en 13 de los 17 temas del disco (en todos los temas en los que hay solo de contrabajo). Su forma es diversa: en ocasiones mantiene el *solo de línea* durante todos los coros de su improvisación, y en otras lo emplea para introducir un solo más “convencional”, o lo alterna con este. Leroy Vinnegar, otro de los contrabajistas que realiza *walking bass solos* de manera habitual, introduce en ellos elementos como variaciones rítmicas y ostinatos para embellecer la línea, crear interés y dotar de mayor variedad a sus improvisaciones. El siguiente ejemplo pertenece al tema “Hard to find”, del álbum *Leroy Walks Again* (1963), de Leroy Vinnegar.



Ilustración 7: Solo de Leroy Vinnegar sobre “Hard to Find”. Compases 17-20 (4’02”).
Variación rítmica (Transcripción propia).

7. El contorno de la línea es el “diseño ascendente o descendente que la línea dibuja en el pentagrama” (Tejada, 2011, p. 37).

8. Las *ghost notes* son notas sin afinación definida que producen un sonido percusivo, a modo de efecto rítmico.

9. El *slide* es el efecto que se produce en la transición entre dos notas sin que se deje de ejercer presión sobre la cuerda y sin que, por lo tanto, exista un silencio entre ambas.

La ausencia de instrumento armónico en la que se desarrollan la mayoría de los *walking bass solos* hace que los contrabajistas gocen de una enorme libertad para desarrollar una línea melódica. Así, poco a poco fueron siendo más frecuentes las rearmonizaciones y los desplazamientos rítmicos en el solo, que buscan un efecto sorpresivo sobre unas progresiones que ya han sonado anteriormente en repetidas ocasiones. Hay improvisaciones que son buena prueba de ello, como la perteneciente al tema “Wilbur’s Red Cross”, del contrabajista Wilbur Ware, en una grabación de 1968 (editada 2012 con el título *Super Bass*). Tanto en este solo como en el ya mencionado de Vinnegar se pueden encontrar rearmonizaciones en las tres formas más habituales en las que se dan en los solos de línea: sustituciones de tritono¹⁰, armonía insinuada¹¹ (*implied harmony*) y reducciones armónicas¹² (*bypassing*). En el solo de Ware se aprecia además cómo introduce algunas técnicas de improvisación habituales en aquellos años, como cuartas y desplazamientos rítmicos.



Ilustración 8: Solo de Wilbur Ware sobre “Wilbur’s Red Cross”. Compases 17-20 (4’30’’).
Cuartas (Transcripción propia).



Ilustración 9: Solo de Wilbur Ware sobre “Wilbur’s Red Cross”. Compases 45-48 (5’07’’).
Desplazamiento rítmico (Transcripción propia).

10. Las sustituciones de tritono son también empleadas con frecuencia en líneas de acompañamiento, y consisten en reemplazar un acorde dominante por otro que contenga su mismo tritono, encontrándose las fundamentales de estos acordes (el original y el sustituto) a distancia de tritono entre ellas.

11. En donde el bajista insinúa acordes distintos a los de la armonía original (Downes, 2004, p. 119), sustituyéndolos o añadiendo más contenido armónico.

12. La reducción armónica (*bypassing*), consiste en simplificar la armonía obviando algunos de los acordes de la armonía original.

Aunque encontramos solos de línea a muy distintas velocidades, era frecuente optar por este tipo de solos para encarar temas a tempos elevados. Los ejemplos son numerosos: Bob Cranshaw en “The Bridge”, en el disco homónimo de 1962 de Sonny Rollins; Israel Crosby en la versión del tema “Cherokee”, perteneciente al disco *Cross Country Tour* (1958), del pianista Ahmad Jamal; o Scott LaFaro en el tema “Bebop”, del disco de Victor Feldman, *The arrival of Victor Feldman*, también de 1958, donde el virtuoso contrabajista realiza un *walking bass solo* a una velocidad aproximada de 404 *b.p.m.*, o lo que es lo mismo, casi siete figuras de negra por segundo. A una velocidad como esta, la realización de un solo con figuras de un valor menor, como corcheas o tresillos de corchea, sería realmente complicado en un instrumento de las dificultades técnicas del contrabajo.

