



**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**  
**Grado en Historia y Ciencias de la Música**

**JACO PASTORIUS:**  
**DANDO VOZ AL BAJO ELÉCTRICO**

**Trabajo Fin de Grado**

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la Música por

**DANIEL VALLEJO ROSALES**

Realizado bajo la dirección del profesor Iván Iglesias Iglesias

1 de julio de 2016

Curso Académico 2015-2016





**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**  
**Grado en Historia y Ciencias de la Música**

**JACO PASTORIUS:**  
**DANDO VOZ AL BAJO ELÉCTRICO**

**Trabajo Fin de Grado**

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la Música por

**DANIEL VALLEJO ROSALES**

Realizado bajo la dirección del profesor Iván Iglesias Iglesias

Curso Académico 2015-2016

**El autor**

**Vº Bº del tutor**



# Índice

-	Introducción.....	7
-	Capítulo 1. Jaco Pastorius, el primer bajista estrella.....	15
-	Capítulo 2. Técnica, equipo y efectos: El melodismo de Jaco Pastorius.....	23
-	Capítulo 3. Rítmica funky-caribeña: las semicorcheas de Pastorius.....	31
-	Capítulo 4. Tratamiento de armonía, improvisación y acompañamiento.....	39
-	Capítulo 5. Técnica específica: armónicos naturales y artificiales.....	51
-	Capítulo 6. Creatividad y eclecticismo: Jaco Pastorius, compositor.....	59
-	Conclusión: El legado de Pastorius, influencia en el mundo del bajo eléctrico y la música en general.....	67
-	Bibliografía.....	69
-	Páginas web.....	70
-	Grabaciones sonoras y audiovisuales.....	71



# Introducción

A finales de los años sesenta todo era una continua lucha por redefinir y reinventar, por reimaginar el sonido del jazz por venir, luchando en contra de estereotipos y definiciones anticuadas del género. En la música, y especialmente en una vinculada a la improvisación, donde cada individuo tiene un papel tan activo dentro del conjunto, se requieren el cambio y la evolución constantes. Sin embargo, en ocasiones la tradición pesa sobre las espaldas de jóvenes creadores que se niegan a ser etiquetados y limitados mientras protege a aquellos que representan su cara más restringida e inamovible. Músicos como Tony Williams o Miles Davis entendieron esto. El resultado de las ideas de estos artistas que querían expandir el significado de la palabra jazz a través de su hibridación con elementos del rock en su época recibió el nombre de fusión. Este estilo, al contrario que el *free jazz*, dirigió su mirada hacia una técnica y sonido más cuidados<sup>1</sup>.

En los años cincuenta nació el rock and roll, tomando mucho prestado tanto del *rhythm and blues* negro como del *country and western* blanco. Poca atención fue prestada entonces a este género, considerado simplemente música para adolescentes. Sin embargo, a medida que avanzaron los sesenta, el rock fue poco a poco infectando la escena del jazz, en algunos casos por devoción del artista, en otros por supervivencia en un mundo cada vez más orientado a la cultura pop, en la que el rock crecía exponencialmente. El rock fue paulatinamente abandonando los temas pueriles e inocentes del Brill Building, dando paso a las composiciones originales y más maduras de artistas como Bob Dylan o The Beatles, que poco a poco fueron contribuyendo a legitimar el rock como arte y no solo como un mero entretenimiento. Además, estos grupos comenzaron a crear obras mucho más complejas, dejando atrás el formato de *single* en aras de un nuevo tipo de obra y soporte: el álbum conceptual en disco de larga duración (LP). Eso proporcionaba a artistas como Jimi Hendrix o Cream, que bebían tanto del rock como del blues y el jazz, espacio para desarrollar largas y cada vez más complejas improvisaciones.

En estos años, los jóvenes nacidos en Estados Unidos durante el *baby boom* pudieron disfrutar de una época de bonanza económica que les daba más poder

---

<sup>1</sup> Stuart Nicholson. *Jazz-Rock A History* (Edinburgh: Canongate, 1998), ix-x.

adquisitivo. Mientras tanto, los instrumentos eléctricos y la amplificación evolucionaban rápidamente, creando una base sólida para la evolución del rock y posteriormente la fusión. Empresas como Fender construían instrumentos diseñados para ser fáciles de tocar y asequibles para los jóvenes de clase media, como el bajo eléctrico, cuyo primer modelo comercializado fue el Fender Precision, en 1951. Esto hizo que los jóvenes tuvieran acceso a un instrumento que hacía las funciones de contrabajo, pero mucho más barato y fácil de tocar gracias a la incorporación de trastes y reducción de tamaño. De repente los músicos tenían a su alcance un nuevo abanico tímbrico gracias a pedales, efectos y sintetizadores. Esto orientó al rock en la dirección de la creación dentro de las paredes del estudio, ahondando en la experimentación sonora y tímbrica, dejando en ocasiones a un lado el virtuosismo. Rítmicamente, por otro lado, el rock abandonaba paulatinamente su swing original, optando habitualmente por la corchea *straight*.

Los intentos de fusión surgidos a finales de los sesenta intentaron romper estas barreras entre los dos géneros, creando una música electrónica con un ritmo estable y bailable y una reinención del virtuoso<sup>2</sup>. La mayoría de estos intentos no venían tanto del *mainstream* del rock como de estilos como del soul o del funk. La influencia de la emancipación del ritmo en la música de James Brown de esta época es innegable en ellos. La base de la construcción de sus temas era la superposición de *riffs*, independientes unos de otros, creando polirritmias que llamaban a las raíces de la música negra. Todos los instrumentos, incluida la voz, pasaron a ser instrumentos rítmicos, a entenderse en cierto modo como percusión. Esto daba a la sección rítmica cierta libertad, ya que la responsabilidad de guardar el tempo estaba más repartida. El bajo, por ejemplo, comienza a emanciparse de su función como mero acompañamiento, pasando a interpretar *riffs* sincopados en vez de bases rítmicamente más restringidas, como el en rock and roll o en el *walking bass* del jazz (con la negra como valor principal).

En 1967, la muerte de John Coltrane supuso una crisis para el jazz<sup>3</sup>. El género perdía cada vez más y más audiencia en favor del rock, que cada vez estaba más lejos del fenómeno adolescente y era tomado más en serio. Esto no fue obviado por Miles

---

<sup>2</sup> Scott Deveaux y Gary Giddins. *Jazz* (New York-London: W. W. Norton & Company, 2009), 479.

<sup>3</sup> DeVeaux y Giddins, *Jazz*, 480.



Davis, conocido por su insaciable búsqueda de nuevas sonoridades y gran admirador de, entre otros, Jimi Hendrix. El rock traía de vuelta a la música popular urbana la simplicidad que el jazz había abandonado hace años. Miles comenzó por modificar la instrumentación de su banda, cambiando su sección rítmica por sus equivalentes eléctricos, introduciendo el bajo eléctrico en el jazz de la mano de bajistas como Dave Holland. Junto con otros músicos de fusión, Davis comprendió que un ritmo estable como el del rock era suficiente para sostener texturas y armonías complejas<sup>4</sup>. También fue de los primeros músicos de jazz en utilizar el estudio y la postproducción como un instrumento más, gracias a su productor Teo Macero. Pero la fusión como estilo tomó forma gracias a la Mahavishnu Orchestra, creada por el guitarrista John McLaughlin, entusiasta de la música hindú<sup>5</sup>. Su música era estruendosa, rápida y con abundante uso de la distorsión y ritmos de amalgama (derivados de los *tala* hindúes).

Sin embargo, la banda de fusión más exitosa de la década de los setenta fue Weather Report, que tomó integrantes (Joe Zawinul, Wayne Shorter) e ideas de los álbumes eléctricos de Miles y los orientó hacia el funk y otras músicas más asequibles para el gran público. La banda encontraría su sonido y viviría sus mejores años con la aparición de una nueva figura en su agrupación: Jaco Pastorius, bajista estadounidense que desarrollaría la mayor parte de su carrera en la costa este del país, entre Nueva York y Fort Lauderdale, pero que alcanzaría fama internacional.

Desde su debut, la figura de Pastorius no ha dejado indiferentes a bajistas de jazz, de rock y muchos otros géneros. Nació el 1 de diciembre de 1951 (año en el que el bajo eléctrico fue comercializado por primera vez) en Philadelphia y se mudó poco después a la ciudad costera de Fort Lauderdale, Florida. Fue uno de los primeros bajistas en el jazz que no usaba este instrumento como complementario del contrabajo, dio al bajo eléctrico su propia voz y personalidad. Desde su invención, el bajo eléctrico había sido tratado como el pariente barato del contrabajo, usado en principio solamente por su fácil transporte y control de volumen. Su tono era mucho más oscuro que el del contrabajo, la poca definición de su sonido no permitía al músico realizar líneas muy complicadas sin que esto afectara a la claridad del sonido. Pero a medida que el instrumento y la amplificación fueron evolucionando, surgieron figuras que

---

<sup>4</sup> DeVeaux y Giddins, *Jazz*, 480.

<sup>5</sup> DeVeaux y Giddins, *Jazz*, 483.

consiguieron hacer que el bajo eléctrico caminara, como James Jamerson (bajista de sesión de la discográfica Motown) en los sesenta. Mientras otros lo intentaron, Jaco Pastorius demostró que la intensidad del sonido de Jamerson podía aplicarse al jazz.

Pastorius comenzó como batería en Fort Lauderdale hasta que a los 15 años se compró su primer Fender Jazz Bass, instrumento que dominó en seguida. Pronto comenzó a tocarlo en agrupaciones de *rhythm and blues* y pop como Las Olas Brass o Wayne Cochran and the C.C. Riders y consiguió hacerse un nombre en su ciudad. A diferencia de otros bajistas, Pastorius tocaba un bajo *fretless* (sin trastes) que construyó él mismo. Esto contribuyó a definir su sonido, rico y brillante, que conseguía tocando encima de la pastilla más cercana al puente, en vez de sobre la más cercana al mástil, como era habitual en la época. Su técnica alejaba más aún su sonido del sonido clásico de contrabajo. Pastorius trataba el bajo eléctrico como un instrumento completamente diferente, lo que requería una técnica diferente, desarrollando su famoso sonido de semicorcheas. A todo esto sumaba su dominio de los armónicos naturales y artificiales y el uso de acordes y líneas muy rápidas que asentaban la armonía sin perder sentido melódico, atributos hasta entonces más ligados a la figura del guitarrista.

### **Estado de la cuestión**

La imagen de Jaco Pastorius plasmada en los principales diccionarios como el *New Grove*<sup>6</sup> y los manuales recientes de jazz y fusión como el de Deveaux y Giddins<sup>7</sup>, el de Nicholson<sup>8</sup> o el de Fellezs<sup>9</sup>, tiende a ser siempre muy similar: un extravagante virtuoso del bajo eléctrico que formó parte de la banda de fusión más exitosa de los setenta, Weather Report, y que tras caer en una profunda adicción a las drogas, terminó su vida como un vagabundo y murió a la prematura edad de 35 años por una brutal paliza del portero de un club en Fort Lauderdale. A esto suele ir unida una de las anécdotas más celebres de la vida del bajista, su presentación ante Joe Zawinul (líder de Weather Report) tras un concierto: “Hola, soy John Francis Pastorius III y soy el mejor

---

<sup>6</sup> The New Grove Dictionary of Jazz, Vol. 2, s.v. “Pastorius, Jaco” by J. Bradford Robinson

<sup>7</sup> Deveaux y Giddins, *Jazz*, 486-487, 490.

<sup>8</sup> Nicholson, *Jazz-Rock A History*, 237-238.

<sup>9</sup> Kevin Fellezs. *Birds of Fire: Jazz, rock, funk and the creation of fusión* (Durham (North Carolina): Duke University Press, 2011), 153-154, 174-175.

bajista del mundo”, a lo que Zawinul respondió simplemente: “Fuera de aquí”. Esta anécdota nos dice mucho sobre Pastorius y su ego enfermizo, uno de los factores que lo arrastró al abismo. Como fuente secundaria interesante también tenemos su biografía *Jaco: La extraordinaria y trágica vida del mejor bajista del mundo* de Bill Milkowsky<sup>10</sup>, amigo cercano del bajista, plagada de testimonios de personas cercanas a Pastorius que nos ofrecen su visión de la vida del músico y, sobre todo, qué factores provocaron su rápida y trágica caída. Aunque también contiene información de carácter musical, lo más interesante es la visión que nos da de su personalidad y el porqué de muchos de sus comportamientos en una época en la que no existía tanta conciencia sobre la importancia de la salud mental.

Estas fuentes sitúan a Jaco Pastorius como uno de los grandes hitos de la historia del Jazz, uno de los puntos de referencia fundamentales para entender el desarrollo de esta música. Su nombre va siempre seguido del apellido “El mejor bajista del mundo”, pero, como muchos otros, es una punta de lanza, la cara más visible del virtuosismo en el bajo eléctrico. Lo que le llevó en gran parte a ocupar este lugar, sin quitar ni mucho menos méritos a sus cualidades interpretativas, fue su visibilidad mediática. En parte su figura es paralela a la de Hendrix en la guitarra eléctrica: un individuo excéntrico, con un instrumento inusual como solista en la época del que es uno de los primeros virtuosos reconocidos y que además sabe cómo dar espectáculo. Un transgresor que mezcló dos mundos de manera muy personal, rompiendo con la seriedad que rodeaba a ciertos sectores del jazz. En una etapa en la que la imagen comenzaba a ser algo no solo fundamental, sino además distintivo, Pastorius lo supo explotar a su favor, tomándolo en gran parte del rock y el *rhythm and blues*.

Además, también existen unos pocos trabajos académicos de análisis sobre Jaco Pastorius: véase el de Uri Gonzalez<sup>11</sup> y el de Aaron Spiers<sup>12</sup>. Sin embargo, estos trabajos se han centrado en una pieza o un aspecto muy concretos: “Donna Lee” y la

---

<sup>10</sup> Bill Milkowski. *Jaco Pastorius La extraordinaria y trágica vida del mejor bajista del mundo*. Trad. Marc Rosich (Barcelona: Alba Editorial, 2007).

<sup>11</sup> Uri Gonzalez. *What does Donna Lee mean? An analysis of the construction of meaning in music*. (Uppsala University, Suecia, 2004).

<sup>12</sup> Aaron Spiers. *A method for electric bass improvisation via a detailed analysis of the improvisational techniques of jaco pastorius from 1967-1980*. (Edith Cowan University, Australia, 2007).

improvisación en Jaco Pastorius, respectivamente. Son trabajos que poco tienen en cuenta la globalidad del sonido del bajista.

## Objetivo

En este trabajo analizaré los aspectos más importantes de la personalidad pública de Pastorius y, sobre todo, su técnica y sonido con el bajo que construyeron su figura actual. La pregunta clave que guía esta investigación es: ¿por qué hoy hablamos de Jaco Pastorius como “el mejor bajista del mundo” o el primer virtuoso del bajo eléctrico, cuando antes y después de Jaco Pastorius ha habido muchos bajistas transgresores e innovadores? Mi objetivo principal es responder esta pregunta basándome en aspectos tanto de su figura social como de su innovación musical, para intentar centrar su enigmática figura y principalmente explicar lo especial de su sonido.

## Marco teórico y metodología

En este trabajo entiendo el análisis musical de manera que integre tanto lo formal como lo performativo. En este sentido, coincido con Philip Auslander en estudiar la *performance* como un conjunto de recursos sonoros y visuales a través de los cuales se produce una interacción entre intérpretes y público. El músico construye una identidad concreta (*musical personae*) dentro de una interacción artística y de un contexto social definidos<sup>13</sup>. Para desarrollar este tipo de análisis, mis fuentes principales serán grabaciones sonoras, álbumes, directos y entrevistas, además del famoso video didáctico de Pastorius, *Modern Electric Bass*<sup>14</sup>.

