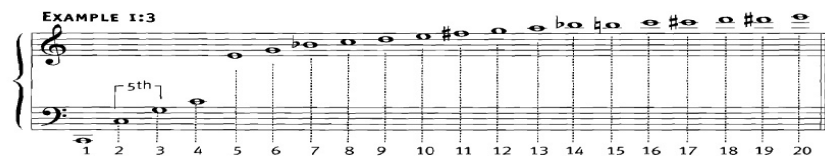


Relectura meta-epistemológica post-russelliana de los modos
derivados del Lydian Chromatic Concept

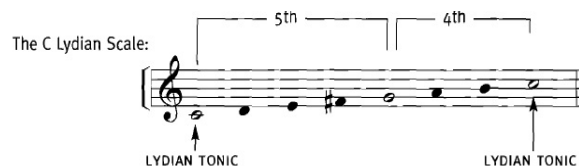
Relectura meta-epistemológica post-russelliana de los modos derivados del Lydian Chromatic Concept

Lydian Chromatic Concept de George Russell

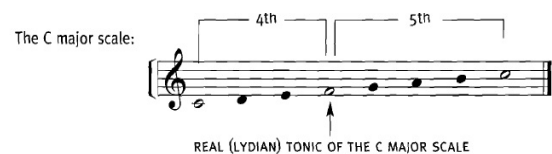
George Russell fundamenta su *Lydian Chromatic Concept* en dos ideas principales. En primer lugar, toma la serie armónica como base acústica y establece la quinta como intervalo estructural fundamental, organizando el espacio tonal mediante una sucesión de quintas (orden pitagórico). En segundo lugar, propone el modo lidio como centro tonal primario del sistema, argumentando que la escala mayor tradicional puede reinterpretarse como una derivación del campo lidio (por ejemplo, Do mayor como estructura subordinada a Fa lidio). A partir de estas premisas, Russell introduce la noción de **gravedad tonal**, entendida como una jerarquía de + estabilidad de alturas y acordes en relación con un centro tonal lidio, con el objetivo de proporcionar un marco conceptual unificado para la relación escala–acorde y la improvisación modal en el jazz moderno.

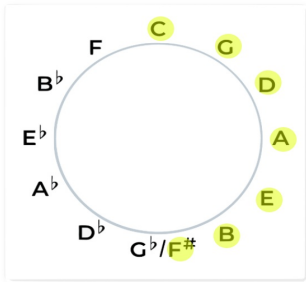


Russell sostiene que la estructura armónica fundamental de la escala lidia sigue el orden de la serie armónica, presentando primero el intervalo de quinta y después el de cuarta. Según su modelo, ambos intervalos refuerzan un único centro tonal (Lydian tonic), lo que convierte al modo lidio en una estructura tonal coherente y unificada.

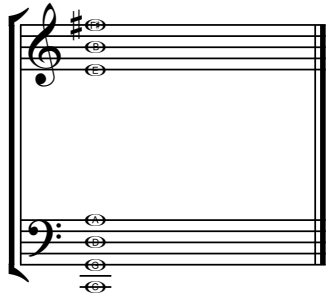


En contraste, Russell afirma que la escala mayor tradicional invierte este orden natural, situando la cuarta antes que la quinta. A partir de ello, postula que el “centro real” implícito de la escala mayor se encuentra en su cuarto grado (Lydian do, Fa en este ejemplo), reinterpretando la tonalidad mayor como una estructura subordinada al campo lidio. Esta tesis es una de las propuestas más polémicas del *Lydian Chromatic Concept*.





Formulación, comparación con la escala mayor y concepción modal



Lidio: para G. Russell es la escala más natural, estable y la que presenta mayor unidad.

¿Cómo percibía G. Russell la escala mayor convencional?: una escala inestable que requiere resoluciones internas

Segundo tetracordo de fa lidio → Segundo tetracordo de do lidio

Pero, ¿cómo concibe G. Russell las funciones tonales y las cadencias en la tradición musical europea?

