Capítulo Ocho
Tocando "afuera" de la tonalidad

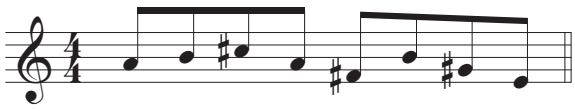
- *Las secuencias*
- *Alejándose en un semitono*
- *Alejándose en un trítono*
- *Tocando escalas para salirse afuera*
- *Cosas de piano*
- *La escala cromática*
- *Anda, anímate a tocar afuera*

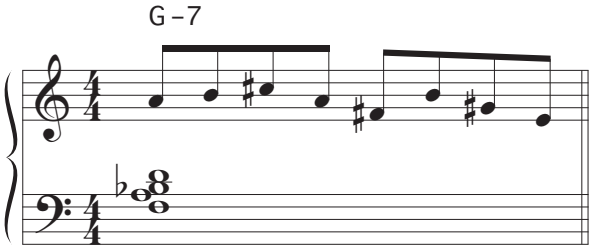
Una razón porque se les admira tanto a los músicos como Joe Henderson, Woody Shaw, McCoy Tyner, Bobby Hutcherson, David Liebman y Mulgrew Miller es que no solamente han dominado el arte de tocar los cambios, sino que también saben tocar "afuera" de los cambios.

El tocar "afuera" de los cambios de acordes puede significar varias cosas a la vez, como por ejemplo el tocar notas que no estén en el acorde, estirar lo que dura un acorde hasta llegar a otro o tocar algo que sea reconocible pero que esté en otro tono. También puede significar tocar de manera "libre" o atonal, sin ninguna estructura de acordes. En esta categoría caben músicos como Anthony Braxton y Cecil Taylor y también su música está "fuera" del alcance de este libro.

Ten presente que lo que se tiene por "afuera" es muy sujetivo y cambiadizo. Lo que a ti te parece "afuera" a otro le parecerá "adentro" y vice-versa. A Bird muchos músicos le consideraban "afuera" durante los 40, como a Coltrane durante los 60. Y muchos músicos aún tienen las últimas grabaciones de Coltrane por cosa de "afuera". Cecil Taylor lleva grabando unos 40 años y todavía muchos músicos le tienen por "afuera".

Muchos de los mejores ejemplos de tocar "afuera" son en realidad ejemplos de *bitonalidad*, es decir, dos tonalidades a la vez.[1] El pianista o guitarrista puede estar acompañando (*"comping"*) en un tono, mientras que el solista se sale afuera y toca en otro tono. Para lograr que esto suene bien y no a un montón de errores, hay que plasmar con claridad la segunda tonalidad y tocarla *autoritativamente*. Si te sientes inseguro en lo más mínimo, va a sonar fatal. Alguien ha dicho alguna vez que el tocar afuera es equivalente a hacer que las notas "malas" suenen "bien". Para una definición de la diferencia entre las notas "malas" y las "buenas", piensa así: *Puedes tocar cualquier nota sobre cualquier acorde. Si te suena "bien" a ti, está bien. Si te suena "mal", está mal*.

Ejemplo 8-1

Toca el **ejemplo 8-1**. Suena como A mayor, ¿verdad? Ahora toca el **ejemplo 8-2**, la misma frase tocada sobre unas voces de piano para G-7. Una frase en A mayor tocada sobre un acorde de G-7 es ejemplo de bitonalidad. Este ejemplo viene del solo de Woody Shaw en su tema, "Rosewood".[2] El ejemplo demostrado aquí no le hace ninguna justicia a la música, por ser tan áspera la disonancia. Hay que escuchar la grabación de Woody para oír lo bien que suena.

Ejemplo 8-2

Examinemos varias maneras de tocar "afuera".

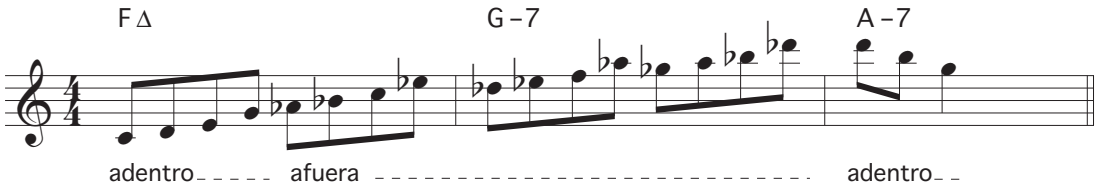
[1] Utilizamos los términos "tonalidad" y "centro tonal" alternativamente con "tono", aunque aquellos tengan un sentido algo más amplio.

