



*Tocando “afuera” de la tonalidad*

- ▶ *Las secuencias*
- ▶ *Alejándose en un semitono*
- ▶ *Alejándose en un tritono*
- ▶ *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 subjetivo 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.<sup>1</sup> 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



### Ejemplo 8-2

G-7

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”.<sup>2</sup> 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.

Examinemos varias maneras de tocar “afuera”.

<sup>1</sup> Utilizamos los términos “tonalidad” y “centro tonal” alternativamente con “tono”, aunque aquellos tengan un sentido algo más amplio.

<sup>2</sup> Woody Shaw, *Rosewood*, Columbia 1977.





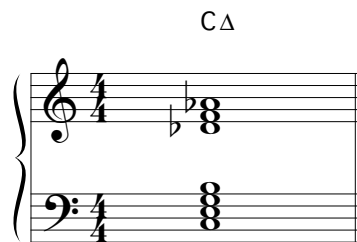
compás, Mulgrew esboza tríadas de  $C\flat$  mayor on todas las notas pertenecientes al acorde cifrado de  $A\flat-7$ . La primera nota de cada motivo de cuatro notas comienza una 4ª más grave que la última—D, A, E, B,  $G\flat$ ,  $D\flat$ —por el ciclo de quintas en la dirección de las agujas del reloj. Aquella nota  $C\sharp$  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

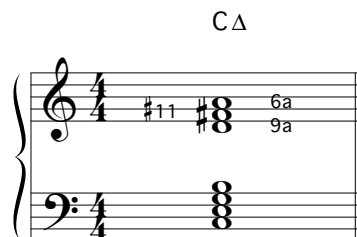
Es muy común tocar a un semitono de distancia de un acorde para salirse afuera. Queda bien el subir o bajar en medio tono porque crea bastante disonancia y de eso se trata al tocar afuera. También es relativamente fácil esta técnica. Por distarse las notas en un semitono solamente, el oído puede relacionar 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.

El **ejemplo 8-5** demuestra una tríada de  $D\flat$  tocada sobre C. Aunque C y  $D\flat$  sean notas vecinas, representan el salirse afuera al máximo. Las tres notas de la tríada de  $D\flat$  suenan sumamente disonantes. Ponte a tocar cada una sobre el acorde de C—primer o  $D\flat$ , después F y luego  $A\flat$ —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  $D\flat$ , pero suena muy "adentro". Las tres notas de una tríada de D suenan muy bien—D es la 9ª de C,  $F\sharp$  es la #11 y A es la 6ª.

Ejemplo 8-5



Ejemplo 8-6



Ejemplo 8-7



El **ejemplo 8-7** demuestra un fragmento del solo de Joe Henderson en "Nutville",<sup>4</sup> de Horace Silver. Joe toca cuatro notas sobre el acorde de  $G7\flat9$  y luego, en lugar de tocar C-, alza la tonalidad en un semitono, tocando sobre  $C\sharp7$ .

<sup>4</sup> Horace Silver, *The Cape Verdean Blues*, Blue Note, 1965.

El **ejemplo 8-8** es del solo de Freddie Hubbard en "Hub Tones".<sup>5</sup> 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**

**Ejemplo 8-9**

*Alejándose en un tritono*

Otra manera de salirse afuera es tocando un sustituto tritonal.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> A7 viene a ser un sustituto tritonal de E♭7, el acorde cifrado. Freddie también estira el acorde de A7 dos tiempos hasta B♭7, el acorde siguiente.

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.*"

<sup>5</sup> Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.

<sup>6</sup> 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 tritono de distancia.

<sup>7</sup> 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".<sup>8</sup> Las primeras cinco notas sugieren la tonalidad de F. Después Woody toca una escala de B pentatónica,<sup>9</sup> lo cual sugiere el tono de B, a un tritono 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 $\flat$   $\Delta$ <sup>#4</sup>).