Aunque las páginas siguientes se centrarán en un intérprete concreto, me gustaría entender su vida y creación como algo condicionado por su relación con otras personas a lo largo de los años, en línea con las recientes tendencias sobre la biografía musical<sup>15</sup>. Para ello haré referencia a las personas más cercanas e influyentes en su vida, empezando por su padre Jack Pastorius, famoso *crooner* gracias al cual tuvo la música

---

<sup>13</sup> Philip Auslander, “Musical Personae”, *The Drama Review*, 50/1 (2006): 100-119.

<sup>14</sup> Paul Siegel y Rob Wallis, *Jaco Pastorius Modern Electric Bass*, (New York: Warner Bros, 2002), DVD.

<sup>15</sup> Jolanta T. Pekacz, “Introduction”, en *Musical Biography: Towards New Paradigms* (Aldershot: Ashgate, 2006), 1-16.

en casa desde su nacimiento, así como sus tres parejas sentimentales, Tracy, Ingrid y Teresa (con las que tuvo un total de cuatro hijos) y lo que significaron en su música, ¿qué estabilidades e inestabilidades trajeron a su vida? Tampoco se puede olvidar a Bobby Colomby, batería del famoso grupo pionero de la fusión Blood, Sweat and Tears y “descubridor” del bajista. Colomby produjo el primer disco en solitario de Pastorius, catapultándolo a la fama.

Otros compañeros musicales que influyeron tanto en su forma de tocar como en la de ver la música fueron el percusionista Don Alias y el intérprete de *steel pans* Othello Molineaux, presentes desde sus inicios musicales en su ciudad natal hasta sus últimos conciertos, aportando ese característico sonido caribeño a las más célebres agrupaciones de Pastorius. Otra visión de la música se la otorgó su trabajo con la cantante de pop Joni Mitchell, con la que hizo varias giras y grabó varios discos, aportando la sofisticación armónica que la cantante buscaba. Tampoco podemos dejar de lado a Bobby Economou, amigo y productor del bajista en sus últimas aventuras musicales, con quien también discutió sobre filosofía y espiritualidad en su juventud. Y, por último, no se puede hablar de Jaco Pastorius sin mencionar tanto a los hermanos Brecker, Randy y Michael, fundamentales en el desarrollo de la *big band* Word of Mouth, como a Joe Zawinul y Wayne Shorter, coprotagonistas de la etapa más célebre de Pastorius, su pertenencia a Weather Report. Todos estos artistas y otros grandes de la fusión (como Herbie Hancock, Tony Williams o John McLaughlin) contribuyeron a hacer de Jaco Pastorius un crisol de estilos, se sentía cómodo en jazz, latin, *rhythm and blues*, funk, etc.

### **Estructura del trabajo**

A pesar de toda esta fusión que es Jaco Pastorius, como hemos visto, su personalidad se dividía en dos: este trabajo entrelaza y analiza las dos caras del bajista. Por un lado tenemos la figura mediática, su personalidad transgresora y los aspectos más visuales de su música, Pastorius se convertía en protagonista de todo escenario al que se subía. Por otro lado está su figura más puramente musical y técnica, gran parte del trabajo se ocupará de estudiar los porqués de su sonido en el bajo eléctrico, ¿qué lo hace tan particular, reconocible y diferente? El trabajo se divide en seis capítulos, cada uno con el objetivo de analizar y explicar los siguientes parámetros de su sonido:

- Personalidad mediática.
- Equipo y técnica.
- Enfoque rítmico.
- Tratamiento de la armonía.
- Uso de armónicos.
- Habilidad como compositor.

## Capítulo 1. Jaco Pastorius, el primer bajista estrella

Antes de que Pastorius comenzara su andadura musical, ya había otros grandes pioneros del bajo eléctrico, como James Jamerson, Larry Graham, Steve Swallow o Stanley Clarke, todos destacados músicos, cada uno con su estilo personal y diferente. Pero Pastorius pertenecía a otra escuela, desde el principio se centró más en las posibilidades del propio instrumento, en estirar los límites de lo que podía tocarse en el bajo. Por aquel entonces los instrumentos agudos tenían gran libertad, mientras que los graves estaban estancados en su función de apoyo armónico. Jaco Pastorius cogió el bajo eléctrico y lo puso en primer plano, lo hizo el foco central de su música, convirtiéndose en una especie de *rockstar* del jazz: no sólo puso el bajo en primer plano, sino también al bajista. Victor Bailey lo explica de la siguiente manera en la revista: “Lo que pasó fue: Stanley Clarke dice ‘No quiero estar en el fondo y ser un bajista; quiero tocar música.’ Entonces Alphonso Johnson dice, ‘Vale, pero quiero hacer más con el bajo.’ Y entonces Jaco dice, ‘A la porra con ser un bajo - ¡que sea lo que yo quiera que sea!’”<sup>16</sup>.



Fig. 1. Portada de la revista *Guitar World*, mayo 1983.

<sup>16</sup> Peter Mengaziol, “The Wild Man of Bass Comes Clean: A Whacked-Out Interview”, *Guitar World*, Mayo (1983): 33.

Todo en la vida de Jaco Pastorius tenía que ver con la espiritualidad y la religión, desde los títulos de algunos de sus temas a escoger la música en sí como camino. De pequeño se le daban bien varias cosas, entre ellas el dibujo, pero eso no le parecía lo suficientemente espontáneo. Sin embargo, un músico puede cantar, puede hacer música en cualquier momento, puede estar nadando en la playa y silbar una melodía al mismo tiempo<sup>17</sup>. Así era como veía música en todas partes y no tenía prejuicios a la hora de usar cualquier objeto para interpretarla. No le importaba ni el instrumento, ni el género, ni quién tocara la melodía. De hecho, en su juventud, formó parte de grupos de todo tipo, desde *country and western* hasta pop. De entre sus grabaciones fuera del mundo del jazz destacan sus trabajos con la cantautora canadiense Joni Mitchell. En su álbum *Hejira*<sup>18</sup> se puede escuchar a un Jaco Pastorius extremadamente melódico que interactúa con la voz de la cantante más que ningún otro instrumento, casi como si fuera otra voz. Se puede advertir perfectamente como los dos se entrelazan, en muchos momentos del disco están por encima del resto de instrumentos en la mezcla, como si escucháramos su dúo acompañado.

Durante su estancia en Nueva York en 1975, mientras preparaba la grabación de su álbum de debut para el sello Epic<sup>19</sup>, aprovechó para darse a conocer en la ciudad, aprovechando su personalidad carismática y su autodeterminación. Simplemente se presentaba ante sus músicos favoritos, ya fuera después de un concierto o en sus propias casas, y tocaba para ellos, lo que solía desembocar en una larga *jam* o incluso en el bajista pasando algunos días durmiendo en su sofá<sup>20</sup>. Algunos de estos músicos eran personalidades de la talla de Keith Jarrett, Tony Williams, Jack DeJohnette, John Abercrombie, Pat Martino y John McLaughlin.

Este primer disco, *Jaco Pastorius*, demuestra la ansiedad de un bajista con mucho por demostrar. En él se escucha la urgencia de un músico que necesita probar que es capaz de hacerlo todo, de abarcarlo todo. En este disco, Pastorius es intérprete, compositor y productor; siempre le gustó tener el mayor control posible sobre su sonido y su producto. De hecho más adelante, en su época con Weather Report cumpliría estas mismas funciones junto con Joe Zawinul, dando una grandísima importancia a la

---

<sup>17</sup> Neil Tesser, "Jaco Pastorius: The Florida Flash", *Downbeat*, Febrero (1977): 24.

<sup>18</sup> Joni Mitchell, *Hejira*, Asylum, 1976, CD.

<sup>19</sup> Jaco Pastorius, *Jaco Pastorius*, Epic, 1976, CD.

<sup>20</sup> Milkowski, *Jaco Pastorius*, 142.



producción para asegurarse de que todo sonara como él quería. La pieza que abre el disco es uno de sus platos fuertes; un dúo de bajo eléctrico y congas con el percusionista Don Alias a modo de preludeo del álbum. Este preludeo no es otro que “Donna Lee”, célebre *standard* o “tema clásico” de *bebop* de Charlie Parker en el que Pastorius consigue hacer sonar los cambios con una sola línea en el bajo, sin apoyo de un instrumento armónico, como cualquier buen improvisador en un instrumento melódico de la época. He ahí el novedoso cambio de enfoque: Pastorius no plantea su solo como un bajista, sino como lo haría un instrumento de viento; sabe ser rítmico y firme sin perder la oportunidad de crear melodías. No es casualidad que este sea el corte que abre el disco, ya que es toda una declaración de intenciones. Con él, Pastorius se posiciona como continuador de la tradición a la par que como transgresor, anunciando que no es un bajista cualquiera, que es alguien capaz de tocar los cambios del frenético tema acompañado tan solo por unas congas sin que se pierda en ningún momento la progresión armónica.

Además, con “Donna Lee”, Pastorius nos deja ver una de sus mayores influencias, Charlie Parker, con el que fue comparado en muchas ocasiones: ambos inventaron un estilo de tocar ampliamente imitado. Los dos sucumbieron a las drogas, cayendo en la pobreza mientras otros se lucraban tocando los estilos que ellos habían creado. En pleno desarrollo de la carrera en solitario de Pastorius, nuevos “bajistas estrella” comenzaron a tomarle el relevo, algo que no pudo soportar. Alimentó su vorágine autodestructiva y fue ingresado en varios centros de salud mental, como Bellevue (de nuevo en paralelo con Charlie Parker y su época en el sanatorio Camarillo).

En los 42 minutos que dura este primer álbum, Pastorius pasa por más de media docena de estilos y por todos ellos lo hace de forma brillante a través de muy distintas formaciones, desde el trío de okonkole, trompa y bajo en “Okonkole y Trompa” hasta la orquesta de cuerdas en “Kuru/Speak like a Child”. A pesar de esto, la unidad del álbum no se ve afectada, en gran parte gracias al distintivo y prominente sonido de Jaco, que actúa como hilo conductor del disco. Esta mezcla de estilos y sonoridades hace que el álbum se resista a ser enmarcado, la única etiqueta que lo abarca es la inmensa “fusión”. Por otra parte, esta miscelánea estilística también contribuye al buen envejecimiento del trabajo y a que sea uno de los debuts más sólidos conseguidos por un músico de jazz.

Aparte de con Charlie Parker, Pastorius también ha sido comparado habitualmente con figuras del otro lado de la música popular urbana, como Sid Vicious o Jimi Hendrix, auténticos iconos pop, más conocidos para mucha gente por su imagen que por su música. En cuanto a Sid Vicious, Pastorius y él murieron jóvenes, siendo figuras salvajes y rebeldes. La expresión de Pastorius que mejor expresa esta conexión es la que da título a su tema “Punk Jazz”, que él mismo describe como “Un niño que está en la calle en plan muy beligerante y agresivo, chasqueando los dedos y sonándose la nariz con una mano, mientras en la otra lleva puesto un guante de béisbol”<sup>21</sup>. “Punk Jazz” define el espíritu del bajista como transgresor que juntó dos mundos no sólo musicalmente, sino también en cuanto a imagen y teatralidad.

En cuanto a su relación con Jimi Hendrix, a menudo se conoce a Pastorius como el “Hendrix del bajo eléctrico”. Era muy admirador de Hendrix y citaba habitualmente fragmentos de sus temas en sus solos, como “Purple Haze” o “Third Stone from the Sun”. Esto enloquecía al público, dando lugar, al igual que hacía Hendrix, a una especie de relación catártica. Ambos conectaban con la audiencia de forma agresiva; Hendrix quemó su guitarra, Pastorius saltaba sobre su bajo, Hendrix tocaba la guitarra con los dientes, Pastorius tumbaba su bajo en el suelo y extraía armónicos de él de forma agresiva (Fig. 2<sup>22</sup>)... Pero fue Pastorius el primero que integró este tipo de recursos espectaculares en un contexto jazzístico.



Figura 2. Jaco Pastorius con Weather Report, 1980.

---

<sup>21</sup> Milkowski, *Jaco Pastorius*, 189.

<sup>22</sup> Gary, “Jaco Pastorius - Genio y Figura”, *Agresores Disidentes* (blog) 20 febrero 2013, <http://dissidentsaggressors.blogspot.com.es/2013/02/jaco-pastorius-genio-y-figura.html>.

La gran aportación performativa de Jaco Pastorius fue tomar la teatralidad del rock y otros estilos de música popular urbana y aplicarla al jazz, ya que era muy consciente de lo importante que era ofrecer espectáculo. En muchas de estas músicas, la imagen puede suponer, al menos, la mitad de la recepción final. Cuando hablo de imagen, lo hago en el sentido más amplio de la palabra: no sólo en cuanto al vestuario, atrezo en escena y portadas de discos, sino en cuanto al personaje que crees, la historia y el aura que des a tu música. Si consigues dar que hablar o llamas la atención por algún motivo entonces la gente escuchará tu música. Pastorius sabía hacer esto, consiguió convertirse en el icono pop que sigue siendo hoy día para mucha gente, aunque quizá al final de su vida lo llevó demasiado lejos: para el gran público, generalmente está primero la figura del gran Jaco Pastorius, el mito, el “mejor bajista del mundo”, y luego su música y forma de tocar. Podía estar de gira en un país como Japón e ir siempre acompañado de un séquito de fans, todo el mundo sabía quién era.

Una de las anécdotas que mejor ilustra hasta qué punto toda su actitud teatral de cara al público era una fachada es el día que conoció a Jonas Hellborg (bajista de Mahavishnu Orchestra) en el *backstage* de un concierto de Weather Report: mientras en los camerinos reinaba el caos y todo el mundo estaba borracho y/o drogado, Pastorius llevó a Hellborg a una habitación aparte. Allí ambos bajistas estuvieron hablando durante más de una hora sobre música y bajos eléctricos. Durante ese tiempo Pastorius estuvo completamente centrado y sobrio, no había ni rastro de “Jaco el loco”, como le llamaban, ese ególatra hiperactivo que mostraba a todo el mundo. Sin embargo, tras la conversación, cuando Pastorius volvió a la fiesta, cambió de nuevo de personaje<sup>23</sup>.

Jaco Pastorius siempre iba con sus pintas características: pantalones anchos de deporte, camisetas ajustadas y cintas de pelo o gorro (todo de colores brillantes y llamativos). Más adelante, en los años ochenta, cuando estaba cada vez más sumergido en las drogas y el alcohol, empezó a cambiar este atuendo por lo más estrambótico que se le pudiera ocurrir, desde ropajes de indios nativos americanos y pinturas de guerra en la cara (como en la gira del septeto Word of Mouth en 1982, figura 3<sup>24</sup>) hasta aparecer

---

<sup>23</sup> Milkowski, *Jaco Pastorius*, 453

<sup>24</sup> John Kellman, “Jaco Pastorius: Live and Outrageous”, *all about jazz*. 16 abril 2007, <https://www.allaboutjazz.com/jaco-pastorius-live-and-outrageous-jaco-pastorius-by-john-kelman.php>.

completamente cubierto de barro (como en su aparición con Gil Evans en Live Under the Sky, 1984, figura 4<sup>25</sup>):



Figura 3.



Figura 4.