VI-7 en Fa lidio
F lidio

II7 en fa lidio

IΔ7 en co lidio
C lidio

VI en do lidio

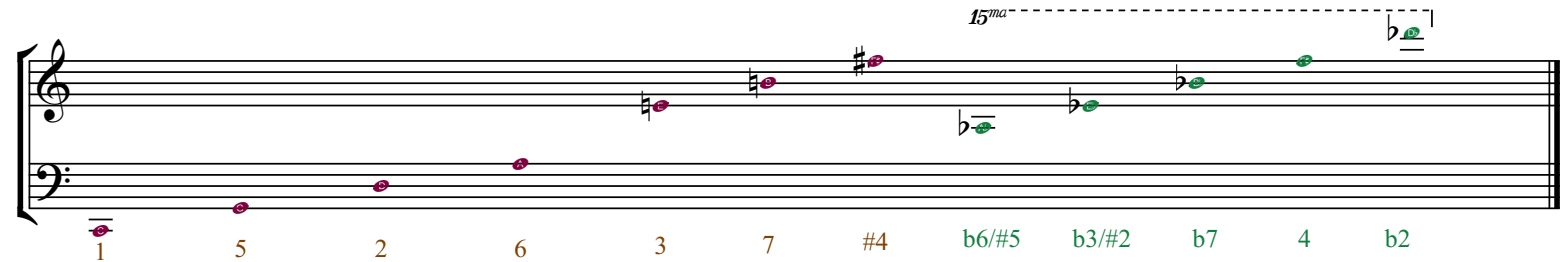
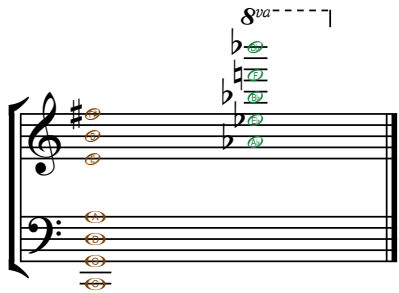
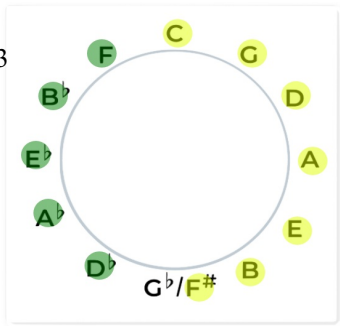
Nota:

Maniobra retórica forzada. La lectura de progresiones funcionales como campos lidios subordinados constituye una reinterpretación ideológica del sistema tonal, no una descripción perceptiva ni sintáctica de la música tonal europea. El modelo de Russell es principalmente útil para la relación escala–acorde y la armonía modal, y anticipa la teoría escala–acorde posterior, más directamente aplicable a contextos funcionales.

George Russell no inventa un nuevo fundamento acústico del sistema musical occidental, sino que reinterpreta jerárquicamente el sistema pitagórico tradicional basado en la proporción 3:2 (ciclo de quintas). Su propuesta consiste en situar el modo lidio como centro perceptual primario, reabsorbiendo la tonalidad funcional mayor–menor dentro de un meta-marco interpretativo más amplio.

Conviene señalar que el *Lydian Chromatic Concept* no fue una teoría académica revisada por pares, sino un tratado pedagógico elaborado por un músico-practicante del jazz de mediados del siglo XX. Posteriormente ha recibido críticas metodológicas por su justificación acústica parcial y su carácter más heurístico que empírico, aunque su impacto histórico y artístico ha sido decisivo en el desarrollo del pensamiento modal en el jazz moderno.

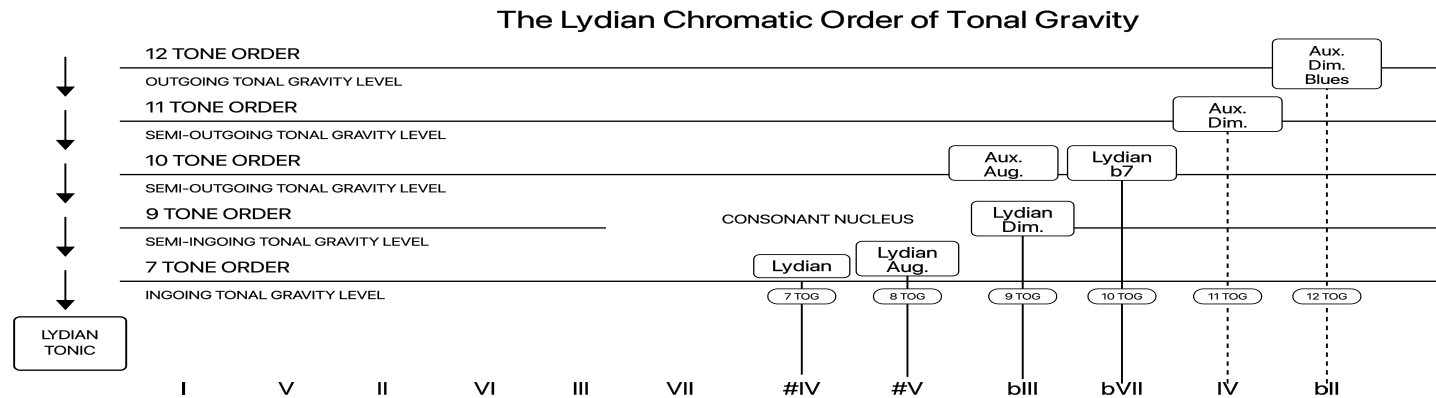
Ranking de disonancias según su ideología modal