A lo largo de los años, los *walking bass solos* también han sido empleados como elemento estructural de una composición o arreglo. En su pieza “One O’Clock Jump”, Count Basie hizo uso de ellos como elemento transicional entre los solos y la reexposición del tema. En todas las versiones de esa pieza hay un solo de línea, por lo que se deduce que en la *particella* de contrabajo pudiera haber una indicación en la que se pide al intérprete realizar uno de estos solos de modo específico, llegándose incluso a encontrar versiones¹³ de esta pieza grabadas con seis años de diferencia por distintos bajistas, en las que se interpreta el mismo *walking bass solo*, con lo que cabe la posibilidad de que incluso estuviera escrito como parte del arreglo. Otro ejemplo de esta utilización de los solos de línea se encuentra en el tema “Fingers”, del compositor y arreglista norteamericano Thad Jones, donde se puede escuchar uno de estos en cada una de las versiones existentes del tema.

Los *walking bass solos* también han sido empleados estructuralmente en multitud de ocasiones como elemento introductorio a una composición. Se pueden encontrar ejemplos de ello en la ya clásica grabación de Oliver Nelson, *The Blues and the Abstract Truth*, de 1961, donde Paul Chambers grabó uno de estos solos como introducción de la pieza “Teenie’s Blues”; en “Blues for Coltrane”, del disco homónimo de 1987 de Cal Massey, con Jimmy Garrison al contrabajo; o en “Road Life”, tema del álbum *Magical Trio 2* (1988), de James Williams, en el que Ray Brown vuelve a hacer uso de este recurso a modo de presentación. De esta forma los *walking bass solos* cumplían la doble función de aportar su carácter a la toma general y establecer el *tempo* y la armonía del tema antes de la entrada de la melodía.

13. Las versiones son la grabación del tema del 7 de julio de 1937, con Walter Page al contrabajo y una versión de 1943 con Vernon Alley al contrabajo.

5. Los *walking bass solos* en la actualidad

En los últimos años encontramos una nueva generación de contrabajistas que redefinen el papel del instrumento hasta llegar a nuestros días. Uno de los aspectos más característicos de estos músicos es la búsqueda de un sonido más tradicional. El nuevo timbre que adoptó el contrabajo con el uso de amplificadores y cuerdas de acero tenía ventajas en cuanto a comodidad, pero cambió el carácter del instrumento. Ray Brown, uno de los contrabajistas que adoptaron los nuevos avances en estas materias, manifestó:

Era mucho más duro. Tenías que poner las cuerdas alto, y esas cuerdas de tripa se rompían mucho cuando hacía calor o si tenías ácido en la sudoración. Pero de alguna manera lo lográbamos. Escucho algunos de los discos que hicimos antes de tener amplificadores, y suenan condenadamente bien. (Goldsby, 2002, p. 19).

Esta nueva tendencia de rescatar un sonido más antiguo viene vinculada a la aparición de nuevos materiales sintéticos que logran emular el sonido de la tripa. Las cuerdas sintéticas se fabrican con un núcleo que les permite tener más tensión que las de tripa originarias, pudiendo ser instaladas con una altura de puente cómoda que les permite mejores condiciones técnicas. Del mismo modo que esta nueva generación de contrabajistas rescata aquel sonido oscuro del contrabajo de jazz de la primera mitad del siglo XX, también se fijan en los *walking bass solos* como forma de improvisación, pudiendo encontrar varios de estos en grabaciones recientes.

Los solos de línea que encontramos en años más recientes emplean elementos de construcción de las líneas *walking* de acompañamiento junto con otros pertenecientes a un lenguaje más moderno, como las técnicas *out*¹⁴. Además, se hace un uso más libre de los mismos con un enfoque predominantemente horizontal. De este modo, hemos visto cómo si antes un solo de línea en su desarrollo no solía alejarse demasiado de la armonía original del tema, pese a algunas tímidas salidas en las que se rearmonizaba o se jugaba a desdibujar la armonía, con el tiempo, los *walking bass solos* han adquirido un carácter más solístico y libre si cabe, priorizando el desarrollo de una idea. Encontramos un claro ejemplo de esta búsqueda melódica y de desarrollo motivico en el solo de Charlie Haden sobre el tema "Take the Coltrane" (Kenny Barron, *Wanton Spirit*, 1995).