**Ejemplo 8-10**

tonalidad de F ----- B pentatónica --- tonalidad de F -----

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  $\Delta$  <sup>#4</sup>, 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**

tonalidad de F .. E pentatónica ----- tonalidad de F -----

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 $\flat$  y A, todo sobre un acorde de C-7 en su tema, "Rahsaan's Run".<sup>10</sup>

**Ejemplo 8-12**

F dominante bebop ----- A $\flat$  ----- A -----

<sup>8</sup> Woody Shaw, *Little Red's Fantasy*, Muse, 1976.

<sup>9</sup> Se cubrirán las escalas pentatónicas en el próximo capítulo.

<sup>10</sup> Woody Shaw, *Rosewood*, Columbia, 1977.

### *Cosas de piano*

**A**tención, 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 4<sup>as</sup>, 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 4<sup>as</sup>".

La "tonalidad de 4<sup>as</sup>" 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 4<sup>as</sup> establece unas expectativas parecidas. Después de haber tocado dos o tres acordes de 4<sup>as</sup> seguidos, el oído espera más acordes de 4<sup>as</sup>, provengan o no de los cambios de acordes cifrados.

**Ejemplo 8-13**

The musical score for Example 8-13 is written in 4/4 time. The right hand (treble clef) begins with a C-6 chord (F, C, G, Bb) and plays a melodic line: C4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). A triplet of eighth notes (D4, E4, F4) is marked above the first three notes of the second measure. The left hand (bass clef) plays a sequence of chords: C4 (quarter), Bb4 (quarter), Ab4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The second system shows a continuation of the right hand's melody and the left hand's accompaniment.



### 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".<sup>11</sup> 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 $\flat$ 7. Habiéndose ya apartado de la tonalidad, entonces crea una secuencia de tres notas, sugiriendo los tonos de A, F y B $\flat$ . Todo esto sobre los primeros cinco compases de un blues en B $\flat$ .

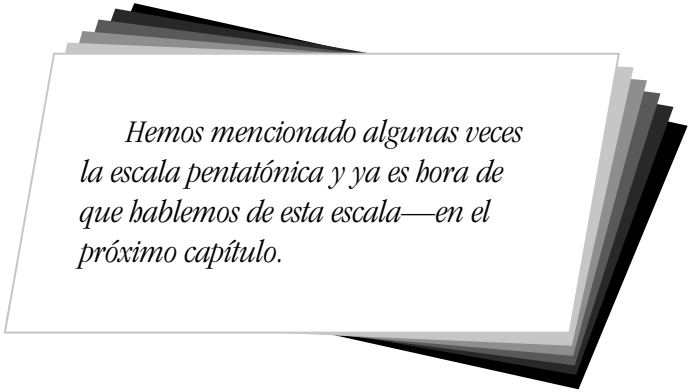
Ejemplo 8-14

The musical notation for Example 8-14 is presented in two staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. Above the staff, the chord B $\flat$ 7 is indicated. The melody consists of a chromatic scale: B $\flat$ 4, B4, B $\flat$ 4, A4, G4, F4, E4, D4. A dashed line labeled "cromática" spans the first two measures. The second measure ends with a whole note A4, which is marked as "A  $\Delta$ ". The second staff continues the melody with a treble clef. Above the staff, the chord E $\flat$ 7 is indicated. The melody starts with a whole note F $\sharp$ 4, followed by a quarter note G $\flat$ 4, a quarter note A4, and a quarter note B $\flat$ 4. A dashed line labeled "F  $\Delta$ " spans the first measure. The second measure contains a quarter note B $\flat$ 4, a quarter note A4, a quarter note G $\flat$ 4, and a quarter note F $\sharp$ 4. A dashed line labeled "B $\flat$   $\Delta$ " spans the second measure.

<sup>11</sup> 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",<sup>12</sup> "So What",<sup>13</sup> "Little Sunflower"<sup>14</sup> e "Impressions"<sup>15</sup> 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.*

---

<sup>12</sup> McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note, 1968.

<sup>13</sup> Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia, 1959.

<sup>14</sup> Freddie Hubbard, *Backlash*, Atlantic, 1966.

<sup>15</sup> John Coltrane, *Impressions*, MCA/Impulse, 1962.