Siempre tenía ideas extravagantes para salir al escenario: en una ocasión, en un concierto con Return to Forever, apareció tocando entre el público desde detrás de la sala gracias a un *jack* inalámbrico, en un concierto en Berklee hizo que todos los miembros del grupo salieran a escena haciendo malabares con naranjas, etc<sup>26</sup>. Además, durante los conciertos siempre estaba dando saltos y volteretas por el escenario, deslizándose de lado a lado de este con la ayuda de un suelo cubierto de polvos de talco. Exteriorizaba su manera de tocar, es decir, siempre se movía acorde al estilo que estuviera tocando y hacía grandes aspavientos para avisar a la banda de los cambios durante una improvisación: Lanzaba su bajo al aire, saltaba sobre él, hacía equilibrios con él en la palma de la mano o se lo lanzaba al batería.

Poco a poco, y por influencia de las drogas y las decepciones que sufrió a lo largo de su vida, su comportamiento se fue volviendo cada vez más y más inestable, dentro y fuera del escenario, lo que dio lugar a una serie de desastrosos conciertos en los que sabotaba al resto de músicos en escena: tocaba fuera de tono, se subía el amplificador al máximo o cambiaba el ritmo súbitamente. Por estos motivos, en las últimas giras de su carrera se puede apreciar el nerviosismo de sus compañeros de banda, esperando que el bajista tuviera un día bueno. Ejemplos famosos de este tipo de comportamientos son su concierto con Word of Mouth en el Playboy Jazz Festival de

---

<sup>25</sup> “Gil Evans Jaco Pastorius Japan Select Live under the Sky 1984.mov”, Video de YouTube, 21:41, subido por “GilEvansTV”, 19 marzo 2012, min. 6:30.

<sup>26</sup> Milkowski, *Jaco Pastorius*, 440

1984 o la actuación del Trio of Doom (con John McLaughlin y Tony Williams) en la Habana en 1979. ¿Hasta qué punto estos sabotajes eran conscientes y deliberados? ¿Eran en realidad peticiones de auxilio por su situación cada vez más desesperanzada? ¿Eran manifestaciones en contra de la industria discográfica, que sólo busca el éxito comercial sin preocuparse por la experimentación, tratando a los músicos como máquinas de grabar discos? Para muchos músicos de jazz, improvisar consiste en mostrar el momento por el que se está pasando en la vida. En ese caso, desastres como estos eran reflejos cristalinos de los últimos años de su vida.

Durante gran parte de su carrera tanto el público como sus compañeros de banda le consentían este tipo de comportamientos por ser quién era, “el mejor bajista del mundo”. Por ello salió impune de muchos de los escándalos en los que estuvo involucrado, como la célebre anécdota en la que entró en moto en el vestíbulo de un hotel, empapado y con un calamar dentro de la camiseta. Por otra parte, algunos músicos se sentían incómodos a su alrededor por la fachada que se creó de “el mejor bajista del mundo”, para él era como un mantra, lo repetía a todas horas a todo el mundo: “Soy el mejor bajista del mundo”. También le gustaba presumir de que lo había aprendido todo en la calle, con lo que hacía hincapié en el autodidactismo como arraigado requisito del genio y su originalidad. Este desmesurado ego (no se puede saber hasta qué punto real y hasta qué punto construido) fue uno de los factores que influyeron en su rápida decadencia. Con el consumo de cocaína y alcohol, sus comportamientos arrogantes se acentuaron cada vez más. Cada vez sentía más presión por estar a la altura de ese alter-ego que se había creado en oposición al padre de familia de Florida. El Jaco Pastorius familiar cada vez estaba más lejos, aquel para el que lo más importante era la familia y aborrecía las drogas. Al principio de su carrera afirmaba que la influencia más importante en su música era su familia, en especial su primera hija, Mary. Cuando Mary nació, se dio cuenta de que tenía que encontrar su propia personalidad en la música<sup>27</sup>. Así que es lógico que cuando no solo su primer matrimonio, sino también el segundo, se vinieron abajo, él también.

---

<sup>27</sup> Neil Tesser, “Jaco Pastorius: The Florida Flash”, *Downbeat*, Febrero (1977): 23.



## Capítulo 2. Técnica, equipo y efectos: El melodismo de Jaco Pastorius

Una de las cualidades de Pastorius que más sorprendieron en sus primeros años fue su capacidad para tocar cómodamente dentro de un amplio abanico de estilos y, dentro de ellos, tocar todas las partes del tema en el bajo. Pero lo más sorprendente es que en cualquiera de estos estilos su sonido sigue siendo inconfundible. El mismo Pastorius dijo que lo fundamental para él era aprenderse siempre las melodías de todos los temas que tocaba y luego el resto de las partes<sup>28</sup>. Al hacer esto uno de los efectos conseguidos es que hasta la línea de bajo suena melódica. Para conseguir esto, el consejo que da el bajista es que el estudio del instrumento sea siempre musical, es decir, tratar de que hasta practicar escalas arriba y abajo suene a música. Una de las maneras más simples de conseguir esto es a través del ritmo (parámetro fundamental para Jaco Pastorius), como demuestran las famosas melodías de “Joy To The World” y “Take the A Train” (Fig. 5). Pero el caso de Pastorius va más allá, gracias a su técnica impecable y su tono hipnótico conseguía que cualquier línea sonara a música.



Figura 5

Pastorius fue formalmente autodidacta. Comenzó a tocar el bajo imitando lo que escuchaba en la radio y manteniendo los oídos abiertos. Antes de empezar con el bajo, tocaba la batería en varios grupos de Fort Lauderdale (como Las Olas Brass). Sin embargo, un día se rompió la muñeca jugando al fútbol, lo que le impidió seguir tocando este instrumento por una larga temporada. Este evento coincidió con que el bajista de Las Olas Brass dejara la banda, lo que empujó a Pastorius a suplir su baja. Él afirma que con ayuda de su padre, quien le ayudó con las posiciones de ambas manos

---

<sup>28</sup> Paul Siegel y Rob Wallis, “Jaco Pastorius Modern Electric Bass”, (New York: Warner Bros, 2002), DVD.

sobre el instrumento, consiguió dominar el bajo en una semana. Su pasado como batería le ayudó a entender la importancia del énfasis rítmico en el bajo eléctrico<sup>29</sup>.



Figura 6. Pastorius en directo con Word of Mouth, 1981

Pastorius tiene toda la potencia del bajo eléctrico pero conserva el sonido distinguido del contrabajo. Para conseguirlo arrancó los trastes de su Fender Jazz Bass color *sunburnt* del 62 (Fig. 6<sup>30</sup>) con un cuchillo, eliminando así el tono metálico que aportaban los trastes sin tener que invertir años en conseguir un buen sonido con el contrabajo. A continuación rellenó los huecos del diapasón con masilla blanca de madera, lo que dejó líneas blancas donde antes estaban los trastes y sin duda le facilitó la afinación. Para Sting el tono de un bajo *fretless* es para un bajista lo más parecido a tocar el violonchelo<sup>31</sup>. Para Fernando Lamadrid es lo más cercano a la voz humana. En un principio, Pastorius usaba este bajo solo para conciertos, ya que el efecto abrasivo de las cuerdas hacía hendiduras sobre el diapasón. En casa practicaba con un bajo con trastes pero colocando los dedos de la mano izquierda directamente sobre el traste para practicar afinación, lo cual también le ayudó a obtener un tono tan definido y distintivo<sup>32</sup>. Más adelante, para poder utilizar siempre su bajo *fretless*, Pastorius dio al diapasón unas diez capas de resina epoxi (Petit's Poly-Poxy), que lo protegía del efecto

---

<sup>29</sup> Siegel y Wallis, *Jaco Pastorius*.

<sup>30</sup> Mickey Richardson, "SMG Profile: Jaco Pastorius – One of the All Time Greatest Bassists!", *Share My Guitar* (blog), 1 diciembre 2012, <http://blog.sharemyguitar.com/smg-profile-jaco-pastorius-one-of-the-all-time-greatest-bassists/>.

<sup>31</sup> Robert Trujillo, "Jaco", (London, Passion Pictures, 2015), DVD.

<sup>32</sup> Siegel y Wallis, *Jaco Pastorius*.



abrasivo de sus cuerdas Rotosound de entorchado circular<sup>33</sup>. Por norma general, los bajistas *fretless* utilizan cuerdas de entorchado plano, por lo que no tienen este problema. La combinación de las cuerdas de entorchado circular (de sonido más brillante que las planas) con el bajo sin trastes se convirtió en la esencia del sonido de Jaco Pastorius.

En su célebre entrevista para la revista *Guitar World* en 1983, Pastorius comenta que consiguió este bajo originalmente por sólo 90 dólares con funda incluida y con el cuerpo ya en el estado en el que se encuentra en la foto (Fig. 6). Sin embargo, apunta que le llegaron a ofrecer hasta 80.000 dólares por él durante una gira en Europa<sup>34</sup>.

Algunos de los bajistas que oía en la radio y más le influyeron en sus primeros años fueron intérpretes de referencia como Bootsy Collins, James Jameson, Jerry Jemmott, Paul McCartney, Harvey Brooks y Billy Rich, entre otros. Esto explica el primer enfoque rítmico de Pastorius, hacia lo sincopado y percusivo<sup>35</sup>. Sin embargo, centró su técnica en el ataque más que en la pegada, es decir, en vez de hundir mucho el dedo en la cuerda para obtener un sonido con más cuerpo, actuaba sobre las cuerdas de una manera más percusiva, lo que le permitía velocidades mayores. Esta manera de tocar le alejaba aún más de la técnica de *pizzicato* del contrabajo; entendía el bajo eléctrico como un instrumento completamente diferente e independiente de este, lo que requería una técnica completamente diferente. Esta técnica era bastante agresiva visualmente, sin embargo el sonido resultaba sorprendentemente cálido y delicado, lleno de sensibilidad, como se puede apreciar en piezas como “Portrait of Tracy”.

Sus enormes manos hacían que el bajo eléctrico pareciera más pequeño y que las distancias fueran para él más cortas. Aparte de esto, uno de los trucos que le daba mayor rapidez sobre el mástil era la visualización de este: tocaba melodías y escalas intentando no desplazarse tanto verticalmente por el mástil, lo cual le hacía tener un registro más amplio en menos espacio. Esta técnica era más propia de un guitarrista que de un bajista de la época, ya que muchos bajistas seguían siendo herederos directos de la

---

<sup>33</sup> Dan Towey, *Bass Signature Licks Jaco Pastorius* (Milwaukee: Hal Leonard, 2002), 4.

<sup>34</sup> Peter Mengaziol, “The Wild Man of Bass Comes Clean: A Whacked-Out Interview”, *Guitar World*, Mayo (1983): 35.

<sup>35</sup> Siegel y Wallis, *Jaco Pastorius*.

manera de visualizar el mástil en el contrabajo, donde la ausencia de trastes obliga al ejecutante a seguir posiciones prefijadas a lo largo de este y desarrollar ciertas líneas saltando de posición en posición con técnicas como el capotasto (utilizar el pulgar de la mano izquierda sobre el diapasón) para las notas más agudas. Sin embargo, cuando los saltos de área (del mástil) son necesarios, como para tocar arpeggios, una de las cosas más difíciles en el bajo según Pastorius. Él mismo recomienda hacer más saltos pero más pequeños, lo que fomenta un mayor conocimiento de dónde está todo en el mástil. Pastorius tocaba “todo el bajo”<sup>36</sup>.

Podía pasar horas tocando vertiginosas líneas de semicorcheas sin sudar ni aminorar el ritmo. Y todo esto mientras bailaba y saltaba por todo el escenario. Él cuenta que consiguió esta resistencia en sus años de juventud en Florida tocando noche tras noche sin un día libre varios conciertos con bandas de *rhythm and blues* locales. Esto le permitió afianzar su técnica y llegar a practicar simplemente con imaginarse el mástil: Al tener la técnica y las posiciones tan interiorizadas, ya sabía cómo funcionaba todo en su mente.

Para conseguir mayor velocidad y definición en su sonido, Pastorius tocaba sobre la pastilla del puente de su Jazz Bass en vez de sobre la pastilla más cercana al mástil. Ahí la cuerda se hunde menos al tocarla, lo que permite ahorrar valiosos microsegundos. Pero la claridad de su sonido no viene solo de su mano derecha, ambas manos cooperan para conseguirla. Las dos son responsables de obtener un tono definido (sobre todo en un bajo sin trastes) y están encargadas de *muted* (apagar el sonido de) las cuerdas que no tienen que sonar. Pastorius contaba que le llevó casi nueve años poder tocar “Donna Lee” correctamente, ya que la parte más complicada fue conseguir que el instrumento no hiciera ruidos indeseados, que solo sonaran las notas pertinentes. Gran parte del tiempo usaba los dedos índice y corazón de la mano derecha para tocar las cuerdas mientras el resto apagaban el sonido de las cuerdas no pulsadas. Estos eran los dedos con lo que tocaba casi exclusivamente, utilizando de vez en cuando el pulgar a la manera de un guitarrista clásico a la hora de tocar dos líneas simultáneas. Su punto fuerte, la clave de su sonido no estaba en su equipo y efectos, sino en el tono que era

---

<sup>36</sup> Siegel y Wallis, *Jaco Pastorius*.

capaz de conseguir con sus manos. En ese aspecto era más cercano a un músico acústico, su equipo era solo una herramienta para transmitir la claridad de ese sonido<sup>37</sup>.

Uno de los hitos que más marcaría a Pastorius y su sonido fue conocer al bajista Carlos García, de quien no solo tomó la idea de su célebre rítmica de semicorcheas (como explicaré más adelante) sino también su amplificador, el Acoustic 360 a válvulas (figura 7<sup>38</sup>), que le ayudaría a encontrar definitivamente el sonido que estaba buscando. Antes de la llegada de este amplificador Jaco usó otros muy populares en esta época, como el Sunn Coliseum (300 W) y el Fender Dual Showman (100 W), pero el Acoustic 360 (200 W) los superaba en calidad. Su secreto era su altavoz de 18 pulgadas enfocado hacia atrás dentro del mueble, lo que producía un efecto similar al de la luz indirecta, perdía algo de brillo y claridad en los agudos pero ganaba en proyección: como el cuerpo acústico de un contrabajo, el sonido viajaba en todas direcciones, de ahí tomó su nombre. No era un amplificador caro, pero tenía muy buenas prestaciones. La definición de los graves incluso a volúmenes altos era impresionante para la época, no distorsionaba ni ensuciaba. Jaco comenzó a usar dos, conectados en serie para conseguir más volumen y pegada<sup>39</sup>.



Figura 7. Amplificadores Acoustic 360

---

<sup>37</sup> Siegel y Wallis, *Jaco Pastorius*.

<sup>38</sup> E. E. Bradman, "Full Circle: 360 Degrees of the Acoustic 360", *Bassplayer*, 25 Abril 2013, <http://www.bassplayer.com/amps/1166/full-circle-360-degrees-of-the-acoustic-360/26984>.

<sup>39</sup> Milkowski, *Jaco Pastorius*, 84-85.

El Acoustic 360 fue uno de los amplificadores más deseados de su época. Salió al mercado en 1967, cuando los guitarristas eléctricos subían sus pantallas Marshall a volumen 11. Este amplificador permitió a los bajistas igualar su volumen y proyectar su sonido hasta las últimas filas con una claridad y calidez nunca vista hasta entonces. Pastorius lo adquirió en 1971 y lo usó hasta sus últimos años de vida. La eficiencia del altavoz indirecto de 18 pulgadas era mucho mayor que la de uno directo, a pesar de sus 200 W de potencia, el Acoustic 360 conseguía más volumen que otros amplificadores más potentes y, sobre todo, cubría mayor distancia<sup>40</sup>.