[2] Woody Shaw, *Rosewood*¸ Columbia 1977.

Las secuencias

Como mencioné en el Capítulo 6, las secuencias son una buena manera de salirse de los cambios, pues el oído capta su estructura interior y tiene a qué aferrarse si la armonía llega a estar menos clara. El **ejemplo 8-3** demuestra un fragmento de uno de los mejores solos de Mulgrew Miller, de "Wingspan",[3] que publicamos entero al final del Capitulo 6. Mulgrew toca una figura de cuatro notas sobre un acorde de F , lo transpor ta a A♭ y luego lo convierte en secuencia, pasando por el ciclo de quintas, hasta D♭ y B♭. Entonces sube en un semitono y baja por una tríada de G—D, B y G—la 11ª, la 9ª y la 7ª del acorde cifrado de A-7. Mulgrew comienza adentro, se sale afuera y luego vuelve a entrar para adentro—un procedimiento común al tocar afuera. El tocar una secuencia para salirse afuera y luego el volver a entrar para adentro le da estructura a tu solo y crea la impresión de que sabes lo que estás haciendo. Piensa *adentro-afuera-adentro.*

Ejemplo 8-3

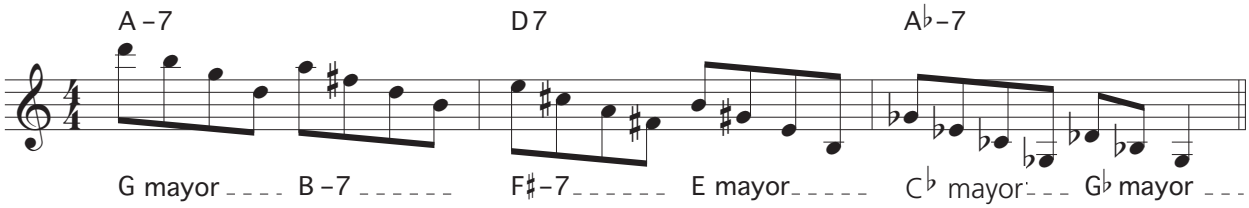


¿Por qué no suenan mal las notas que están afuera de la armonía? Un grupo conocido de cambios de acorde establece una estructura dinámica y el oído espera que ocurran ciertas cosas. Llamémoslo *lo previsto*. Después que has oído "Autumn Leaves" varias docenas de veces, esperas que C-7 vaya a ser seguido de F7. El tocar una secuencia tiene el mismo efecto. Establece estructura y prepara el oído para esperar a que siga la secuencia, de igual manera de que espera que C-7 vaya a ser seguido de F7 en "Autumn Leaves". Mientras las notas de la secuencia forman parte de la armonía, la música está "adentro". Cuando la secuencia se aparta de los acordes, resulta en armonía de "afuera". Llamémosle *lo imprevisto*. La armonía cifrada y la secuencia suenan "bien" por sí solas, aunque la secuencia salga afuera de la armonía cifrada. No suenan "mal" en conjunto, suenan a bitonalidad. *Adentro-afuera-adentro. Lo previsto-lo imprevisto.*

[3] Mulgrew Miller, *Wingspan*, Landmark, 1987.