14. Se denominan técnicas *out* a aquellas que permiten tocar fuera de la armonía. Estas técnicas pueden o no guardar algún tipo de relación con los acordes del momento, pero permiten al improvisador alejarse de ellos para crear un efecto de ambigüedad y de haber "salido" de la armonía.

9 G-7 C7 F7 G-7 C7

13 F7 Bb7 F7

The image shows two staves of bass clef musical notation. The first staff contains measures 9 through 12, with chord symbols G-7, C7, F7, G-7, and C7 above the notes. The second staff contains measures 13 through 16, with chord symbols F7, Bb7, and F7 above the notes. Brackets are placed under the notes in each measure to indicate phrasing.

Ilustración 10: Solo de Charlie Haden sobre "Take the Coltrane". Compases 9-16 (0'32").
Motivo (Transcripción propia).

Se puede escuchar en la grabación cómo Haden construye su solo, en gran parte, mediante motivos transportados que generan secuencias. Estas aspiraciones más solísticas son la diferencia entre el enfoque empleado en la construcción de un solo de línea y el que se aplica en las líneas de acompañamiento.

Christian McBride, Dave Holland, Clovis Nicolas, Eric Revis, o Larry Grenadier son algunos de los contrabajistas actuales que han grabado *walking bass solos* en años recientes. En concreto, este último es uno de los que más aportaciones ha realizado, introduciendo elementos que hacen que sus creaciones en este ámbito sean auténticas clases magistrales sobre la construcción de solos de línea. Grenadier emplea todos los elementos de construcción tradicionales y los complementa con recursos como escalas simétricas, superposición de tríadas, escala cromática, cuartas, negras con punto, desplazamientos rítmicos y agrupaciones de negras o frases musicales con desarrollo motivico que traspasan la barra de compás.

49 D7(9) G7

53 C7(9) F7

Ab Gb G F

Gb Eb E Eb

The image shows two staves of bass clef musical notation. The first staff contains measures 49 through 52, with chord symbols D7(9) and G7 above the notes. Below the notes are brackets labeled Ab, Gb, G, and F. The second staff contains measures 53 through 56, with chord symbols C7(9) and F7 above the notes. Below the notes are brackets labeled Gb, Eb, E, and Eb.

Ilustración 11: Solo de Larry Grenadier sobre "C.T.A.". Compases 49-56 (1'16").
Superposición de tríadas (Transcripción propia).

En la ilustración anterior se observa la superposición de tríadas empleada por Grenadier en el tema "C.T.A.", perteneciente a la grabación de 2006 *The Complete Friday Night Sets*, del pianista Brad Mehldau. Mediante la utilización de estas tríadas (indicadas bajo el pentagrama), el contrabajista genera nuevas sonoridades en la armonía del tema llegando incluso a aportar sonoridad *out*. Otro de los aspectos que se aprecia en los *walking bass solos* actuales es una mayor libertad rítmica que se emplea tanto para crear interés dentro de la línea como para interactuar con el resto de la formación durante la improvisación, del mismo modo como se hace en cualquier otra forma de solo. Varios compases después (ilustración 12), en el mismo tema, hay un ejemplo de variación rítmica en el que se aprecia cómo la línea *walking* se desdibuja hasta finalizar con una sucesión de negras con punto tras la cual retoma de nuevo la figura de negra para continuar el solo.

En el álbum *Heart's Content* (2003), del guitarrista Peter Bernstein, Grenadier realiza un solo de línea en el tema "Public Domain". El tema es un *blues* en Fa, y en el mismo se pueden apreciar muchos de los recursos mencionados anteriormente. En la ilustración 13 se muestra el modo en que el contrabajista emplea la escala cromática en sus líneas.