El cabezal frontal del Acoustic 360 (figura 8<sup>41</sup>) contaba con (de izquierda a derecha) dos entradas de jack (para bajos activos y pasivos), interruptor de brillo, volumen, ecualizador de dos bandas (bajos y agudos), efecto variamp (5 preajustes y nivel), ataque y distorsión *fuzz*, afinador electrónico, interruptor de toma de tierra e interruptor principal. Pastorius usaba el ecualizador Variamp para acentuar las frecuencias medias que subrayaban el tono suave de su Fender *fretless* pasivo. También usaba habitualmente en sus solos en directo su distorsión *fuzz* incorporada, lo que acercaba su sonido al de la guitarra de Jimi Hendrix.



Figura 8. Cabezal del Acoustic 360.

También comenzó a usar un pedal de *chorus* para simular el efecto conseguido con superposición (*overdubbing*) en sus grabaciones de estudio. Pero más importante fue el uso de las dos unidades MXR Rackmount de *delay* electrónico (figura 9<sup>42</sup>) en sus

---

<sup>40</sup> E. E. Bradman, “Full Circle: 360 Degrees of the Acoustic 360”, *Bassplayer*, 25 Abril 2013, <http://www.bassplayer.com/amps/1166/full-circle-360-degrees-of-the-acoustic-360/26984>.

<sup>41</sup> Bradman, *Bassplayer*.

<sup>42</sup> “MXR M113 Blue Face Vintage Studio Grade Digital Delay Rack Mount”, *Maverick Music*, <http://www.maverick-music.com/vintage-amps/mxr-m113-blue-face-vintage-studio-grade-digital-delay-rack-mount>.

espacios de solo durante su época con Weather Report<sup>43</sup>. Programaba el tiempo de demora a infinito, creando una base en bucle (*loop*) sobre la que improvisaba. Continuó haciendo este número durante el resto de su carrera.



Figura 9. MXR Digital Delay

El ejemplo más célebre del uso del *looping* en Pastorius es el tema “Slang”, que interpretó en numerosos directos con Weather Report. “Slang” fue el nombre que recibió el espacio para su solo en escena. La estructura general habitual de este era:

- Introducción en tiempo libre.
- Rápidas melodías a ritmo de *swing*.
- Improvisación sobre un *loop*.
- Acumulación de armónicos con distorsión al máximo.
- Salto mortal sobre su bajo desde el amplificador.

En la imagen inferior (figura 10) vemos a Pastorius ajustando los parámetros de su *delay* electrónico. Durante estas partes habitualmente citaba algunos de sus propios temas, como “Continuum” y “Portrait of Tracy” y algunos temas de sus ídolos, como “Donna Lee” de Charlie Parker o “Third Stone from the Sun” de Jimi Hendrix. En la tercera parte de su solo, crea un colchón con un *groove* infinito a base de un *loop* de tres capas (figura 11) sobre las extensiones de un E<sup>9</sup>, sonoridad en la que basará su improvisación. Durante esta parte, Pastorius usará el Mi grave al aire como pedal para sustentar la armonía y combinará una improvisación *funky* basada en la pentatónica

<sup>43</sup> Dan Towey, *Bass Signature Licks Jaco Pastorius* (Milwaukee: Hal Leonard, 2002), 4.

mayor y la escala de blues con la melodía principal de “Third Stone from the Sun” con la ganancia *fuzz* de su Acoustic 360 al máximo.







Figura 10. Pastorius en directo con Joni Mitchell (1979)



Figura 11. Loop de “Slang”

## Capítulo 3. Rítmica funky-caribeña: las semicorcheas de Pastorius

Uno de los grandes caballos de batalla de la experimentación en el siglo XX fue el ritmo. A lo largo de él encontramos incontables ejemplos en la música académica que demuestran la importancia de este parámetro, desde Stravinsky hasta Reich, pasando por Varèse, Stockhausen, Messiaen o Ligeti. Todos ellos entendieron la importancia del ritmo y lo pusieron en primer plano, emancipándolo de otros parámetros. Esto hace que en ocasiones melodía o armonía pasen a ser secundarios, dando lugar a lo que en música popular urbana pasaría a denominarse *groove*. El mismo Pastorius decía que el ritmo no solo es fundamental, sino que lo es todo<sup>44</sup>. Siempre tenía muy presente que bajo y percusión tenían que ser uno solo. En *Modern Electric Bass*, cuando le preguntan qué define su sonido, él responde que todo músico tiene ciertas figuras recurrentes que lo caracterizan.

Los años setenta supusieron toda una revolución para el ritmo en el funk, cada vez más alejado de pioneros como James Brown o Sly And The Family Stone. En lo referente al bajo eléctrico esta revolución fue llevada a cabo principalmente por dos bajistas, curiosamente ambos blancos y nacidos el mismo año, 1951: Francis “Rocco” Prestia y Jaco Pastorius. Esta nueva hornada de bajistas creó el punto de inflexión en el *feeling* rítmico del funk, llevándolo a un terreno más vertiginoso. Su influencia es mutua, pero no podemos entender la rítmica de Pastorius sin antes entender a Prestia. La idea principal en ambos es la subdivisión de semicorcheas, es decir, convertir el 4/4 en un 16/16. En el funk de los años sesenta esta subdivisión se solía entender de dos grandes maneras, ambas derivadas de la agrupación de ritmos de 8/8 en . La primera consiste en doblar ese *feeling*:  y la segunda en hacer eco del mismo: . La gran aportación de Prestia fue la permutación de estos grupos de semicorcheas en grupos de 3 y 2, lo que le permitía generar acentuaciones en cualquier lugar del compás, siendo  una

---

<sup>44</sup> Paul Siegel y Rob Wallis, *Jaco Pastorius Modern Electric Bass*, (New York: Warner Bros Publications, 2002), DVD.

de las más comunes. Todas estas subdivisiones serán trabajadas sobre una batería de funk en 4/4, es el bajo el que desplazará la acentuación a través de las agrupaciones irregulares.

Para añadir las notas sobre estos ritmos y hacer sonar la armonía, la fórmula básica son las dobles aproximaciones a la quinta y la tónica del acorde, es decir, llegar a ellas cromáticamente desde la cuarta justa y la séptima bemol respectivamente a través de la creación de falsas sensibles. Como veremos más adelante en los ejemplos analizados, Pastorius solía aproximar también desde la sexta mayor a la octava y desde la tercera mayor a la quinta. En acordes de menor duración se solía jugar con saltos de octava. Los últimos ingredientes para conseguir un ritmo con *groove* son el *mute* o sordina y las *ghost notes* o notas fantasma. Habitualmente los guitarristas utilizaban esta primera técnica apoyando parte de la palma de la mano derecha sobre las cuerdas mientras las tocaban con la púa para así conseguir un sonido más seco. En el caso de Prestia y Pastorius el efecto se consigue con la mano izquierda, presionando más suavemente la cuerda sobre el diapasón para conseguir un sonido más apagado. Con un *mute* se puede seguir percibiendo la altura de la nota. Por otro lado, la técnica de las *ghost notes* consiste en el mismo concepto pero sin dejar que se oiga la nota, es decir, colocando varios dedos de la mano izquierda sobre la cuerda sin apretarla contra el diapasón, consiguiendo así un sonido seco, percusivo y sin altura definida. Entre una nota normal y una *ghost note* hay miles de matices realizables a través de distintos grados de *mute*. Estas técnicas serán utilizadas sobre notas no acentuadas, dando al bajo una sonoridad más percusiva y añadiéndole nuevos timbres a través de las dos manos, con la derecha como motor rítmico y la izquierda como creadora de matices. A todo esto se le suman los desplazamientos rítmicos heredados del tumbao cubano, ligando el último valor de un compás al primero del siguiente para difuminar la sensación de tierra. La velocidad en estos temas suele oscilar entre negra 90 y 110.

Para introducir la matemática rítmica fundamental de Francis “Rocco” Prestia analizo a continuación las primeras líneas de “What is Hip” de Tower of Power en su álbum homónimo de 1973<sup>45</sup>. Prestia comienza el tema con un pedal rítmico sobre Mi (figura 12).

---

<sup>45</sup> Tower of Power, *Tower of Power*, Warner Bros., 1973, CD.





Figura 12

Prestia acentúa todas las notas del compás por igual, sin dar importancia a ninguna por encima de otra. Pero lo más interesante de esta línea de inicio es cómo el bajista entra en anacrusa ligando la última semicorchea a la primera del siguiente compás, desplazando el uno. A lo largo de todo el tema nunca toca el primer tiempo de ningún compás impar. Mantiene esta línea pedal hasta la entrada de la voz, en la que la enriquece rítmicamente creando un acento sobre la décima semicorchea de los compases pares y armónicamente con dobles aproximaciones (figura 13). Mantengo la agrupación de semicorcheas de cuatro en cuatro para facilitar la lectura:

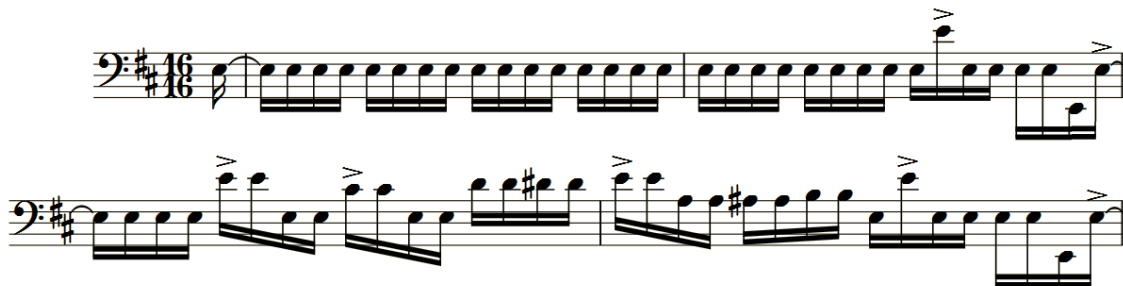


Figura 13

Este desfase rítmico se acentúa mucho más con la llegada del estribillo, en el que Prestia trabaja de manera mucho más acusada la igualdad de importancia de todas las semicorcheas del compás; cualquiera puede ser acentuada. También lleva a otro nivel los desplazamientos rítmicos, diluyendo aún más las partes fuertes del compás a través del uso de ligaduras y síncopas (figura 14).

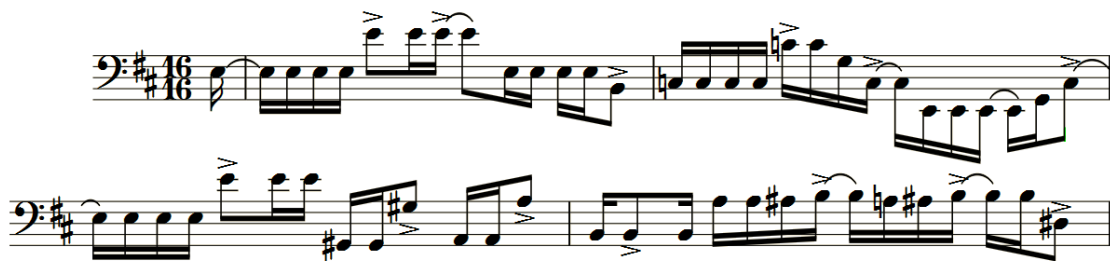


Figura 14

A diferencia de Prestia, Pastorius suele dejar más espacios abiertos, no “satura” tanto la línea de semicorcheas, sino que utiliza valores más largos. Esto provoca que los momentos en los que sí que recurre a las semicorcheas transmiten una sensación de

mayor velocidad. Otro de los aspectos que le diferencia de Prestia es su espíritu creativo jazzístico, rara vez tocaba dos veces una línea de la misma manera. Prestia, sin embargo, era más “músico de sesión” en ese aspecto. Pastorius aplicaba su punto de locura personal a sus permutaciones rítmicas, esto hace su estudio más complejo, ya que los patrones no son tan regulares, no tiene tanto sentido estudiar líneas concretas como su sistema de fondo.

El padre de Pastorius cuenta que su hijo siempre se iba a la cama por las noches escuchando la radio cubana que podía sintonizar desde Florida<sup>46</sup>. Desde muy pequeño fue ferviente admirador de grandes percusionistas cubanos como Tata Güines. Esto hizo que trasladara muchos de los patrones de congas cubanos a sus patrones rítmicos en el bajo<sup>47</sup>, de ahí es de donde viene su sonido caribeño. En su repertorio compositivo encontramos temas como “(Used to Be a) Cha-Cha” o “John and Mary” que utilizan ritmos caribeños (figura 15). Sin embargo, es mucho más interesante el estudio de como aplicó los fundamentos rítmicos de esta música al funk, como muestro a continuación.



Figura 15. Motores rítmicos básicos de “(Used to be a) Cha-Cha” y “John and Mary”

Lo que daba tanta elegancia interpretativa a Pastorius era su capacidad de desplazar rítmicamente a nivel de semicorchea de manera intuitiva e improvisada con una precisión impecable. Su técnica y entonación impolutas (incluso con su bajo *fretless*) permiten que todas estas figuras se entiendan perfectamente. Estos pequeños desplazamientos de acentuación derivados de los ritmos cubanos y caribeños cambian completamente el *feeling*. En cada tema jugaba de manera espontánea con las tierras y las contras manteniendo el *groove* principal. Al dejar tantos espacios abiertos con notas largas, como él hacía, los referentes pasan a estar en su cabeza, no se apoyaba en una línea continua de semicorcheas (como Prestia), con menos notas es más complicado ser exacto. Esto se ve perfectamente en “The Chicken”, un funk a medio tiempo, escrito por

<sup>46</sup> Robert Trujillo, “Jaco”, (London, Passion Pictures, 2015), DVD.

<sup>47</sup> Robert Trujillo, “Jaco”, (London, Passion Pictures, 2015), DVD.

Pee Wee Ellis para James Brown, donde se puede apreciar perfectamente la capacidad de Pastorius para crear ambientes. El *groove* básico se basa en una permutación del compás de 16 en 4-3-3-2-2-2, como se muestra en la primera transcripción. A partir de este, Pastorius desarrolla un *riff* que luego irá variando, transcrito debajo a continuación del *groove* básico (figura 16).



Figura 16. *Groove* básico y *riff* principal de “The Chicken”

El tema funciona como un *standard* de jazz de 16 compases, con *head* o tema, choruses de improvisación y reexposición del tema. Para ejemplificar el tratamiento de la subdivisión, analizo a continuación la línea de Pastorius en la versión del directo en el festival de Montreal de 1982<sup>48</sup>:



Figura 17

<sup>48</sup> “Jaco Pastorius-live in montreal jazz fest 1982”, Video de YouTube, 57:54, subido por “Henrique Escudeller”, 5 julio 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=8cpwaq7CxD4>, min. 0:30.

Tras este *chorus* (figura 17), Pastorius jamás repetirá lo mismo, seguirá variando las células melódico-rítmicas sin perder nunca el *groove*. Cada vuelta es única, como la de un contrabajista de jazz. Al igual que Prestia, a la hora de crear *grooves* Pastorius incorpora multitud de *mutes*, *ghost notes* y todos sus matices intermedios que ayudan al fluir de la línea y a su empaste con las congas de Don Alias, músico siempre presente en sus giras en solitario y con Word of Mouth. La dualidad bajo/congas es fundamental en toda la música de Jaco Pastorius. Desde “Donna Lee” hasta “Liberty City” ambos instrumentos se apoyan y entrelazan hasta casi formar parte de un mismo timbre. La mayoría de los bajistas eléctricos en gran parte de estilos buscan principalmente el empaste con el bombo de la batería; sin embargo, Pastorius empasta y se funde con las congas, dando lugar a intrincadas polirritmias en un continuo fluir de la música, convirtiéndose en el motor rítmico principal de la banda y creando una concepción diferente de bajo como instrumento rítmico. En este sentido, Pastorius va más allá de las sincopadas líneas de James Jamerson.