Tonal Gravity

En el *Lydian Chromatic Concept*, George Russell introduce la noción de **tonal gravity fields** para describir la tendencia perceptiva de ciertas notas a “caer” hacia centros tonales más estables. En la práctica, este concepto reinterpreta las progresiones funcionales tradicionales (por ejemplo, dominante → tónica) como campos de atracción tonal, sustituyendo la terminología funcional por un vocabulario de “gravitación” perceptiva.

Russell organiza el espacio de alturas mediante un orden por quintas ascendentes, derivado del sistema pitagórico, situando el modo lidio como centro jerárquico del sistema. **Sin embargo, al completar el cromatismo, introduce una jerarquía no lineal en la que el intervalo b2 se sitúa en la periferia del sistema, como el grado de menor estabilidad tonal.** Esta decisión, más conceptual que empírica, refleja una organización estética del espacio cromático orientada a la improvisación modal, y no una descripción exhaustiva de la percepción tonal en la música europea tradicional.



Tonal Order Gravity (TOG)

En el *Lydian Chromatic Concept*, Russell define un conjunto de “escalas miembro” organizadas jerárquicamente según su capacidad para generar acordes, su representatividad tonal y su relevancia histórica, distinguiendo entre escalas principales y horizontales. Las siete escalas principales actúan como escalas generadoras de acordes dentro del sistema cromático lidio y se ordenan según un “orden de gravedad tonal”, entendido como un ranking conceptual de estabilidad respecto a la tónica lidia. Este modelo propone una organización del espacio tonal basada en el ciclo de quintas y en una jerarquía estética orientada a la improvisación modal, más que un modelo perceptivo empíricamente validado de la tonalidad funcional europea.

7 escalas principales del sistema lidio cromático

1- Escala lidia

2- Escala lidia aumentada

3- Escala lidia disminuida

4- Escala lidia b7

13 5- Escala aumentada auxiliar

6- Escala disminuida auxiliar

7- Escala disminuida auxiliar de blues

Correspondencia pedagógica entre escalas principales y escalas fuente

Escala principal Russell	Lectura pedagógica moderna
Lydian	Modo IV de la escala mayor
Lydian Augmented	Modo III de la escala menor melódica
Lydian Diminished	Modo IV de la escala mayor armónica
Lydian b7	Modo IV de la escala menor melódica
Aux Augmented	Escala simétrica (tono–tono)
Aux Diminished	Escala simétrica disminuida
Aux Diminished Blues	Escala simétrica dominante

Post-Russell pedagogy: integración del sistema lidio-cromático en la teoría escala–acorde

Aunque el *Lydian Chromatic Concept* de George Russell fue concebido como un marco teórico alternativo a la tonalidad funcional, su impacto histórico más duradero se produjo a través de la pedagogía jazz posterior, especialmente en Berklee College of Music. En este contexto, el sistema lidio-cromático fue reinterpretado y “aterrizado” dentro del paradigma práctico de la teoría escala–acorde.

Mientras Russell pretendía sustituir la jerarquía mayor–menor por un modelo vertical de gravedad tonal basado en quintas y en el modo lidio como centro perceptual, la pedagogía posterior adoptó sus ideas de forma pragmática: mantuvo la escala mayor y menor como centros funcionales, pero incorporó la correspondencia sistemática entre acordes y escalas derivada del modelo lidio cromático. De este modo, el sistema de Russell se consolidó como un marco modal-expansivo complementario, no como un sustituto del sistema tonal tradicional.

En esta pedagogía post-Russell, las siete escalas principales del sistema lidio-cromático pueden reinterpretarse en términos de escalas tradicionales, estableciendo una correspondencia práctica con la teoría modal contemporánea.