Ilustración 12: Solo de Larry Grenadier sobre "C.T.A.". Compases 97-112 (1'56").
Variación y desplazamiento rítmico (Transcripción propia).



Ilustración 13: Solo de Larry Grenadier sobre "Public Domain". Compases 37-44 (5'19").
Escala cromática (Transcripción propia).

A pesar de interpretar notas que no pertenecen al acorde del momento, la fuerza melódica de la línea y su desarrollo horizontal es tan directivo que justifica esas disonancias remitiendo al oyente a una sonoridad *out*. Por último, observamos la utilización de lo que es una de las señas de identidad de Grenadier, proyectada en sus solos de línea: el desplazamiento de una frase o motivo mediante agrupaciones de notas (*note groupings*). En este caso, la agrupación que el contrabajista realiza es de seis negras, lo que hace que el motivo traspase la barra de compás. El siguiente extracto es del tema "Relaxin' at Camarillo", perteneciente al disco del guitarrista Jonathan Kreisberg *Nine Stories Wide* (2003).



Ilustración 14: Solo de Larry Grenadier sobre "Relaxin' at Camarillo". Compases 1-12 (2'46").
Motivo desarrollado que traspasa la barra de compás (Transcripción propia).

Conclusiones

El contrabajo de jazz ha evolucionado extraordinariamente desde las primeras grabaciones de intérpretes como “Bill” Johnson o John Lindsay hasta llegar a nuestros días. Sin embargo, de manera paralela al creciente virtuosismo que ha experimentado el instrumento, los solos de línea han sabido mantenerse con vida y adaptarse a los nuevos tiempos. Esto se debe a las aportaciones de todos aquellos intérpretes que han hecho evolucionar la tradición del contrabajo y de los *walking bass solos* y la han transmitido hasta nuestros días.

Las similitudes existentes entre las líneas de *walking* de acompañamiento y los solos de línea han hecho que estas técnicas no se hayan tratado independientemente y, en concreto, que estos últimos no se hayan estudiado suficientemente como forma de improvisación. Y es que, al ser los *walking bass solos* una forma de *walking bass* con pretensiones solísticas, es normal que existan multitud de recursos compartidos entre ambas, si bien los enfoques para abordar su confección son bastante diferentes. En su rol de acompañante, el contrabajo busca crear un buen soporte para la improvisación. Esto implica, en primer lugar, la búsqueda de la estabilidad basada en la precisión rítmica y, en segundo lugar, una definición armónica lo más clara posible, la cual se obtiene mediante una línea cuya conducción transite suavemente los cambios de acorde y, a nivel interno, defina la calidad del mismo. En cambio, en los *walking bass solos*, igual que en cualquier otra forma de improvisación, el intérprete decide cómo quiere construir su solo o hasta dónde quiere desarrollarlo. Por esta razón, en el momento en el que el *walking bass solo* da comienzo, el resto de músicos de la formación centran su atención en la nueva jerarquía solística, en la que ahora es el bajista quien ostenta el control de la banda liderando la línea melódica. Dentro de esto, se pueden apreciar solos en los que el bajista parece no desligarse en exceso de lo que sería una línea de acompañamiento, como hacen Milt Hinton o Leroy Vinnegar, y solos en los que el improvisador decide tomar un enfoque más rupturista, como es el estilo de Larry Grenadier o Wilbur Ware.

Los solos de línea son una forma de improvisación por derecho propio con multitud de aplicaciones como elemento estructural dentro de una obra musical: como introducción, solo improvisado, *outro* o elemento transicional entre distintas secciones; pero además son capaces de evocar la tradición más pura del jazz y conectar al oyente con todos aquellos contrabajistas que en las épocas formativas de este género ayudaron a que su instrumento obtuviera el respeto y el reconocimiento del que goza en la actualidad.