A diferencia de Prestia, que se centra en aproximar tónica y quinta del acorde, Pastorius además toma terceras y sextas como sonoridades fundamentales en “The Chicken”, aspecto heredado del sonido Motown. Como se aprecia en la transcripción, la armonía del tema se compone de una sucesión de acordes dominantes, lo que le permite trabajar el mismo sistema sobre todos ellos, tomando como base el ritmo latente que divide el compás en 4-3-3-2-2-2 y trabajando sobre él aproximaciones y tensiones con gran abundancia de células de síncopa y ligaduras desde la última o penúltima semicorchea al primer tiempo del siguiente compás.

Como segundo ejemplo, más extremo, de la rítmica de semicorcheas y desplazamiento de acentos de Pastorius paso a estudiar “Teen Town”, una de sus dos contribuciones al álbum *Heavy Weather* (1977) de Weather Report<sup>49</sup> y otro tema que pasó a ser un clásico de estudio para bajistas eléctricos. En una primera escucha podría parecer que la línea es improvisada por su carácter “caótico”, hecho que queda desmentido cuando el bajista la repite de nuevo exactamente igual: la línea funciona como tema de la pieza. Su entrada extremadamente sincopada es un enorme contraste con el suave *riff* de la introducción de Zawinul y Shorter. A continuación, transcribo los doce primeros compases de la melodía del bajo (figura 18):

---

<sup>49</sup> Weather Report, *Heavy Weather*, Columbia, 1977, CD.

The image shows a musical score for a bass clef instrument in 4/4 time. The score is divided into five staves, each containing a measure of music. Above each measure, a chord symbol is written: C13, A13, F13, D13, C13, A13, F13, D13, C13, A13, F13, D13, and 8va. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth notes and rests, with various articulations such as slurs and accents. The 8va chord is marked with a fermata and a 'delta' symbol.

Figura 18

El tema se basa en una progresión en *ostinato* sobre cuatro acordes de trecena de dominante a intervalos de tercera descendente: C13-A13-F13-D13. Todos los acordes tienen la misma formación (como en “The Chicken”), lo que permite a Pastorius utilizar sistemas armónicos similares en todos ellos. Estos acordes de sonoridad tan extendida dan una ambigüedad tal a la armonía que permiten trabajar todas las tensiones fuera de la cuatríada. Despliega el arpeggio de cada acorde, reposando en ocasiones sobre alguna de sus tensiones (6 y 9, nunca 11) y haciendo dobles aproximaciones a las notas de la tríada (las falsas sensibles hacia estas notas siempre van ligadas). Habitualmente dedica las dos últimas semicorcheas del compás a aproximar el siguiente acorde. A pesar de su carácter acordal, la melodía consigue una dirección ondulante.

Sin embargo, lo más interesante de este tema son las agrupaciones totalmente irregulares de semicorcheas: “Teen Town” no atiende a un *groove*. Pastorius evita comenzar una línea en parte fuerte del compás, empezando siempre en parte débil o en la segunda o tercera semicorchea de una parte fuerte. Así crea grupos tan rítmicamente “inestables” como las agrupaciones de tres semicorcheas comenzando en la segunda de cada tiempo en los compases 8-10. Para hacer esto asimilable rítmicamente la batería

ejecuta un ritmo de rock acentuando 2 y 4 y llevando el *tempo* estrictamente en el charles durante toda la pieza.

## Capítulo 4. Tratamiento de armonía, improvisación y acompañamiento

Para Jaco Pastorius el bajo era el instrumento más importante de la banda, ya que no solo es armonía y ritmo al mismo tiempo, sino que además lo que toques bajo un acorde puede cambiar todo el sentido de la armonía, es el bajo quien decide qué acorde suena<sup>50</sup>. Tomando el concepto barroco de melodía acompañada por bajo continuo, estructuraba la música en tres partes: *Línea melódica* acompañada por *acordes* reforzados por un *bajo*. Todas estas partes se refuerzan entre ellas. Para dominar estos conceptos estudió a fondo el tratamiento de las voces, el bajo continuo y el bajo andante en Johann Sebastian Bach, al que admiraba. Por ello, en su disco *Word of Mouth* (1981), reserva la cuarta pista para rendirle homenaje con su propia versión de “Chromatic Fantasy”<sup>51</sup>.

La obra de Bach es un legado que trasciende los siglos sirviendo como punto de apoyo a multitud de músicos que han estudiado sus métodos. Tanto él como Pastorius construyeron su propia metodología. El mismo Glenn Gould consideraba la fantasía cromática como el mejor ejemplo del encuentro entre el Bach improvisador y el Bach organizador<sup>52</sup>. Una fantasía es una composición instrumental cuya forma e invención nacen solamente de la fantasía y destreza del autor que la compone, por ello suelen tener carácter pseudo-improvisatorio y forma libre. Las complicadas líneas de Bach siempre desplazan la acentuación hacia la nota más aguda de la frase, aspecto que Pastorius asimiló en sus líneas de acompañamiento, como hemos visto en el capítulo anterior. La pieza completa es mucho más larga que lo interpretado en esta grabación, el resto de la partitura original incluye una larga sección acordal y otra de carácter recitativo. Al adaptar esta pieza (que toca en su tonalidad original, Re menor), Pastorius cambia de octava algunos de los pasajes para poder tocarlos cómodamente en el bajo. Además, añade un acorde inexistente en la partitura original al final de los dos primeros motivos, siendo el primero una segunda inversión en posición de onceava y el segundo un acorde de décima, muy utilizado por Pastorius, como veremos más adelante.

---

<sup>50</sup> Paul Siegel y Rob Wallis, *Jaco Pastorius Modern Electric Bass*, (New York: Warner Bros Publications, 2002), DVD.

<sup>51</sup> Jaco Pastorius, *Word of Mouth*, Warner Bros., 1981, CD.

<sup>52</sup> Dan Towey, *Bass Signature Licks Jaco Pastorius* (Milwaukee: Hal Leonard, 2002), 52.

Al final de la sección que interpreta, Pastorius añade una pequeña coda acordal en La mayor sobre un pedal de La (figura 19), seguidamente repetida por la *big band*, que hace en este momento su única aparición en toda la pieza. Tras esto el ambiente del tema cambia por completo, dando lugar a una nueva sección en la que desaparecen todos los instrumentos que han sonado hasta ahora y entran en escena un koto japonés, flautas, idiófonos y membranófonos de sonoridad oriental y sonidos pregrabados de pájaros que tejen una atmósfera ambiental en dramático contraste con todo lo anterior.



Figura 19

La influencia de Bach en Pastorius se aprecia también en su tratamiento y conducción de las voces en sus temas para bajo eléctrico solo, como “Portrait of Tracy” o “Continuum”. En ellos, utiliza las cuerdas del bajo como diferentes voces, como si las cuatro cuerdas correspondieran a una formación SATB (soprano, contraalto, tenor y bajo). Habitualmente la cuerda Mi y sus armónicos son usados como pedal, como un bajo dentro del bajo, y el resto de cuerdas se encargan de acordes y melodía. Para ejemplificar este uso del instrumento y la capacidad de Pastorius para construir y desarrollar una improvisación larga pero coherente analizo “Continuum”, del álbum *Jaco Pastorius* (1976)<sup>53</sup>.

En este tema, Pastorius cuenta con el suave apoyo del *ride* y los timbales de la batería y un Fender Rhodes que crean un colchón rítmico-armónico en un 4/4 marcado pero fluido. El tema comienza con uno de los sonidos que más caracterizan al bajista, un pedal de Mi en la cuarta cuerda al aire al que se suman armónicos del resto de cuerdas sobre el cuarto traste completando el acorde de E<sup>6</sup> 9 (figura 20). Las notas de los armónicos (Do#, Fa# y Si) definen el material melódico del motivo principal. El pedal de Mi continuará durante los primeros seis compases y gran parte de la pieza. Pastorius se aprovecha de los sonidos de la tercera y cuarta cuerda (La y Mi) al aire, que le proporcionan bordones para autoacompañarse, dividiendo el bajo en dos voces distintas perfectamente diferenciables. El efecto de *chorus* de la melodía fue conseguido de

<sup>53</sup> Jaco Pastorius, *Jaco pastorius*, Epic, 1976, CD.



forma analógica a través de la superposición sonora consigo mismo, resultado que consiguió en dos tomas<sup>54</sup>. Este efecto, el uso de los pedales y los armónicos, el encadenamiento de motivos y el acompañamiento atmosférico de teclado y batería construyen un clima de ensoñación e infinitud que refleja el título de la pieza, convirtiéndose en una representación audible del continuo espacio-tiempo. La melodía fluye, dando al tema un carácter de unidad y un sentido de eternidad a través de la repetición y variación del motivo principal en anacrusa (Sol# Fa# Si Do#).



Figura 20

Esta pieza representa un arquetipo de la composición para bajo, con sus bordones, armónicos para matizar la armonía, sus cálidas melodías y sus *double stops* (movimientos melódicos en intervalos paralelos) acordales<sup>55</sup>. La estructura del tema es canónica: tema - improvisaciones - tema, con Pastorius como único solista. El tema principal presenta todo el material armónico, las improvisaciones van creando tensión paulatinamente y la vuelta del tema principal trae de nuevo la calma. El tema tiene forma AAB de 22 compases, también conocida como forma bar, muy utilizada por Bach en sus corales y también heredera del blues. Cada parte A consta de ocho compases y la parte B de 6. La armonía se construye a base de acordes de sexta y novena y acordes híbridos de segunda (figura 21). Estos segundos son dos acordes al mismo tiempo, el mayor indicado como fundamental y el menor indicado como nota en el bajo, es decir; G#/A# es a la vez G#<sup>7</sup> y A#m<sup>7</sup>. A continuación, expongo los aspectos más destacados de cada *chorus* de improvisación:

<sup>54</sup> Sean Malone, *A Portrait of Jaco The Solos Collection* (Milwaukee: Hal Leonard, 2002), 13.

<sup>55</sup> Sean Malone, *A Portrait of Jaco*, 13.

A	E <sup>69</sup>				
	E <sup>69</sup>			A <sup>69</sup>	
A	E <sup>69</sup>				
	E <sup>69</sup>			G#/A#	
	E <sup>69</sup>			G/A	
B	E <sup>69</sup>			C#/D#	
	A <sup>69</sup>			C/D	
	A <sup>69</sup>			D <sup>69</sup>	
	A <sup>69</sup>			G <sup>69</sup>	

Figura 21

**Chorus 1** (min. 0:47): Al comenzar el solo, Pastorius empieza a construirlo lentamente, agregando en cada *chorus* nuevas capas de complejidad. El primero es un desarrollo de la melodía principal con ligeras variaciones que hacen que el tema conserve su continuidad, que el inicio del solo no sea abrupto y el tema evolucione de manera paulatina.

**Chorus 2** (min. 1:31): Al comenzar la segunda vuelta, da un paso más sin alterar la atmósfera de la pieza, continúa usando los bordones de Mi y La para reforzar la armonía y utiliza figuras rítmicas y direcciones melódicas similares a las de la melodía. Un cambio sutil en la rítmica viene dado por el abundante uso de tresillos de corcheas y negras, así como el uso de trinos, recurso nada habitual en un bajista de la época. Al improvisar, rara vez toca la tónica del acorde en parte fuerte, sino que comienza explorando tensiones y finaliza siempre en nota real (nota de la cuatríada). Al final de la segunda parte A de este coro la rítmica cambia drásticamente a sus típicas semicorcheas sobre los acordes híbridos para desembocar en la parte B. Sobre el primero de estos compases, Pastorius presenta la escala de La menor y a continuación arpeggia Am<sup>7</sup> a través de saltos de quinta. Sobre el segundo, primero arpeggia Am<sup>7</sup> y a continuación presenta sus tensiones:

The musical notation shows a bass line in 4/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The notation shows a melodic line with eighth notes and triplets. Above the first measure is the chord G#/A#, and above the second measure is G/A.

Figura 22

La Parte B introduce el uso de *double stops*, fundamentalmente de terceras y sextas paralelas para reforzar la armonía. En el cuarto compás de esta parte las usa en forma de tresillos de negras, motivo que desarrollará mucho más en el siguiente *chorus*.

**Chorus 3** (min. 2:16): Durante las partes A de este *chorus* la unidad básica pasa a ser la semicorchea, siguiendo la misma lógica que en el *chorus* anterior, arpeggios y escalas. Pero en este caso, en vez de agruparlas de cuatro en cuatro, Pastorius crea a menudo grupos irregulares de cinco semicorcheas, desvirtuando la acentuación, *leitmotiv* en muchas de sus improvisaciones, como “Donna Lee”:



Figura 23

El punto álgido de este *chorus* llega al final de la segunda parte A, donde Pastorius desarrolla un fraseo en octavas paralelas con el tresillo de negras como principal unidad rítmica, recordando el estilo del guitarrista Wes Montgomery. Estas líneas se prolongan a los primeros compases del siguiente *chorus*:



Figura 24

**Chorus 4** (min. 3:02): La melodía octavada atresillada se diluye hasta desembocar en un *glissando* que finaliza en el Mi grave. A partir de aquí, Pastorius hace un compendio de los recursos de improvisación utilizados hasta ahora sobre los bordones de La y Mi, que habían desaparecido durante los dos coros anteriores, suavizando así la vuelta al tema. Al llegar la parte B de este coro, Pastorius toca la melodía correspondiente variada en vez de continuar improvisando, anunciando la vuelta de la melodía.

Tras estos cuatro *choruses* de solo, Pastorius vuelve al tema principal, pero al llegar el momento en el que debería tocar la parte B, la pieza termina, dejando el final

abierto. Así, Pastorius refuerza la idea del continuo, de que “Continuum”, en cierto sentido, nunca acaba.

Por último, para ilustrar la capacidad improvisatoria e imaginativa de Pastorius a la hora de acompañar, analizaré un blues en Fa interpretado a trío con John Scofield y Kenwood Dennard en su documental didáctico *Modern Electric Bass*. Tras los nueve minutos de duración del tema, Dennard comenta que tocar con Pastorius es una continua sorpresa, que es una fuente inagotable de ideas<sup>56</sup>, como veremos a continuación. El blues es la forma de improvisación por antonomasia en el jazz, el código que hasta un principiante conoce y donde ha de sentirse cómodo. Hay millones de maneras de tratar el blues, en este vemos claramente al Pastorius improvisador, cómo va haciendo avanzar el tema a través de las sustituciones armónicas y la creación de partes diferentes, estructurándolo estilísticamente de la siguiente manera:

-Coros 1-11: Swing - Solo de guitarra: John Scofield

-Coros 12-20: Swing - Solo de bajo: Jaco Pastorius

-Coros 20-22: Transición

-Coros 23-27: Reggae - Groove y solo de Pastorius

-Coro 28: “Textural/Ambiental”

-Coros 29-31: Swing/Rock

En los dos primeros coros, en los que Pastorius acompaña a Scofield a ritmo de *swing*, vemos como distorsiona el *walking bass* fundamentalmente a base de corcheas con notas muertas en las contras de cada tiempo, para dar un carácter más percusivo. Mantiene así la filosofía básica del *walking bass* de una nota por tiempo del compás. Además, utiliza habitualmente semicorcheas y tresillos de corcheas, sin perder el *groove* del *swing* gracias a su impecable subdivisión. Armónicamente juega con las sustituciones de tritono (muy habitualmente del cuarto grado) y las progresiones de cuartas que crean tensión hacia un grado deseado. Por ejemplo, en el segundo compás

---

<sup>56</sup> Siegel y Wallis, *Jaco Pastorius*.

del segundo coro, sustituye el Bb<sup>7</sup> por su tritono (E<sup>7</sup>) y crea a partir de él una progresión de cuartas hacia el cuarto real, resolviendo sin embargo de nuevo en el tritono:

**CHORUSES 1 Y 2:**

The musical score consists of six staves of bass clef notation in 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The notes are written in eighth and quarter notes, often with triplet markings (indicated by a '3' over the notes). Above the staves, chord progressions are indicated. The chords are: F7, Bb7, Bm7b5, C7, F7, Bb7, F7, Eb7, D7, G7, C7(3), F7, D7, C7, F7, E7, A7, D7, G7, C7, F7, E7, Eb7, Em7b5, F7, Dm7, D7, G7, Bb7, G7, C7, F7, C7.