Ninguna de las siete escalas principales deriva directamente de la escala menor armónica en el modelo original de Russell. Algunas pedagogías contemporáneas han integrado el modo VI de la menor armónica como Lydian #2, pero esta relación no aparece formulada en el tratado original y constituye una extensión analítica posterior.

En conjunto, la pedagogía Berklee traduce el sistema lidio-cromático al paradigma mayor–menor tradicional, mientras que Russell lo concibe desde un principio vertical de gravedad tonal basado en el orden de quintas. Así, el modelo original es ontológicamente alternativo, pero su recepción pedagógica es funcional y pragmática.

Tabla 1: Comparativa con modos derivados relativos de las escalas principales de Russell y otras escalas de interés

7 TOG - Escala lidia
Deriva en modos de la escala mayor

8 TOG - Escala lidia aumentada
Deriva en modos de la escala menor melódica

9a TOG - Escala lidia #2*
Deriva en modos de la escala mayor armónica

9b TOG - Escala lidia #2 #5**
Deriva en modos de la escala mayor armónica

10a TOG - Escala auxiliar aumentada
Escala simétrica de tonos enteros

11 TOG - Escala disminuida auxiliar
Escala simétrica disminuida

12 TOG - Escala disminuida auxiliar de blues
Escala simétrica dominante

Otras escalas simétricas relacionables pensadas desde centro lidio relativo.

9c TOG
Escala aumentada

10b TOG
Escala doble simétrica aumentada

Modos derivados:

- CΔ⁷** C lidio
- D⁷** D mixolidio
- E-⁷** E eólico
- F#^{ø7}** F# locrio
- GΔ⁷** G jónico
- A-⁷** A dórico
- B7(b9sus4)** B frigio
- CΔ⁷** C lidio #5
- D⁷** D lidia b7
- E⁷** E mixo b6
- F#^{ø7}** F# locrio #2
- G#+⁷** G# alterado
- A-(Δ)** A m. melódica
- B7(b9sus4)** B frigio b6
- CΔ⁷** C lidio #2
- D#^{ø7}** D# superlocria bb7
- E-⁷** E m. armónica
- F#^{ø7}** F# locrio b6
- GΔ⁷** G jónico #5
- A-⁷** A dórico #4
- B7(b9sus4)** B frigia #3 (mixo b9 b13)
- CΔ⁷** C lidio #2 #5
- D#^{ø7}** D# locria bb7
- EΔ⁷** E M. armónica
- F#^{ø7}** F# locrio b2 b6
- G#⁷** G# Alterada b5
- A-⁷** Lidia disminuida de Russell A m. melódica #4
- B7(b9sus4)** mixolidia b2
- D+⁷** D tonos enteros
- G#+⁷** G# Tonos enteros
- CΔ⁷** Escala simétrica disminuida
- D⁷** Resulta en escala simétrica dominante de D
- D#^{ø7}** Escala simétrica disminuida
- F#^{ø7}** Escala simétrica disminuida
- G#⁷** Resulta en escala simétrica dominante de G#
- A-(Δ)** Escala simétrica disminuida
- B⁷** Resulta en escala simétrica dominante de B
- GΔ⁷** Resulta en escala simétrica disminuida de G

Tabla 2: Correspondencias relativas más importantes organizadas por especies de acorde y gradientes de disonancia armónica basada en el Lydian Chromatic Order