Más adelante en el mismo solo, Mulgrew toca una secuencia descendente para lograr el mismo efecto, como se demuestra en el **ejemplo 8-4**. En el primer compás, Mulgrew toca un motivo de cuatro notas, bajando por una tríada de G—D, B, G, D—la 11ª, la 9ª, la 7ª y otra vez la 11ª, de A-7. Luego esboza un acorde de B-7—A, F♯, D, B—la 7ª, la 5ª, la 3ª y la fundamental de B-7—o sea, todas las notas del tono de G que implica el cifrado de A-7. Mulgrew ha comenzado una secuencia de cuatro notas y todavía se queda adentro de los cambios. En el segundo compás, Mulgrew continúa la secuencia una 4ª más grave, esbozando un acorde de F♯-7, con una nota de C♯ que queda afuera del acorde cifrado de D7. Luego esboza una tríada de E mayor. La G♯ no queda realmente afuera de D7, sino que es el primer grado del acorde. En el tercer

Ejemplo 8-4



Joe Henderson

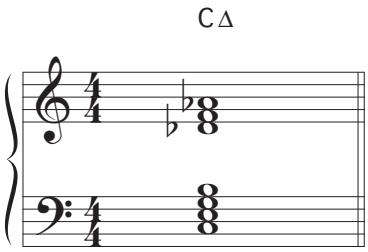
©Lee Tanner/ The Jazz Image Todos los derechos reservados

compás, Mulgrew esboza tríadas de C♭ mayor on todas las notas pertenecientes al acorde cifrado de A♭-7. La primera nota de cada motivo de cuatro notas comienza una 4ª más grave que la última—D, A, E, B, G♭, D♭—por el ciclo de quintas en la dirección de las agujas del reloj. Aquella nota C♯ del segundo compás, la única nota de la frase que esté afuera, te atrae el oído. Se destaca, pero no como guitarra en un entierro [¡que no se ofendan los guitarristas!]. Ten presente: *adentro-afuera-adentro*.

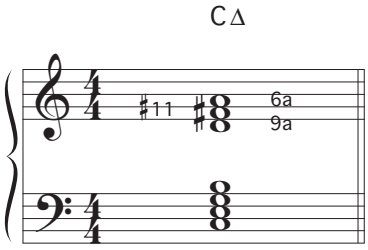
Alejándose en un semitono

Es muy común tocar a un semitono de distancia de un acorde para salirse afuera. Queda bien el subir o bajar en medio tono porque crea bastante disonancia y de eso se trata al tocar afuera. También es relativamente fácil esta técnica. Por distarse las notas en un semitono solamente, el oído puede relacionar la línea a su base armónica real con facilidad y puede captar la lógica de la disonancia. Si te pones a alejar una frase en un semitono, ¡no te acobardes! Tócala con autoridad, si no, va a sonar mal. Muchos de los mejores músicos entretejen las notas de afuera con las notas tonales (de adentro), alejándose en un semitono o un tono entero, logrando así dar unos "pasos laterales", otro término que se usa para el tocar afuera.