En el *chorus* 5, pasa a acompañar con arpeggios, lo que continúa durante los primeros ocho compases del *chorus* 6, donde además sustituye el primer y cuarto grado por sus acordes relativos primarios semidisminuídos, es decir: F<sup>79</sup> = Am<sup>7b5</sup> y Bb<sup>79</sup> = Dm<sup>7b5</sup>. Estos segundos acordes son los primeros sin su tónica, una de las sustituciones más comunes en jazz junto con la tritonal, ya que ambos siguen conservando el mismo intervalo de tritono:

### CHORUS 6:

Musical notation for Chorus 6, bass clef. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The notation consists of three staves. The first staff has a bass line with triplets and chords F7 and Am7b5. The second staff continues the bass line with chords Dm7b5 and Am7b5. The third staff features a walking bass line with chords C7, Bb7, C7, F7, and C7. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and triplet markings.

En el *chorus* 9, Pastorius introduce en su línea acordes con apoyatura alternados con *walking bass*, lo que transmite la habitual sensación en su sonido de encontrarse ante varios instrumentos:

### CHORUS 9:

Musical notation for Chorus 9, bass clef. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The notation consists of three staves. The first staff has a bass line with chords F6 and Dm7. The second staff continues the bass line with chords Dm7 and C7. The third staff features a walking bass line with chords C7, F7, and C7. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and triplet markings.

Uno de los casos más célebres en los que Pastorius utiliza este tipo de acompañamiento es el de “Liberty City”. Los acordes de décima con apoyatura son uno de los recursos más utilizados por el bajista en sus acompañamientos, dejándolo oír en muchos de sus temas. En el caso de “Liberty City” realiza este ostinato durante la mayor parte de la pieza:



Figura 25

En el chorus 11, Pastorius aporta una nueva idea, un *riff* de influencia rock sobre Fm<sup>7</sup> que marca el final del solo de Scofield. Habitualmente, como en este caso, deja los últimos cuatro compases para el *turnaround*, introduciendo las novedades en los ocho primeros compases de cada coro:



Tras terminar su solo en el *chorus* 20, Pastorius comienza una transición creando textura a base de acordes de quintas y cuartas abiertas que distorsionan la armonía bajo un *riff* de guitarra. En el *chorus* 23 mantiene la atmósfera de notas tenidas cambiando la armonía a blues menor e introduciendo poco a poco el ritmo de reggae, establecido plenamente en el *chorus* 24:

**CHORUSES 22, 23 Y 24:**



Fm7 C7  
 Bbm7 Eb7 Fm7  
 C7 Bbm7 Fm7  
 Fm7  
 Bbm7 Fm7  
 C7 Bbm7 Fm7

El coro 28 termina con el reggae, volviendo a una textura ambiental usada de nuevo como transición para volver al ritmo de *swing*:

Fm7  
 D Fm7  
 C7 Bbm6#11 (Solo los armónicos) 8va C7



Los *choruses* 29 y 30 vuelven al *swing* inicial en una especie de *da capo* estilístico haciéndolo evolucionar hasta rock y llevando el tema a su clímax dinámico. El coro 31 (último coro) modula súbitamente a La. En él, Pastorius dedica de nuevo los primeros ocho compases a introducir una nueva idea, presentar los acordes de dominante por su tritono. El tema termina con un típico *lick* de cierre de blues:

**CHORUS 31:**

The musical notation for Chorus 31 is presented in three staves, all in bass clef and the key of A major (two sharps).  
 - The first staff begins with an **A7** chord and contains a melodic line with eighth notes and rests.  
 - The second staff starts with a **D7** chord and continues the melodic line with eighth notes and rests.  
 - The third staff contains five measures with chords **E7**, **D7**, **A7**, **E7**, and **A7** above the notes. The melodic line concludes with a typical blues ending lick, ending with a double bar line.



## Capítulo 5. Técnica específica: armónicos naturales y artificiales

Sin duda una de las técnicas que más caracterizan el sonido Pastorius es el uso de los armónicos, tanto naturales como artificiales. Mientras otros bajistas utilizaban estos sonidos para afinar su instrumento sobre los trastes 5 y 7, Pastorius los usó para construir melodías, armonías e incluso piezas enteras. Como dijo él mismo, esta manera de afinar el instrumento le sonaba a música, así que simplemente siguió explorando<sup>57</sup>. Este sonido que casi recuerda al de una campana se consigue posando el dedo sobre la cuerda en determinados puntos de esta sin oprimirla contra el diapason, de tal manera que se divide en secciones vibrantes (como muestra el dibujo de la derecha) y produce las distintas frecuencias del espectro armónico: 8°, 5°, 8°, 3°M, 5°, 7°m, etc. Estas divisiones se denominan nodos armónicos (figura 26). Tras estudiar esto a fondo, Pastorius lo aplicó no solo sobre las cuerdas al aire (armónicos naturales), sino también sobre notas del mástil (armónicos artificiales), es decir, tomando como nota fundamental para extraer el armónico una nota no originada por una cuerda al aire. Estos armónicos artificiales eran conseguidos de dos maneras. La primera es la técnica del octavín, habitualmente usada por los instrumentos clásicos de cuerda frotada, como en el famoso primer movimiento del *Quartour pour la Fin du Temps* (1941) de Olivier Messiaen, y consiste en oprimir la cuerda a una altura determinada con un dedo de la mano izquierda mientras otro dedo de esa misma mano se coloca suavemente sobre esta para obtener el armónico, como un armónico natural con cejilla. La segunda manera de obtener armónicos artificiales consistía en cambiar los papeles de las manos sobre el mástil, como Pastorius explica en su didáctico: La mano izquierda pulsa una nota que pasa a actuar como “cuerda abierta” y lo que crea el armónico es el pulgar de la mano derecha mientras el resto de dedos de esta mano pellizcan la cuerda<sup>58</sup>. Es decir, obtenía armónicos de su instrumento de tres maneras diferentes: naturales, con octavín y con pulgar.

---

<sup>57</sup> Paul Siegel y Rob Wallis, “Jaco Pastorius Modern Electric Bass”, (New York: Warner Bros Publications, 2002), DVD.

<sup>58</sup> Siegel y Wallis, *Jaco Pastorius*.

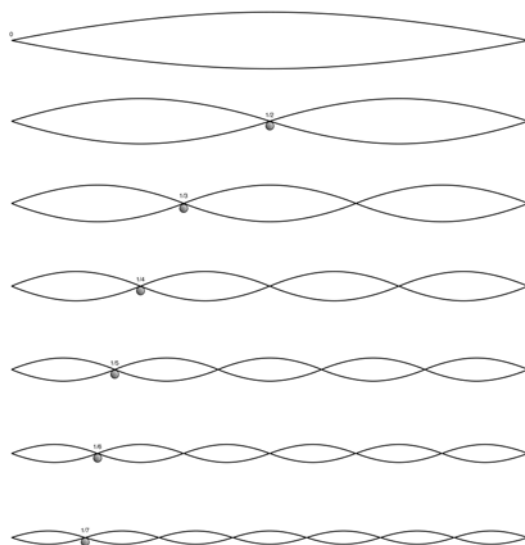


Figura 26

Los armónicos utilizados tanto individualmente como en forma de acordes combinados con no-armónicos daban al bajo eléctrico un registro y una paleta tímbrica que nunca antes había estado a disposición de un bajista<sup>59</sup>. Con esto ampliaba en más de una octava el registro del bajo a la vez que conseguía que sonara como diferentes instrumentos, lo que en combinación con su estudio de conducción de voces de compositores como Bach y de las técnicas de simultaneidad de armonía y melodía habituales en la guitarra de jazz, daba a su instrumento una cualidad casi orquestal. Como estudio y una de las cúspides de esta técnica que luego sería llevada más allá por bajistas como Victor Wooten en su versión de “Amazing Grace”, analizo a continuación su uso en “Portrait of Tracy”<sup>60</sup>, “Okonkole y Trompa”<sup>61</sup> y “Birdland”<sup>62</sup>.

### “Portrait of Tracy”

Este tema, dedicado su primera mujer, es uno de los más emblemáticos del citado disco de debut del bajista en 1976, *Jaco Pastorius*. Constituyó una revolución en el uso del instrumento, demostrando la utilidad de los armónicos en el bajo y todo lo

<sup>59</sup> Dan Towey, *Bass Signature Licks Jaco Pastorius* (Milwaukee: Hal Leonard, 2002), 4.

<sup>60</sup> Jaco Pastorius, *Jaco Pastorius*, Epic, 1976, CD.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Weather Report, *Heavy Weather*, Columbia, 1977, CD.

que se podía llegar a conseguir con ellos, uno de los puntos clave en el camino a convertir el bajo eléctrico en un instrumento solista. Desde entonces ha sido versionada por célebres bajistas como Victor Wooten, Marcus Miller o Joe Perry, además de ser citada en temas como “Rain” de SWV o “Pigeon” de Cannibal Ox. También existen versiones en las que otro instrumento toca la melodía, como la del saxofonista Marcus Strickland.

Combinando acordes y melodías de armónicos (en su gran mayoría naturales) con una línea fundamentalmente a base de notas tenidas no-armónicos, Pastorius crea la impresión de que el oyente está ante dos instrumentos distintos. La melodía de armónicos se distribuye ocupando la voz superior en los acordes casi exclusivamente en las primeras tres cuerdas. Esta es acompañada por el “segundo instrumento”, los no-armónicos tocados casi exclusivamente en la cuarta cuerda. Esto divide al instrumento en dos partes, las tres primeras cuerdas encargadas de la melodía y la cuarta encargada del bajo. El tema se divide en cinco secciones. Para los ejemplos he partido de las transcripciones de Sean Malone<sup>63</sup>:

**Introducción:** El tema comienza con un motivo en cascada que actúa como introducción, basado en armónicos naturales sobre los trastes 3, 4 y 5 (figura 27). Este motivo introduce la mayoría de las notas y la sonoridad del material melódico de toda la pieza. Este motivo se construye a partir de una célula repetida a intervalos de cuarta. Malone incluye indicaciones de compás para facilitar la lectura y el fraseo, pero las he eliminado por considerar el ritmo libre, no de alternancia de compases de distintas medidas. La tablatura muestra a partir de qué trastes se extraen los armónicos.

Figura 27

**Tema principal:** Acto seguido aparece del tema principal (figura 28) sobre una inquietante progresión de CM<sup>7</sup> GM<sup>7</sup> EM<sup>7</sup> rematada por un Eb<sup>7#9</sup> (acorde muy utilizado

<sup>63</sup> Sean Malone, *A Portrait of Jaco The Solos Collection* (Milwaukee: Hal Leonard, 2002), 22-23.

por Pastorius, así como por Hendrix) con un ritmo medido pero heterócrono, no ajustado a un compás. Se trata de ideas rítmicas sucesivas con pequeños calderones entre ellas. En esta melodía encontramos un armónico especialmente difícil de ejecutar para aquellos con manos pequeñas, el único no natural de toda la pieza (además del acorde final). Se trata de un Re# obtenido pulsando el segundo traste con el dedo índice y colocando el meñique sobre el sexto, testimonio de las enormes manos de Pastorius (figura 29<sup>64</sup>) El motivo principal se repite dos veces con distinta terminación. Estas dos terminaciones son repetidas independientemente a continuación, dando coherencia al tema y desembocando en el puente. De nuevo la melodía está construida a partir de un motivo repetido a distancia de cuarta justa. Como se indicaba en el anterior ejemplo, los armónicos suenan una quinceava por encima de lo escrito:

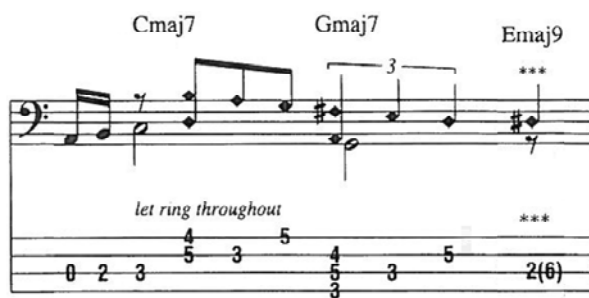


Figura 28



Figura 29

**Puente:** la parte B (figura 30) acelera ligeramente el tempo y sigue la misma fórmula de motivos rítmicos sucesivos sin compás concreto, pero esta vez sin calderones entre motivos. Se divide en dos partes, la primera con un bajo cromático descendente de Sol# a Mi, lo que comienza a aumentar la tensión armónica, acentuada por *clusters* de armónicos muy agudos (conseguidos entre los trastes 2 y 3) que forman acordes por cuartas. La segunda parte presenta una célula melódico-rítmica que se va variando progresivamente explotando las tensiones de un acorde de E<sup>7</sup> no alterado. Esta segunda parte nos lleva a la sección central de la pieza:

<sup>64</sup> Siegel y Wallis, *Jaco Pastorius*.

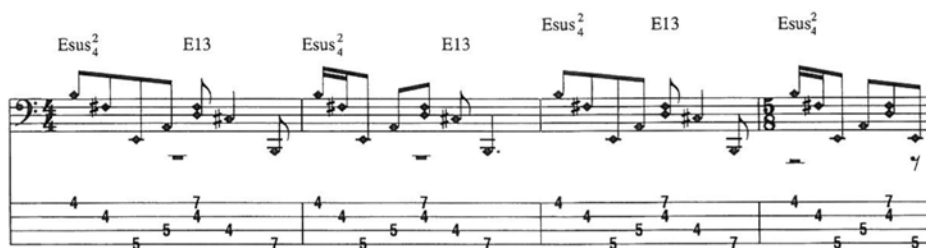


Figura 30

**Sección central:** La pieza se centra por fin en un compás concreto, el 5/4. Esta sección también se divide en dos partes, separadas por un compás de 6/4. La primera presenta un bajo cromático que oscila entre Do y Sib, subiendo y bajando (Fig. 31). Sobre esto, Pastorius ejecuta grupos de dos armónicos al unísono a distancia de cuarta sobre los trastes 5 y 7 (La-La y Re-Re), los utilizados para afinar el instrumento, dando un efecto mucho más lleno que el conseguido por notas aisladas. Estos armónicos crean un contrapunto sobre la voz del bajo, acentuando la sensación de hallarse ante dos instrumentos diferentes. Este pasaje presenta otra de las digitaciones más complicadas de la pieza, los armónicos sobre el Do.