$C\Delta^7$ C lidio 7 TOG	$C\Delta^7$ C lidio #5 8 TOG	$C\Delta^7$ C lidio #2 9a TOG	$C\Delta^7$ C lidio #2 #5 9b TOG	$C\Delta^7$ Escala aumentada 9c TOG	$C\Delta^7$ Escala doble simétrica aumentada 10b TOG	$C\Delta^7$ Escala simétrica disminuida 11 TOG
D7 D mixolidio 7 TOG	D7 D lidia b7 8 TOG	D7 Escala aumentada del relativo C lidio 9c TOG	D+7 D tonos enteros 10a TOG	D7 Escala doble simétrica aumentada del relativo C lidio 10b TOG	D7 Escala simétrica dominante 11 TOG	
F#ø7 F# locrio 7 TOG	F#ø7 F# locrio #2 8 TOG	F#ø7 F# locrio #6 9a TOG	F#ø7 F# locrio #2 #6 9b TOG	F#ø7 Escala aumentada del relativo C lidio 9c TOG	F#ø7 Escala doble simétrica aumentada del relativo C lidio 10b TOG	F#ø7 Escala simétrica disminuida 11 TOG
A-7 A dórico 7 TOG	A-(Δ) A m. melódica 8 TOG	A-7 A dórico #4 9a TOG	A-7 A m. melódica #4 9b TOG	A-7 Escala aumentada del relativo C lidio 9c TOG	A-7 Escala doble simétrica aumentada del relativo C lidio 10b TOG	A-(Δ) 11 TOG Escala simétrica disminuida
B7(b9sus4) B frigio 7 TOG	B7(b9sus4) B frigio #6 8 TOG	B7(b9) B frigia #3 (mixo b9 b13) 9a TOG	B7(b9) mixolidia b2 9b TOG	B7(b9) Escala aumentada del relativo C lidio 9c TOG	B7(b9) Escala doble simétrica aumentada del relativo C lidio 10b TOG	B7 Escala simétrica dominante 11 TOG

Tabla 1:

* **Nivel 9a TOG.** El nivel 9a no deriva de las siete escalas principales del *Lydian Chromatic Concept*, sino que integra los modos de la escala menor armónica, tomando como referencia el sexto modo (escala lidia #2). Esta elección permite establecer correspondencias relativas estables entre especies de acorde y optimizar la coherencia transformacional del modelo, respondiendo a criterios operativos y pedagógicos.

** **Nivel 9b TOG.** Aunque la escala *Lydian Diminished* ocupa una posición específica en el *Lydian Chromatic Order* original, en este modelo se reubica con fines pedagógicos y operativos. Ubicarla desde su posición original reduciría las correspondencias relativas entre especies de acorde, mientras que su relocalización permite una mayor coherencia relacional sin alejarse significativamente del nivel de disonancia propuesto por Russell. Esta decisión prioriza la consistencia transformacional y la utilidad instrumental del modelo.

Tablas 2 y 3. Las tablas presentan las correspondencias relativas más relevantes del material escalar expuesto en la Tabla 1, reorganizadas por especies de acorde y gradientes de disonancia armónica, tomando como marco de referencia el *Lydian Chromatic Order*. Esta reorganización permite visualizar relaciones meta-relativas entre familias escalares y establecer una topología funcional para la mecanización instrumental del aumento progresivo de disonancia, facilitando una visión global del espacio escalar en términos operativos.