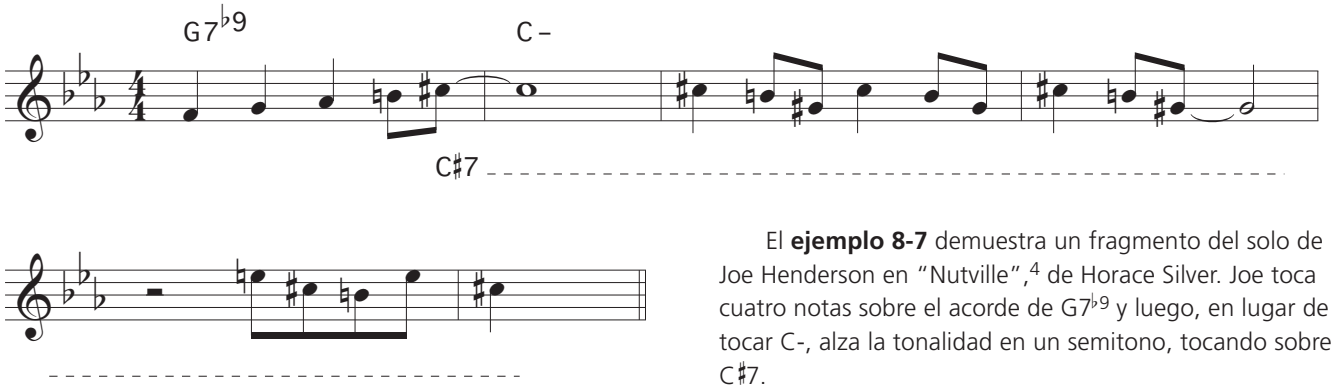
Ejemplo 8-5



Ejemplo 8-6



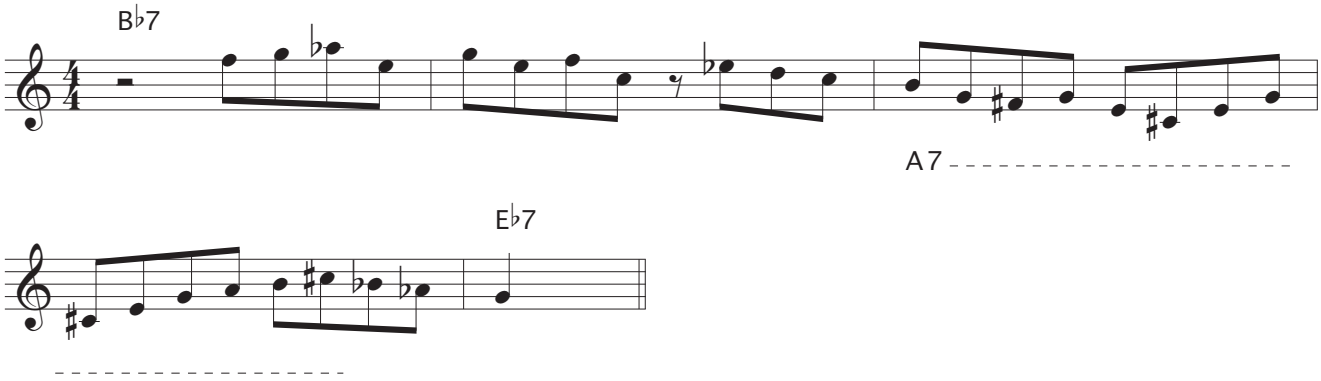
El **ejemplo 8-5** demuestra una tríada de D♭ tocada sobre C . Aunque C y D♭ sean notas vecinas, representan el salirse afuera al máximo. Las tres notas de la tríada de D♭ suenan sumamente disonantes. Ponte a tocar cada una sobre sobre el acorde de C —primer o D♭, después F y luego A♭—y oirás una disonancia de verdad. Ahora toca el **ejemplo 8-6**, una tríada de D mayor sobre el acorde de C . D se aleja en un semitono más de C que D♭, pero suena muy "adentro". Las tres notas de una tríada de D suenan muy bien—D es la 9ª de C, F♯ es la ♯11 y A es la 6ª.

Ejemplo 8-7

El **ejemplo 8-7** demuestra un fragmento del solo de Joe Henderson en "Nutville",[4] de Horace Silver. Joe toca cuatro notas sobre el acorde de G7♭9 y luego, en lugar de tocar C-, alza la tonalidad en un semitono, tocando sobre C♯7.

[4] Horace Silver, *The Cape Verdean Blues*, Blue Note, 1965.

El **ejemplo 8-8** es del solo de Freddie Hubbard en "Hub Tones".[5] En lugar de tocar sobre los cuatro compases cifrados en B♭7, Freddie toca B♭7 por solamente dos compases, luego se baja en un semitono a A7 por la mayoría de los siguientes dos compases antes de volver a B♭7 justamente antes de que el acorde cambie a E♭7. *Adentro-afuera-adentro.*

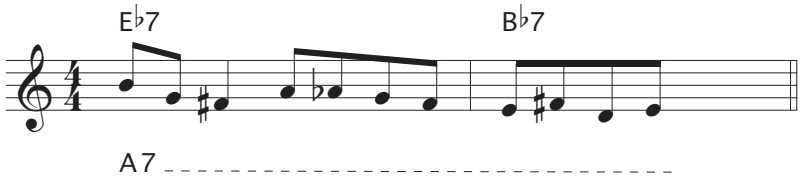
Ejemplo 8-8



Alejándose en un trítono

Otra manera de salirse afuera es tocando un sustituto tritonal.[6] Al igual que en el último ejemplo, el **ejemplo 8-9** también proviene del solo de Freddie Hubbard en "Hub Tones". Freddie toca una frase que parece y suena como A7.[7] A7 viene a ser un sustito tritonal de E♭7, el acorde cifrado. Freddie también estira el acorde de A7 dos tiempos hasta B♭7, el acorde siguiente.