Referencias

- Bright, S.T. (2013). *Red Mitchell: Tuning in Fifths And The Walking Bass Line* (Trabajo de investigación). University of York, Toronto.
- Chevan, D. (1989). The Double Bass as a Solo Instrument in Early Jazz. *The Black Perspective in Music*, 17(1/2), 73-92.
- Dowdall, P. (2012). *The Impact of Technology on the Role and Function of the Bass in Jazz* (Tesis Doctoral). University of Adelaide, Adelaide.
- Downes, M. (2004). *The Jazz Bass Line Book*. Hechingen: Advance Music.
- Gioia, T. (2015). *Historia del jazz*. Madrid: Turner Ediciones.
- Goldsby, J. (2002). *The Jazz Bass Book*. San Francisco: Backbeat Books.
- Madrid, A. (2020). Los walking bass solos como forma de improvisación en el contrabajo de jazz. (Trabajo de investigación). Universidad Internacional de Valencia.
- Schuller, G. (1968). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. New York: Oxford University Press.
- Skinner, J.W. (2016). *A Comparative Analysis of Three Jazz Bassists' Walking Bass Lines* (Trabajo de investigación). University of Northern Colorado, Colorado.
- Tejada, G. (2011). *Keep Walking*. Unibook.
- Toledo, R. de (2018). *African Rhythm as the Foundation of Contemporary Bass Performance* (Trabajo de investigación). University of Auckland, Auckland.

Discografía

- Barron, K. (1995). *Wanton Spirit*. [CD]. New York: Verve Records.
- Basie, C. (1980). *Big Bands Of The Swingin' Years*. [LP]. New York: Everest Records.
- Basie, C. (1992). *The Complete Decca Recordings*. [CD]. New York: GRP Records.
- Basie, C. (2004). *At Newport 1957*. [CD]. New York: Verve Records.
- Bernstein, P. (2003). *Heart's Content*. [CD]. Enschede: Criss Cross.
- Dodds, J. (2002). *Blue Clarinet Stomp. Complete Sessions 1928-1929*. [CD]. Oxfordshire: Past Perfect.
- Feldman, V. (1958). *The Arrival of Victor Feldman*. [CD]. Los Angeles: Contemporary Records.
- Jamal, A. (1998). *Cross Country Tour: 1958-1961*. [CD]. New York: MCA Records.
- Jones, T. & Lewis, M. Orchestra (1978). *Consummation*. [CD]. New York: Blue Note Records.
- Jones, T. & Lewis, M. Orchestra (2007). *In Europe, 2007*. [CD]. Wuppertal: ITM Records.
- Kreisberg, J. (2003). *Nine Stories Wide*. [CD]. Enschede: Criss Cross.
- Marsalis, B. (1989). *Trio Jeepy*. [CD]. New York: Columbia Records.
- Massey, C. (1987). *Blues to Coltrane*. [CD]. New York: Candid Records.
- Mehldau, B. (2006). *The Complete Friday Night Sets*. [CD]. New York: Nonesuch Records.
- Mehldau, B. (2008). *Trio Live*. [CD]. New York: Nonesuch Records.
- Monk, T. (1998). *Live at the It Club*. [CD]. New York: Sony Music.

- Monk, T. (1959). *Orchestra at Town Hall*. [CD]. Beverly Hills: Concord Records.
- Morton, J. R. (2004). *Originator of Jazz*. [CD]. Paris: Saga Records.
- Nelson, O. (1961). *The Blues and the Abstract Truth*. [LP]. New York: Impulse! Records.
- Rollins, S. (1962). The Bridge. En *The Bridge*. [CD]. New York: RCA Records.
- Vanguard Jazz Orchestra (1999). *Thad Jones Legacy*. [CD]. New York: New World Records.
- Vanguard Jazz Orchestra (2011). *Forever lasting: Live in Tokyo*. [CD]. New York: Planet Arts Records.
- Vinnegar, L. (1963). *Leroy Walks Again!* [CD]. Los Angeles: Contemporary Records.
- Ware, W. (2012). *Super Bass*. [CD]. New York: WWI.
- Williams, J. (1988). *Magical Trio 2*. [CD]. New York: EmArcy Records.

Fecha de envío: 14/01/2022

Fecha de revisión: 9/02/2022

Fecha de aceptación: 3/03/2022