Figura 31

La segunda parte oscila entre los acordes de  $G^{M7}$  y  $Ab^7$  (sustitución tritonal del dominante). Sobre estos, Pastorius explora tensiones, extendiendo los acordes y creando una armonía progresivamente más y más disonante que termina resolviendo en dos acordes de  $Bb^{6M7}$  y  $F^{6M7}$  (de nuevo con posiciones paralelas a distancia de cuarta) con armónicos naturales obtenidos sobre segundo y tercer traste, zona en la que la claridad de las notas es difícil de conseguir. La fórmula rítmica es exactamente igual que en la primera parte de la sección.

Como hemos visto, es común oír los mismos motivos melódicos transportados a intervalos de cuartas justas (debido a la disponibilidad de los armónicos naturales de las cuerdas) durante toda la pieza. Las melodías de la introducción y el tema principal están compuestas a partir de este principio. Pero en esta sección los saltos de cuarta crean unas disonancias especiales, lo que da la impresión de que Pastorius pensara más en

tensiones sobre un bajo cromático a partir de esta técnica que en armonías concretas. Esto da a la pieza su carácter único de ensoñación, la recurrencia de los saltos de cuarta y las armonías que estos provocan sobre el cadencioso 5/4 llama al trance.

**Reexposición del tema:** Tras el acorde de  $F^{6M7}$  Pastorius vuelve el tema principal, resolviendo la tensión creada durante la sección central. El acorde final vuelve a usar la técnica de octavín, creando una cejilla a la altura del traste 9 y apoyando otro dedo a la altura del traste 13. Estos armónicos artificiales sobre el Mi grave dan como resultado un acorde de  $E^{M7\#11}$ , de nuevo con ordenación por cuartas, muy común en los acordes de armónicos de Pastorius. En la grabación, este acorde se dobló con superposición de voces, creando un efecto analógico de *chorus*, al igual que en “Continuum”<sup>65</sup>.

“Portrait of Tracy” no es solo una revelación sobre el uso musical de los armónicos, sino también un brillante ejemplo de composición para bajo eléctrico solo y un testamento de todo lo que una persona puede extraer de un solo instrumento. Es mucho más que una acertada combinación de armónicos y notas reales: ilustra toda la gama tímbrica del bajo dentro de una estructura organizada sin renunciar a lo melódico<sup>66</sup>.

## “Okonkole Y Trompa”

Del mismo álbum que “Portrait of Tracy”, “Okonkole Y Trompa” nos ofrece un uso muy diferente de los armónicos naturales. Aquí no crean una melodía ni una armonía, sino una cama rítmico-textural a través de un ostinato en 10/16 con el cual el bajo se funde con las percusiones afro-cubanas de Don Alias, creando un pedal durante toda la pieza. Como muestro en la transcripción, los armónicos utilizados se originan en los trastes 5 y 7 de las tres primeras cuerdas (los usados para afinar el instrumento) y las notas resultantes son las mismas que las cuerdas al aire del bajo (Mi, La, Re y Sol), lo que podría ser entendido como un acorde de  $Em^{711}$  ordenado por cuartas. Sin embargo, la melodía de la trompa en un pseudo Re mayor parece indicar que estos sonidos son

---

<sup>65</sup> Sean Malone, *A Portrait of Jaco*, 21.

<sup>66</sup> Sean Malone, *A Portrait of Jaco*, 21.



usados solo por su valor percusivo, contribuyendo a crear una atmósfera de ensoñación y trance.

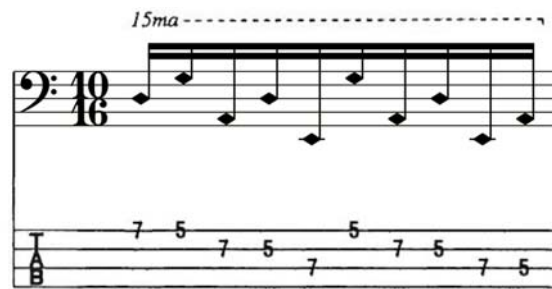


Figura 32

## “Birdland”

“Birdland”, del álbum *Heavy Weather* (1977), fue el tema que catapultó definitivamente a Weather Report al éxito para el gran público<sup>67</sup>. Sus melodías pegadizas y su ritmo firme y continuo de 4/4 atrajeron nuevos oyentes de pop y rock que nunca antes habían escuchado jazz. Fue tan popular que se convirtió en uno de los temas más escuchados en las discotecas en aquella época, convirtiéndose en el indiscutible himno de la fusión que es hoy. “Birdland” ha sido ampliamente versionado, Entre las numerosas versiones que se han hecho de “Birdland” destaca el arreglo del grupo vocal Manhattan Transfer, que le añadió letra<sup>68</sup>.



Figura 33

La parte que nos interesa es la introducción del tema, en la que a Pastorius se le asigna la melodía. En contraste con el uso de armónicos naturales para crear una

<sup>67</sup> Weather report, *Heavy Weather*, Columbia, 1977, CD.

<sup>68</sup> Dan Towey, *Bass Signature Licks Jaco Pastorius* (Milwaukee: Hal Leonard, 2002), 25.

melodía independiente que hemos visto en “Portrait of Tracy”, en esta grabación tres años posterior, utiliza los armónicos artificiales a modo de efecto octavador, dejando entreoír el sonido original de la cuerda. Para ello utiliza la técnica de pulgar anteriormente citada: toca la melodía tal cual sobre el mástil mientras con la mano derecha obtiene los armónicos. Para ello coloca el pulgar sobre la cuerda primero a la mitad y luego a un cuarto de esta para obtener primero la octava y luego la quinceava de la nota original, mientras pellizca la cuerda con el dedo corazón por detrás del pulgar (Fig. 33<sup>69</sup>). La melodía está interpretada en los trastes 12 y 14, lo que obliga a desplazar el pulgar para asegurarse de obtener el armónico de octava dividiendo la vibración de la cuerda en dos o cuatro partes exactamente iguales. Además, la melodía comienza con un bending o estiramiento de la cuerda sobre el armónico. La rapidez y coordinación que requiere este *riff* hace que las dos notas (original y armónico) se oigan a la vez en contraste con lo que sucede al usar armónicos naturales. Aquí Pastorius utiliza los armónicos de una manera diferente, buscando otro efecto. En la figura 34 puede verse la transcripción de Dan Towey de este *riff* principal<sup>70</sup>:

The image shows a musical score for a bass guitar riff. It consists of two staves: a standard bass staff and a fretboard diagram below it. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written on the bass staff, starting with a bending note on the 14th fret, followed by a sequence of notes on the 14th and 12th frets. The harmonics are indicated by a dotted line above the staff, labeled 'N.C.(G)' and '8va'. The dynamics are marked 'mf'. The fretting is indicated by numbers 14 and 12 on the strings, with '1/2' indicating the position of the thumb for the harmonics.

Figura 34

<sup>69</sup> Siegel y Wallis, *Jaco Pastorius*.

<sup>70</sup> Dan Towey, *Jaco Pastorius*, 25.

## Capítulo 6. Creatividad y eclecticismo: Jaco Pastorius compositor

En su adolescencia, la mayor influencia para Pastorius era la música que escuchaba en la radio, es decir, música popular urbana como Elvis Prestley, The Beatles, Frank Sinatra o James Brown, pero también otras músicas completamente diferentes como las de Miles Davis o Igor Stravinsky. En sus primeros años tocando no tuvo tanta influencia de bajistas concretos como de músicas en general. Pastorius trataba de escuchar el sonido global de la música, lo que le ayudó a ser siempre consciente de la totalidad de cada pieza, a no centrarse solo en escuchar las frecuencias graves. Al principio ni siquiera sabía quiénes eran los bajistas que escuchaba, simplemente distinguía entre los sonidos de Atlantic, Motown, Muscle Shoals, etc. Por eso, su consejo para todo músico fue mantener siempre los oídos y la mente abiertos a todos los sonidos. Pastorius siempre contaba que él se crió en Florida, donde no existía ningún tipo de prejuicio musical y podías escuchar cualquier género musical fácilmente, desde música cubana hasta música sinfónica. Esto marcó en él un fuerte carácter de eclecticismo, en su juventud llegó incluso a tocar con una banda de *country and western*. En contraste, cuando llegó a Nueva York se encontró con que la gente solo quería tocar jazz, sin prestar atención a estilos como el rock and roll o el funk<sup>71</sup>.

En esta sección me centraré en su arte compositivo, ya que para mucha gente, como dice Jerry Jemmott en *Modern Electric Bass*, las composiciones del bajista trascienden incluso a su forma de tocar, estableciendo un paralelismo con la figura de Charles Mingus en el contrabajo, más recordado por su transgresión en parámetros desde lo social a lo puramente armónico y compositivo que por su interpretación<sup>72</sup>:

### “Domingo”

Pastorius fue formalmente autodidacta, su forma de aprender era escuchar y repetir, y en el caso de dudar, preguntar. Durante el verano de 1972, cuando tenía 20 años, tuvo la gran oportunidad de irse de gira con Wayne Cochran and his C.C. Riders,

---

<sup>71</sup> Paul Siegel y Rob Wallis, *Jaco Pastorius Modern Electric Bass* (New York: Warner Bros Publications, 2002), DVD.

<sup>72</sup> Siegel y Wallis, *Jaco Pastorius*.

una banda blanca de Soul de 14 integrantes dedicada a versionar temas antiguos de *rhythm and blues*. En aquella época, Pastorius comentaba que necesitaba lanzarse a componer, y en esta banda encontró a su primer mentor para ello, Charlie Brent, el saxo barítono y director musical de la banda. Durante su temporada con este grupo y gracias a las enseñanzas de Brent, Pastorius aprendió a leer partituras y cifrado. Los dos músicos se sentaban juntos en la parte trasera del autocar de la banda y Charlie le hacía pequeños exámenes sobre acordes e intervalos. Pastorius siempre estaba lleno de preguntas, no paraba de molestar a Brent con dudas sobre sus arreglos y armonías, hasta que una noche este le dijo: “Tío, ¿quieres saber cómo lo hago? Bien, pues siéntate, cierra la boca y te lo explicaré todo”. Así que comenzó a aleccionarle sobre teoría musical, arreglos y composición sin descanso hasta el amanecer. Tres días más tarde, Pastorius se presentó en un ensayo de los C.C Riders con un tema que había compuesto exclusivamente para la banda: “Domingo”. Esta era la primera pieza que componía para una agrupación tan numerosa, pero dejó muy impresionado a Charlie Brent. Cuando este dejó la banda, Pastorius heredó su puesto como director musical de los C.C Riders, cargo en el que solo duró unas pocas semanas, ya que el bajista también dejó la banda poco después. Su estancia de 20 semanas con ellos fue la culminación de su formación, un período en el que aprendió a leer, escribir, arreglar y componer sus primeros temas para *big band*<sup>73</sup>.

“Domingo” es una pieza muy compleja para *big band* completa (figura 35<sup>74</sup>), incluida en el álbum *The Birthday Concert*<sup>75</sup>. Fue escrita por un Jaco Pastorius de tan solo 20 años, con un potente énfasis rítmico en los vientos (influencia del soul y el funk) y acordes extendidos arreglados para estos de manera sublime, de tal manera que la armonía se despliega al máximo entre las voces, presentando todas las tensiones disponibles. Esto daba mayor libertad al bajo a la hora de jugar con inversiones y acordes híbridos. Los distintos temas se presentan siempre variados a través del ritmo y las secciones de viento adoptan diferentes ostinatos rítmicos superpuestos, como en una sección de percusión de salsa o en el funk, alternados magistralmente con potentes homofonías. La pieza comienza con una lenta pero contundente introducción que da

---

<sup>73</sup> Milkowski, *Jaco Pastorius*, 93-105.

<sup>74</sup> Frans Vollink, “Rare Jaco Pastorius Scores”, <http://www.fransvollink.nl/jacoscores2.html>.

<sup>75</sup> Jaco Pastorius, *The Birthday Concert*, Warner Bros., 1981, CD.

paso a los vertiginosos motivos principales, retomados tras el solo entrelazados con fórmulas rítmicas muy sincopadas.

The image shows a musical score for five measures, starting at measure 22. The score is arranged in a system with ten staves. The top five staves are for Trumpets (TPT.), Saxophones (SAX.), and Tenors (TEN.). The bottom five staves are for Trombones (TBN.), Double Basses (DBSS.), and Piano (PNO.). The music is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A box labeled '22' is placed above the first measure of the top staff.

Figura 35

## “Havona”

En enero de 1973, Pastorius, su mujer y su primera hija, se mudaron a un pequeño apartamento en Hollywood, Florida. Allí compuso sus temas más íntimos de esta etapa, además de la mayoría de los que luego aparecerían en su álbum de debut para Epic y “Havona”. Durante esta época, Pastorius era una persona muy religiosa y mantenía largas conversaciones sobre espiritualidad y música con el batería Bobby Economou. Uno de los libros que más influyeron en la ideología religiosa del bajista fue *El libro de Urantia*, un volumen de unas dos mil páginas sobre el universo, la moralidad y Jesucristo. Una de las galaxias de las que habla este libro es *Havona*<sup>76</sup>, la galaxia

<sup>76</sup> Milkowski, *Jaco Pastorius*, 110-115.

madre que contiene el planeta tierra, universo perfecto compuesto por un billón de esferas de belleza inimaginable y fuente de amor perfecto, encanto y satisfacción<sup>77</sup>.

“Havona” es una de las dos composiciones que Pastorius aportó al álbum *Heavy Weather*<sup>78</sup> de Weather Report, junto con “Teen Town”, pero es esta primera la que consolida su madurez como compositor<sup>79</sup>. En la versión de *Heavy Weather* el tema sigue una estructura muy simple: introducción - tema - solos - tema - conclusión (repetición de la introducción). La introducción está construida a base de la alternancia de compases de 4/4 con algunos de 3/4 lo que unido a la alternancia de negras y negras con puntillo en la melodía, crea cierta ambigüedad entre estos dos compases. El *head* o tema, como aparece en la transcripción (Figura 36<sup>80</sup>), se compone de tres partes; A (8 cc.), B (8 cc.) y C (6 cc.), lo que suma un total de 22 compases, con el último como *turnaround* en semicorcheas, *leitmotiv* de la pieza tocado al unísono siempre al final de cada coro de solo. Además, como es habitual en él, Pastorius exprime la sonoridad de un acorde concreto a lo largo de toda la pieza. En este caso son los acordes lidios, de séptima mayor y quinta disminuida.

Figura 36

<sup>77</sup> Milkowski, *Jaco Pastorius*, 174.

<sup>78</sup> Weather report, *Heavy Weather*, Columbia, 1977, CD.

<sup>79</sup> Sean Malone, *A Portrait of Jaco*, 33.

<sup>80</sup> Jaco Pastorius, “Havona”, en *The Real Book (Fifth edition)*, vol II, 134-135.

## “Crisis”

Este es el tema que abre el segundo disco en solitario de Pastorius, *Word of Mouth*<sup>81</sup>, el primero con su *big band* a la que llamó de la misma forma. Lo más particular de esta pieza, desde el punto creativo, es el método de grabación. La línea de bajo se grabó en Florida. Sobre esta base, la segunda capa de instrumentos se grabó con Jack DeJohnette, Michael Brecker, Herbie Hancock, Don Alias y Bobby Thomas. Estos músicos grabaron en Nueva York por separado y escuchando solamente la pista de bajo, sin oír ninguno de los otros instrumentos. A su regreso a Florida, grabó a Peter Erskine tocando un ritmo rápido y firme, similar al de “Teen Town”, para dar más coherencia y fluidez al tema. Meses más tarde viajó a Los Angeles para grabar las partes de Wayne Shorter y Gubert Laws. En esta sesión, a veces Pastorius les ponía a los vientos unos pocos compases del piano de Herbie Hancock para que respondieran a ese estímulo y luego grabaran como los músicos de Nueva York, escuchando solamente la base del bajo<sup>82</sup>.