Ejemplo 8-9

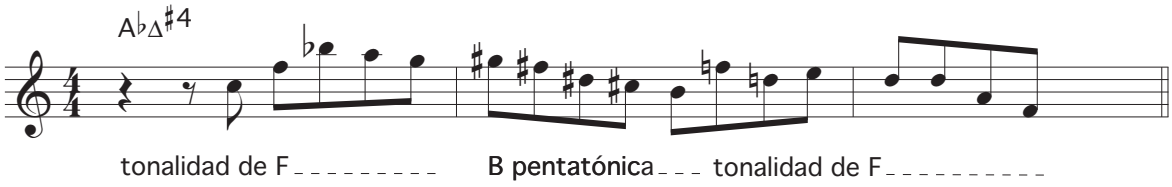


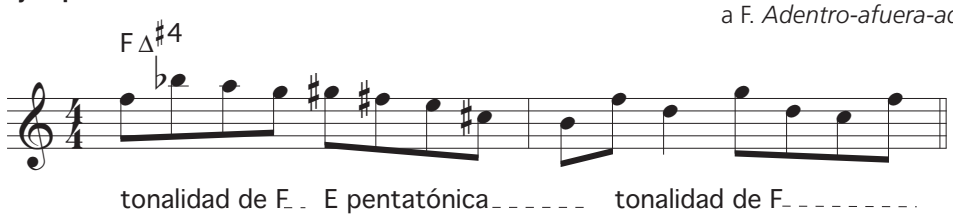
Si se le preguntase a Freddie en lo que estaba pensando en esos momentos, seguramente diría – No me acuerdo. El objetivo tuyo es el de estudiar e interiorizar todo hasta no tener que pensar mientras improvises, sino que solamente oigas y toques. El llegar hasta este momento requiere cientos, tal vez miles de horas de práctica. Y ten presente las palabras de Bird: *"Aprende los cambios, luego olvídalos."*

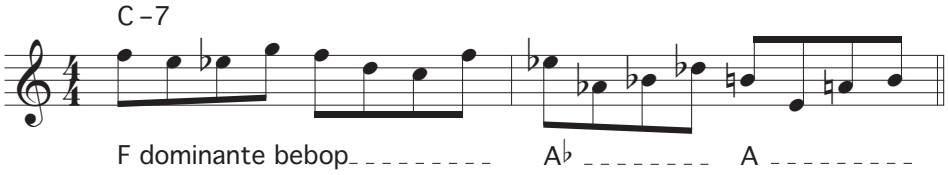
[5] Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.
[6] Se cubrirán a fondo los sustitutos tritonales en el Capítulo 13. Mencionaré aquí muy brevemente que se trata de sustituir un acorde de V grado por otro a un trítono de distancia.
[7] La nota A♭ es una nota de paso en la escala de A dominante bebop.

Tocando escalas para salirse afuera

El tocar una escala puede esbozar con claridad una tonalidad distinta a la cifrada. Woody Shaw era un maestro de tocar escalas que "no se casan" con el acorde cifrado. Mira el **ejemplo 8-10**, del solo de Woody en su tema, "In Case You Haven't Heard".[8] Las primeras cinco notas sugieren la tonalidad de F. Después Woody toca una escala de B pentatónica,[9] lo cual sugiere el tono de B, a un trítono de distancia de F. Luego esboza con claridad F mayor de nuevo. Woody crea una estructura armónica muy clara (las tonalidades de F, B, F) aparte del cifrado (A♭ ♯4).

Ejemplo 8-10

Unos compases más adelante, en el mismo solo, Woody crea un efecto parecido, como se ve en el **ejemplo 8-11**. Sobre un acorde de F ♯4, primero sugiere la tonalidad de F y luego toca una escala de E pentatónica, alejada en un semitono, y finalmente vuelve a F. *Adentro-afuera-adentro.*

Ejemplo 8-11

El **ejemplo 8-12** demuestra a Woody tocando notas de una escala de F dominante bebop, seguida de dos figuras de cuatro notas, lo cual sugiere las tonalidades de A♭ y A, todo sobre un acorde de C-7 en su tema, "Rahsaan's Run".[10]