Tabla 3: Otras correspondencias relativas de interés

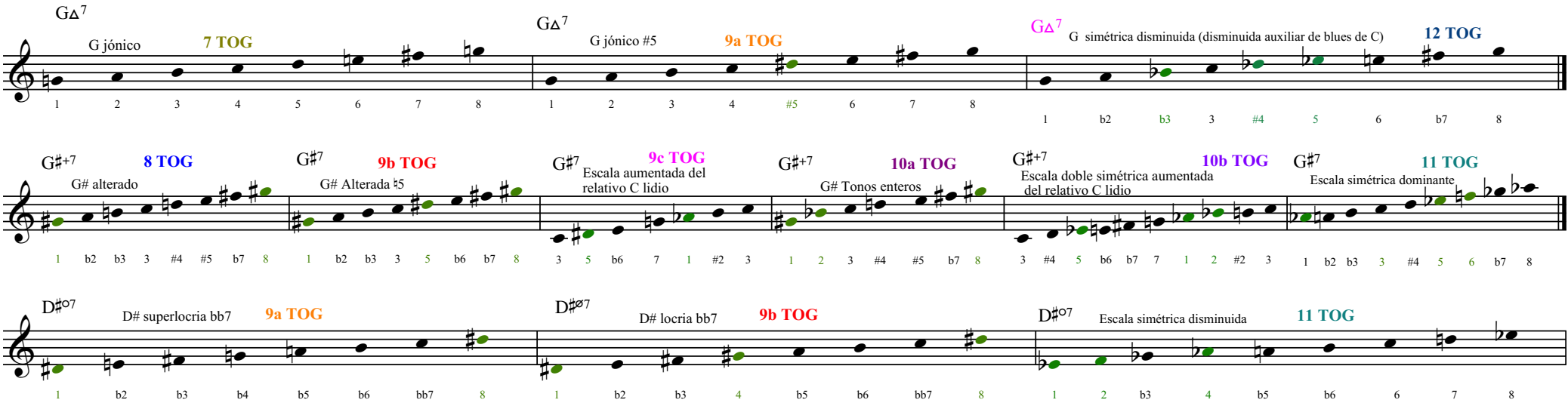


Tabla 4

Organización relativa a do lidio de gradientes TOG

Acorde / TOG	7	8	9a	9b	9c	10a	10b	11	12
Escala madre	C Lidia	C Lidia #5	C Lidia #2	C Lidia #2 #5	C Escala aumentada	C tonos enteros	C doble simétrica aumentada	C simétrica disminuida	C simétrica dominante
CΔ7 (Cmaj7)	✓	✓	✓	✓	✓	—	✓	✓	—
D7	✓	✓	—	—	✓	✓	✓	✓	—
F#ø7	✓	✓	✓	✓	✓	—	✓	✓	—
Am7	✓	✓	✓	✓	✓	—	✓	✓	—
B7sus4b9	✓	✓	✓	✓	✓	—	✓	✓	—
GΔ7	✓	—	✓	—	—	—	—	—	✓
G#+7	—	✓	—	✓	✓	✓	✓	✓	—
D#ø7	—	—	✓	✓	—	—	—	✓	—
Escala convencional (centro variable)	Escala mayor de G	Menor melódica de A	Menor armónica de E	Mayor armónica de E					

Tabla 5

Organización con acordes en paralelo, transportando las escalas fuente

Acorde / TOG	7	8	9a	9b	9c	10a	10b	11	12
Escala madre	Lidia	Lidia #5	Lidia #2	Lidia #2 #5	Aumentada	Tonos enteros	Doble sim. aumentada	Sim. disminuida	Sim. dominante
CΔ7 (Cmaj7)	✓ Lidia de C	✓ Lidia#5 de C	✓ Lidia#2 de C	✓ Lidia#2#5 de C	✓ Aumentada de C	—	✓ Doble sim. de C	✓ Disminuida de C	—
C7	✓ Lidia de Bb	✓ Lidia#5 de Bb	—	—	✓ Aumentada de Bb	✓ Tonos ent. de Bb	✓ Doble sim. de Bb	✓ Disminuida de Bb	—
C#ø7	✓ Lidia de G	✓ Lidia#5 de G	✓ Lidia#2 de G	✓ Lidia#2#5 de G	✓ Aumentada de G	—	✓ Doble sim. de G	✓ Disminuida de G	—
Cm7	✓ Lidia de Eb	✓ Lidia#5 de Eb	✓ Lidia#2 de Eb	✓ Lidia#2#5 de Eb	✓ Aumentada de Eb	—	✓ Doble sim. de Eb	✓ Disminuida de Eb	—
C7sus4b9	✓ Lidia de Db	✓ Lidia#5 de Db	✓ Lidia#2 de Db	✓ Lidia#2#5 de Db	✓ Aumentada de Db	—	✓ Doble sim. de Db	✓ Disminuida de Db	—
CΔ7	✓ Lidia de F	—	✓ Lidia#2 de F	—	—	—	—	—	✓ Sim. dom. de F
C+7	—	✓ Lidia#5 de E	—	✓ Lidia#2#5 de E	✓ Aumentada de E	✓ Tonos ent. de E	✓ Doble sim. de E	✓ Disminuida de E	—
Cø7	—	—	✓ Lidia#2 de A	✓ Lidia#2#5 de A	—	—	—	✓ Disminuida de A	—

La **Tabla 4** sintetiza de forma matricial el material previamente expuesto en las Tablas 1–3, reorganizando las correspondencias escala–acorde en un formato operativo. Aquí se fija **Do lidio como marco de referencia** y se distribuyen los niveles TOG como gradientes discretos, permitiendo visualizar de manera inmediata qué familias escalares se activan sobre cada especie de acorde. Esta tabla no introduce información nueva, sino que **condensa y ordena visualmente** las relaciones ya desarrolladas en los ejemplos notados.

La **Tabla 5** presenta una reorganización complementaria del mismo sistema, colocando los acordes en paralelo y desplazando la escala fuente. Este cambio de perspectiva permite observar la **distancia estructural entre el acorde y su centro lidio relativo**, ofreciendo una representación más cercana al uso práctico. El objetivo es facilitar la **mecanización instrumental del sistema**, mostrando cómo un conjunto reducido de variables escalares puede articular múltiples contextos armónicos mediante transformaciones parametrizadas.