Esta forma de grabar estaba inspirada en la utilizada en el *dub* jamaicano, pero no era precisamente barata, lo que despertó la impaciencia de los ejecutivos de Warner, con los que Pastorius acababa de firmar un contrato de dos discos.<sup>83</sup> “Crisis” es un título más que apropiado para el caos y la rabia que refleja la pieza, presentes en la vida de Pastorius tanto por el fracaso de su segundo matrimonio como por la incompreensión de la industria discográfica, que no se interesaba por experimentos de este estilo, valorando solo los resultados en las listas de ventas y no la experimentación. El resultado final de la mezcla es un amasijo de sonidos que podría catalogarse como *free jazz*, en el que no se escucha ninguna línea melódica concreta. Lo que el oyente percibe son improvisaciones inconexas, superpuestas sobre un bajo en semicorcheas que no parece señalar ninguna tonalidad y suena casi como un sintetizador. A pesar de esto, Pastorius consiguió que ocupara el primer puesto en el orden de su nuevo disco. Su insistencia en que “Crisis” abriera el álbum parece ser tanto un acto de rebeldía (contra Warner) como un filtro, una especie de barrera para el oyente; “superados” los cinco caóticos minutos

---

<sup>81</sup> Jaco Pastorius, *Word of Mouth*, Warner Bros., 1981, CD.

<sup>82</sup> Milkowski, *Jaco Pastorius*, 216.

<sup>83</sup> Milkowski, *Jaco Pastorius*, 216.

de duración de la pieza, se abre ante el oyente un álbum lleno de melodismo y sutileza, un universo completamente diferente, en contraste con esta obertura.

### “Three Views of a Secret”

Es uno de los temas más notables del bajista, incluido en diferentes versiones en los álbumes *Night Passage* de Weather Report y discos de la *big band* de Pastorius como *Word of Mouth* y *The Birthday Concert*. Hoy en día se considera uno de los grandes puntos de referencia de todo su repertorio.<sup>84</sup> En la versión de *Word of Mouth*<sup>85</sup>, Pastorius asigna todo el peso de la melodía y la improvisación a la armónica cromática del belga Toots Thielemans.

Para Ken Pullig, del departamento de composición del Berklee College of Music, “Three Views of a Secret” sitúa a Jaco Pastorius entre los más importantes compositores de la historia del jazz, continuador del legado de Charles Mingus en cuanto a bajista con grandes habilidades compositivas<sup>86</sup>. En contraste con la rítmica de la gran mayoría del jazz clásico y de la época, esta pieza es una especie de vals *swing*, escrita en 3/4. Consta de tres partes: A (16 cc.), en Mi mayor, presenta una melodía con aires de blues (por la abundancia de acordes de dominante) en torno a tres notas principales que proporcionan el material melódico básico: Mi, Sol# y Si (Triada de Mi mayor) presentadas en diferentes octavas, el resto de notas son adornos que conducen a estas tres, como se ve en la transcripción (figura 37<sup>87</sup>). El número tres es una figura recurrente en este tema, presente en el título, el número de partes, el compás ternario y el número de notas que componen este motivo principal. La parte B (24 cc.) es melódica y armónicamente más compleja, modula a Re bemol y Si para preparar finalmente la vuelta a Mi en la siguiente sección. La sección C (16 cc.) se compone de dos partes iguales de 8 compases con nuevo énfasis sobre las notas Mi, Sol# y Si. La constante repercusión sobre estas notas es uno de los aspectos que da su carácter de continuidad a la pieza sin dejar de aportar nuevos colores a través de la armonía. Con esta pieza,

---

<sup>84</sup> Milkowski, *Jaco Pastorius*, 204.

<sup>85</sup> Jaco Pastorius, *Word of Mouth*, Warner bros., 1981, CD.

<sup>86</sup> Jaco Pastorius, *Word of Mouth*, Warner bros., 1981, CD.

<sup>87</sup> “Three Views of a Secret”, *Mindrup*, [http://mindrup.com/jazz/charts\\_PDF/Three%20Views%20Of%20A%20Secret.pdf](http://mindrup.com/jazz/charts_PDF/Three%20Views%20Of%20A%20Secret.pdf)



Pastorius demuestra su capacidad para conseguir un sonido coherente y aparentemente simple sin basarse en la mera repetición, “Three Views of a Secret” es accesible al oyente medio pero suficientemente compleja como para satisfacer a un público exigente. La forma final es: A-A-B-C-Puente (16cc.)-B-C-C-C’-C’-A-Coda (C’ es C transportada una tercera menor ascendente).

Figura 37

## “Holiday for Pans”

*Holiday for Pans* iba a ser el segundo álbum de Pastorius para la discográfica Warner, pero esta lo rechazó, ya que lo que buscaban era un álbum fusión más comercial, del estilo de Weather Report o Return to Forever, no algo tan esotérico como este proyecto. El álbum estaba diseñado para el lucimiento de Othello Molineaux en los *steel pans* (tambores metálicos de Trinidad y Tobago), y había sido producido personalmente por Pastorius hasta el último detalle. Las sesiones de grabación de *Holiday for Pans* se solaparon con las últimas de *Word of Mouth*. En ellas no tocó el bajo, sino que se dedicó a dirigir a los músicos y a apoyar en algunas partes con la percusión. El disco incluía composiciones del bajista como “City of Angels”, “Good Morning Anya” y “Birth of Island”<sup>88</sup>.

<sup>88</sup> Milkowski, *Jaco Pastorius*, 271-272.

La negativa de Warner a publicar este trabajo fue un duro golpe para el orgullo del bajista, lo que sumado a su divorcio con Tracy, su primera mujer, solo empeoró su comportamiento errático, que en esta época comenzaba a ser preocupante. Othello Molineaux cuenta que Pastorius estaba muy ilusionado con el álbum, que trabajar en el que por aquel momento era su proyecto más íntimo le hacía volver a ser el de antes en un momento delicado. Y en efecto, cuando definitivamente no funcionó, desencadenó el principio del fin, su desencanto definitivo con el mundo discográfico<sup>89</sup>. Sacar las cintas a la luz se convirtió en una obsesión para Pastorius desde entonces hasta el final de sus días. Probablemente el no poder hacerlo por ninguna vía (ninguna discográfica aceptó publicar un proyecto tan “poco comercial”) fue uno de los factores que poco a poco fueron minando su salud mental, convirtiéndolo en un creador frustrado.

---

<sup>89</sup> Milkowski, *Jaco Pastorius*, 274.

## **Conclusión: El legado de Jaco, influencia en el mundo del bajo eléctrico y la música en general**

Lo primero que hay que decir en una conclusión sobre la música de Jaco Pastorius, o de cualquier músico que en su día lideró una revolución como la suya, es que aunque su música hoy en día nos suene “normal”, no hay que olvidar quién tiene ese mérito, quién fue el primero en quitarle los trastes a su bajo Fender y seguir tocando cristalinamente pasajes de semicorcheas a 140 o en construir piezas enteras alrededor del bajo eléctrico explorando todas las posibilidades y sonidos del instrumento, el primero que puso al bajista en la primera línea del escenario, convirtiéndose en el principal *showman* de una banda de Jazz. Pastorius exploró una dimensión visual y teatral que hasta entonces los músicos de jazz no habían tenido en cuenta, creándose un alter-ego que mostraba de cara al público: consiguió hacerse un hueco en la escena internacional en buena parte gracias a su carisma.

Jaco Pastorius redefinió el papel del bajo eléctrico, produciendo un efecto en los bajistas similar al de Charlie Parker en los saxofonistas. Creó algo distinto y único, tenía voz propia. Hoy en día es difícil escuchar el sonido de un bajo eléctrico sin trastes tocando jazz y no recordarlo. Tenía un estilo tan personal y embriagador que era imposible no beber algo de él. Además definió este estilo desde muy temprano, cosa que a la gran mayoría de músicos les lleva más años. Diseñó su propio sonido, la música eléctrica se basa en el tono y Jaco tenía el suyo: además de ser un gran virtuoso, fue muy meticuloso a la hora de escoger su equipación musical (amplificador, bajo, efectos y cuerdas) para ser dueño de su sonido. Pero la revolución que protagonizó fue tal que de alguna manera le sobrepasó: el Jaco Pastorius de su primer disco le estuvo persiguiendo durante toda su carrera, por eso no se aprecia una gran evolución en su manera de tocar entre este álbum y el fin de sus días.

Sabía ser lírico aún a pesar de su instrumento, sentó precedente sobre cómo se debe tocar una melodía en el bajo eléctrico, explorando nuevas maneras de hacerlo a través de distintas técnicas específicas, como la que más famoso le hizo, los armónicos naturales y artificiales que utilizó de manera melódica, armónica y rítmica. Sin embargo, su énfasis en lo melódico no entorpecía su sentido del ritmo, Jaco no daba una nota a destiempo, no dependía del metrónomo, sabía tocar dentro y fuera del ritmo. Fue

batería antes que bajista y por ello su relación con el ritmo era crucial, para él era el aspecto más importante de la música y lo convirtió en el centro de su sonido, desarrollando su característico sonido de permutaciones de semicorcheas con *ghost notes* y *mutes*, pasando a ser el principal motor rítmico de la banda. Fue el primer bajista eléctrico que tocó con el *feeling* de un contrabajista, haciendo sonar el *swing* del 4/4 en el jazz.

Pastorius personificaba la fusión; en su sonido se oían las tradiciones musicales de otras culturas, la música clásica, el *bebop* o el blues. Su imprescindible relación con las congas y sus ritmos de tumbao demuestran lo bien que se entendía con los ritmos latinos, sabía cómo hacer que congas y bajo sonaran como un solo instrumento, perdiéndose en su timbre y patrones rítmicos. Tanto en su forma de tocar como de componer, jamás se cerró puertas, en cada pieza el objetivo final era diferente, Pastorius era un constante experimentador, llevaba cada idea o técnica hasta sus últimas consecuencias.

Su manera de tocar en general era una declaración de principios muy personal. Jaco no se camuflaba tras la banda, se ponía a sí mismo en primer plano sin perder nunca de vista su función como bajista, lo cual fue un concepto completamente nuevo. Tocaba de manera funcional a la par que melódica sin convertirse en un obstáculo para el resto de músicos, sabía perfectamente que su función era apoyar. Sin embargo, a la hora de tocar un solo, mostraba quién era en su instrumento, componía una melodía al instante, sonaba como cualquier otro instrumento, ya que lo trabajaba de manera melódica, armónica y percusiva simultáneamente. Por más compleja o experimental que fuera su música, seguía siendo cercana para el gran público al mismo tiempo.

Pero su música va mucho más allá de su manera de tocar, Jaco era un artista total, no era simplemente un bajista. Para muchos, su figura como compositor hace sombra incluso a su manera de tocar, incluso sus solos estaban cuidadosamente contruidos armónica y rítmicamente. Por otra parte, su manera de abordar la producción era especialmente meticulosa, subrayaba momentos precisos de cada instrumento en el momento adecuado, subdividiendo el sonido en la mezcla. Su obra trasciende la tragedia que fue su vida. Ahora solo cabe preguntarnos: Con su talento, trayectoria, creatividad y mente abierta, ¿hasta dónde habría llegado de no ser por su prematura muerte?

## Bibliografía

- Auslander, Philip. "Musical Personae", *The Drama Review* 50/1 (2006): 100-119.
  
- Bradman, E. E.. "Full Circle: 360 Degrees of the Acoustic 360". *Bassplayer*, 25 Abril 2013. <http://www.bassplayer.com/amps/1166/full-circle-360-degrees-of-the-acoustic-360/26984>.
  
- Deveaux, Scott y Gary Giddins. *Jazz*. New York-London: W. W. Norton & Company, 2009.
  
- Fellezs, Kevin. *Birds of Fire*. Durham: Duke University Press, 2011.
  
- Gonzalez, Uri. *What does Donna Lee mean? An analysis of the construction of meaning in music*. Uppsala University, Suecia, 2004.
  
- Malone, Sean. *A Portrait of Jaco The Solos Collection*. Milwaukee: Hal Leonard, 2002.
  
- Mengaziol, Peter, "The Wild Man of Bass Comes Clean: A Whacked-Out Interview". *Guitar World*, Mayo (1983): 32-36.
  
- Milkowski, Bill. *Jaco Pastorius La extraordinaria y trágica vida del mejor bajista del mundo*. Traducido por Marc Rosich. Barcelona: Alba Editorial, 2007.
  
- Pekacz, Jolanta T. "Introduction", en *Musical Biography: Towards New Paradigms* (Aldershot: Ashgate, 2006), 1-16.

- Spiers, Aaron. *A method for electric bass improvisation via a detailed analysis of the improvisational techniques of Jaco Pastorius from 1967-1980*. Edith Cowan University, Australia, 2007.
  
- Tesser, Neil, “*Jaco Pastorius: The Florida Flash*”. *Downbeat*, 27 de enero (1977): 22-27.
  
- Towey, Dan. *Jaco Pastorius Bass Signature Licks*. Hal Leonard, Milwaukee, 2002.

## Páginas web

- Gary. “Jaco Pastorius - Genio y Figura”. *Agresores Disidentes* (blog) 20 febrero 2013, <http://dissidentsaggressors.blogspot.com.es/2013/02/jaco-pastorius-genio-y-figura.html>.
  
- “Gil Evans Jaco Pastorius Japan Select Live under the Sky 1984.mov”. Video de YouTube, 21:41. subido por “GilEvansTV”, 19 marzo 2012.
  
- “Jaco Pastorius-live in montreal jazz fest 1982”. Video de Youtube, 57:54. Subido por “Henrique Escudeller”, 5 julio 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=8cpwaq7Cx4D4>.
  
- Kellman, John. “Jaco Pastorius: Live and Outrageous”. *all about jazz* 16 abril 2007, <https://www.allaboutjazz.com/jaco-pastorius-live-and-outrageous-jaco-pastorius-by-john-kelman.php>.
  
- Richardson, Mickey. “SMG Profile: Jaco Pastorius – One of the All Time Greatest Bassists!”. *Share My Guitar* (blog). 1 diciembre 2012. <http://blog.sharemyguitar.com/smg-profile-jaco-pastorius-one-of-the-all-time-greatest-bassists/>.
  
- Vollink, Frans. “Rare Jaco Pastorius Scores”. <http://www.fransvollink.nl/jacoscores2.html>.

## Grabaciones sonoras y audiovisuales

- Mitchell, Joni. *Hejira*. 1976. Asylum, CD.
- Nicholson, Stuart. *Jazz-Rock A History*. Edinburgh: Canongate Books Ltd, 1998.
- Pastorius, Jaco. *Invitation*. 1983. Warner Bros., CD.
- Pastorius, Jaco. *Jaco Pastorius*. 1976. Epic, CD.
- Pastorius, Jaco. *The Birthday Concert*. 1981. Warner Bros., CD.
- Pastorius, Jaco. *Word of Mouth*. 1981. Warner Bros., CD.
- Siegel, Paul y Rob Wallis. *Jaco Pastorius Modern Electric Bass* (New York: Warner Bros Publications, 2002). DVD.
- Tower of Power. *Tower of Power*. 1973. Warner Bros., CD.
- Trujillo, Robert. *Jaco*. (London: Passion Pictures, 2015). DVD.
- Weather Report. *Heavy Weather*. 1977. Columbia, CD.