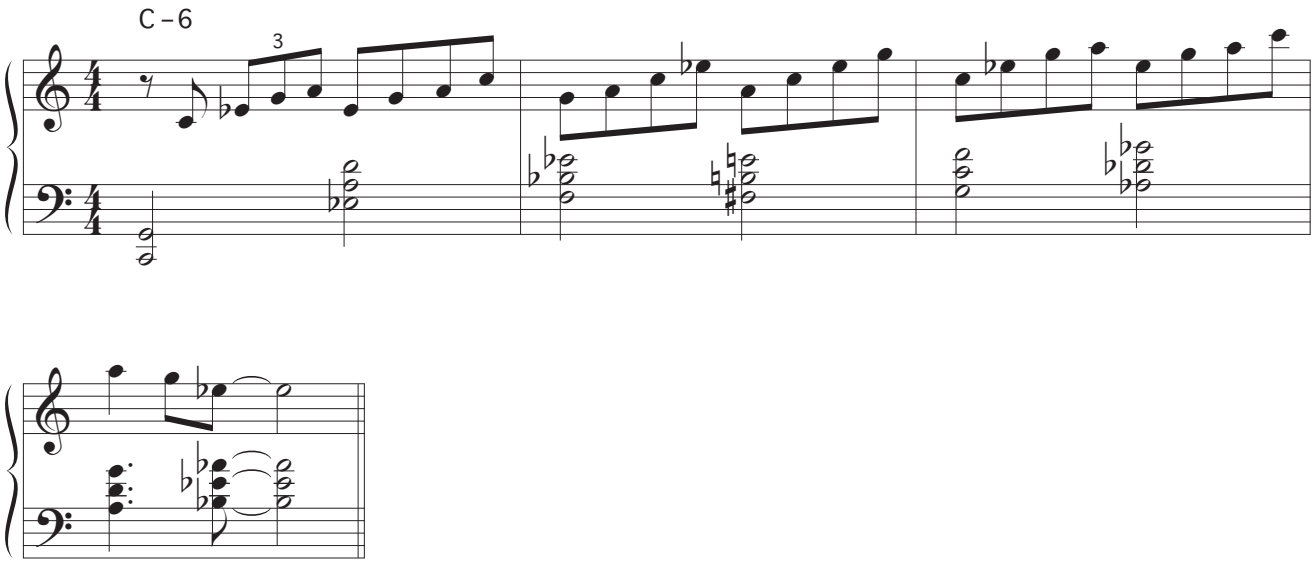
Ejemplo 8-12

[8] Woody Shaw, *Little Red's Fantasy*, Muse, 1976.
[9] Se cubrirán las escalas pentatónicas en el próximo capítulo.
[10] Woody Shaw, *Rosewood*, Columbia, 1977.

Cosas de piano

Atención, pianistas: al salirse afuera, existe una ventaja que no tienen los demás instrumentistas: los pianistas tenemos dos manos, una para tocar la tonalidad cifrada y la otra para salirse afuera. El **ejemplo 8-13** demuestra una de las maneras de hacer esto. La frase de la mano derecha esboza el acorde cifrado de C-6. La mano izquierda comienza tocando cuartas diatónicas en C menor y luego continúa cromáticamente con las 4as, afuera de C menor. El oído percibe esto como bitonalidad:

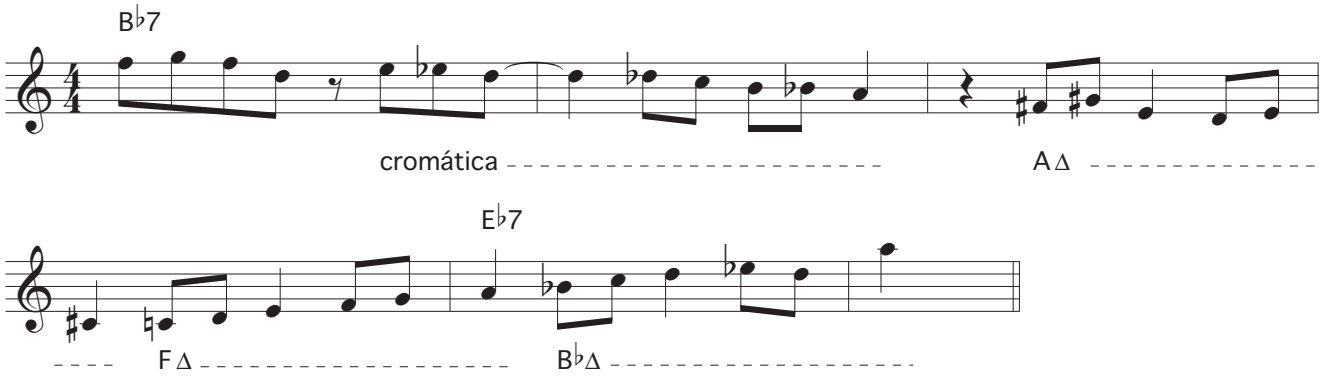
- Una mano toca en la tonalidad de C menor.
- La otra mano toca en la "tonalidad de 4as".

La "tonalidad de 4as" puede sonar raro, pero ten presente esto: el tocar en cierta tonalidad establece ciertas expectativas. Después de haber tocado C, D, E y F, el oído espera que sigan G, A, B y C (lo que queda de la escala de C mayor). El tocar en 4as establece unas expectativas parecidas. Después de haber tocado dos o tres acordes de 4as seguidos, el oído espera más acordes de 4as, provengan o no de los cambios de acordes cifrados.

Ejemplo 8-13

La escala cromática

En términos de tocar sobre los acordes, la escala cromática "pertenece a cada acorde—no pertenece a ningún acorde". Si tocas un glisado cromático sobre cualquier acorde, no sonará "mal". Pero si lo haces constantemente, acabarás aburriendo, y tendrás fama de no saber tocar los cambios. Sin embargo, los glisados cromáticos, por ser armónicamente ambiguos, son una manera de salirse afuera de los cambios. El **ejemplo 8-14** demuestra una parte del solo de Freddie Hubbard en "Hub Tones".[11] Freddie toca ocho notas de la escala cromática en los compases primero y segundo, terminando en A, una nota "mala" en un acorde de B♭7. Habiéndose ya apartado de la tonalidad, entonces crea una secuencia de tres notas, sugiriendo los tonos de A, F y B♭. Todo esto sobre los primeros cinco compases de un blues en B♭.

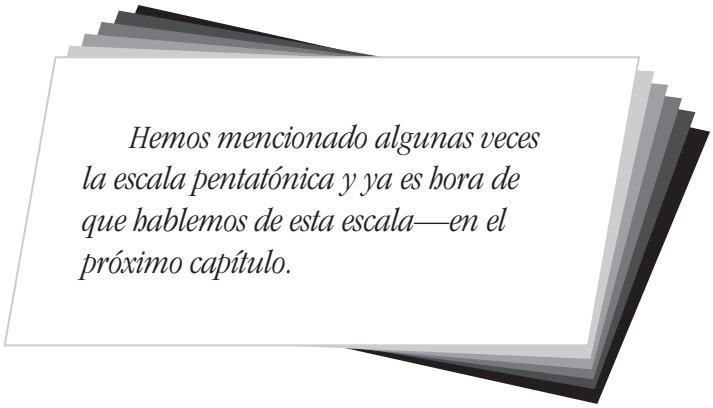
Ejemplo 8-14



[11] Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.

Anda, anímate a tocar afuera

Una manera fácil de empezar a tocar afuera es con los temas modales. Estos temas proporcionan mucho espacio en cada acorde para establecer la tonalidad, sacarla afuera y luego volverla a traer a los cambios. Además, como los temas modales tienen solamente uno o dos acordes, el aburrimiento inherente de la armonía estática crea la necesidad de disonancia. Los temas como "Passion Dance",[12] "So What",[13] "Little Sunflower"[14] e "Impressions"[15] son ideales para tocar afuera.



Hemos mencionado algunas veces la escala pentatónica y ya es hora de que hablemos de esta escala—en el próximo capítulo.

[12] McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note, 1968.
[13] Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia, 1959.
[14] Freddie Hubbard, *Backlash*, Atlantic, 1966.
[15] John Coltrane, *Impressions*, MCA/Impulse, 1962.