

**Método de Improvisación Musical para la Bandola Andina Colombiana Basado en el  
Concepto Lidio Cromático De La Organización Tonal**

Santiago Vásquez Sánchez

Facultad de Artes, Universidad de Antioquia

Licenciatura en Música

Asesores

José Gallardo y José Luis Betancur

29 de Junio de 2021

## Contenido

Introducción .....	7
Problema .....	8
Pregunta de Investigación .....	9
Objetivos .....	10
Objetivo General .....	10
Objetivos Específicos.....	10
Estado Del Arte.....	11
Método de Bandola - Elkin Pérez Álvarez (1996).....	11
Método Para el Aprendizaje de Bandola - Diego Estrada (1989).....	12
Doce Estudios Latinoamericanos para Bandola Andina Colombiana – Fabián Forero Valderrama (2003) .....	13
Arte y Ejecución en la Bandola Andina Colombiana – Fabián Forero Valderrama (2007) .....	13
Principios Técnicos de la Escuela de Púa Alemana Aplicados a la Bandola Andina Colombiana -Katherine Lasso (2015) .....	14
Una Escuela de Bandola - Artículo de la Revista Contratiempo Edición 6 (1989).....	15
La Bandola Andina Colombiana. Reseña Histórica, Características y bases Técnicas de Ejecución - Manuel Bernal Martínez (2000) .....	15
Entre Cuerdas, Método de Bandola - Carlos Mario Vásquez Rojas “Camavaro” (2016).....	16

Parámetros de Interpretación e Improvisación para el Guitarrista Eléctrico.	
Análisis de las Obras “El intensos” y “La quimioterapia” - Henry Ernesto Gamboa Cote (2018).....	16
Azul “Tránsitos entre las músicas tradicionales de la viola y las músicas colombianas” – Gustavo Tapias (2017).....	17
Aplicación de Conceptos de Improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la Región Andina Colombiana - Lizbeth Montalvo López y Javier Alcides Pérez Sandoval (2006).....	18
Propuesta Metodológica para la Improvisación con la Guitarra Eléctrica en el Pasillo de la Región Andina Colombiana - César Julián Rico Buitrago (2012).....	19
Apropiación de un Lenguaje Improvisatorio-Compositivo Basado en el Análisis de Elementos Musicales de Pasillo y Bambuco, Articulados con Lenguajes del Jazz - Joan Steven Escobar Palomino (2017).....	20
Individualidades Armónicas – Estudio Sobre el Concepto Lidio-Cromático de Organización Tonal - Daniel Villegas Vélez (2010) .....	20
Marco Teórico.....	22
George Russell .....	22
Gravedad Tonal.....	23
Horizontal y Vertical.....	24
Murray Schafer - El Compositor En El Aula.....	25
Corriente Constructivista .....	27
Relación de los Referentes para la Enseñanza del Concepto Lidio Cromático. ....	28
Capítulo 1.....	29

	4
¿Qué es improvisar?.....	29
Estilos de improvisación.....	31
Método de Relación Escala Acorde.....	31
Improvisación Libre o Espontánea.....	32
Improvisación dirigida.....	32
Construcción de Frases Melódicas para la Improvisación.....	33
Capítulo 2.....	36
La Escala Lidia Cromática.....	37
Actividad # 1.....	43
Adentro y Afuera.....	44
Actividad # 2.....	47
Instrumentistas que ejecutan “Adentro”.....	47
Francisco Cristancho.....	47
Trio Morales Pino.....	47
Monteverdi.....	47
Instrumentistas que ejecutan “Nivel medio”.....	47
Leon Cardona.....	48
Lester Young.....	48
Guafa Trio.....	48
Rolando Ramos.....	48
Instrumentistas que ejecutan “Afuera”.....	48
Palos y Cuerdas.....	48
Carrera Quinta.....	48

German Darío Pérez.....	49
Miles Davis.....	49
Jhon Coltrane.....	49
Instrumentistas que ejecutan “al máximo nivel de afuera”.....	49
I C P.....	49
Ornette Coleman.....	49
Jacob Collier.....	49
Gravedad Tonal.....	50
Las 7 Escalas principales.....	51
7 Escalas Principales del Concepto Lidio Cromático para la Bandola Andina	
Colombiana.....	51
Escala C Lidia.....	52
Escala C Lidia Aumentada.....	52
Escala C Lidia Disminuida.....	53
Escala C Lidia b7.....	54
Escala C Lidia Auxiliar Aumentada.....	54
Escala C Lidia Auxiliar Disminuida.....	55
Escala C Lidia Auxiliar Disminuida Blues.....	56
Escalas Horizontales.....	57
Escala de C Mayor.....	57
Escala de C Mayor dominante.....	57
Escala de C mayor 5ta aumentada.....	58
Escala C Blues.....	58

Acordes Principales de la Escala Lidia Cromática .....	59
Géneros Modales Primarios de la Escala Lidia Cromática.....	60
Escala Lidia.....	62
Escala Lidia Aumentada .....	63
Escala Lidia disminuida.....	64
Escala Lidia b7.....	65
Escala Auxiliar Aumentada .....	66
Escala Auxiliar Disminuida .....	67
Escala Auxiliar Disminuida Blues .....	68
Actividad # 3.....	69
Escala familiar o Pariente .....	71
Actividad #4.....	72
Actividad #5.....	75
Capítulo 3.....	83
Escala Lidia.....	84
Escala Lidia Aumentada C.....	86
Escala Lidia Disminuida C .....	89
Escala Lidia b7 C.....	91
Escala Lidia Auxiliar C.....	94
Escala Lidia Auxiliar Disminuida C.....	96
Escala Lidia Auxiliar Disminuida Blues C.....	97
Referencias.....	99
Anexos .....	102

## Introducción

Este trabajo se estructura como un método enfocado en el desarrollo de la improvisación musical por medio del concepto lidio cromático de la organización tonal, planteado por George Russell y dirigido a estudiantes de la bandola andina colombiana de nivel intermedio. Tiene como antecedentes varias publicaciones realizadas por otros músicos y cita algunos referentes afines a las metodologías de la improvisación musical.

Por medio del estado del arte realizado para la construcción de esta cartilla se ha evidenciado que el material académico construido para la bandola andina colombiana no se caracteriza por promover la improvisación, (tradicional o vanguardista). Este trabajo nace en respuesta a esa problemática.

Con los planteamientos metodológicos de este trabajo se pretende establecer un vínculo entre el estudiante de bandola y el desarrollo de la improvisación, por medio de una serie de ejercicios creados a partir de los planteamientos teóricos de George Russell, reforzado con las formas de enseñanza del compositor y educador Murray Schafer (El Compositor en el Aula).

## Problema

Partiendo del contexto de los estudiantes de la bandola andina colombiana de niveles medios, se puede visualizar que la improvisación es un tema poco tratado en sus herramientas metodológicas de aprendizaje, en contraste con otros instrumentos también pertenecientes al trio típico de cuerdas andino colombiano como la guitarra y el tiple.

Sin embargo, en las últimas décadas, se han venido elaborando herramientas académicas enfocadas a la exploración e improvisación en las músicas andinas del centro del país. Uno de los trabajos pedagógicos más sobresalientes es el método producido por Javier Alcides Pérez y Francly Lizeth Montalvo titulado "Método de improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana", producto de la investigación "Aplicación de conceptos de improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la Región Andina Colombiana", ganadora de la Beca Nacional de Investigación en Música del Ministerio de Cultura – 2006. Enfocadas a la creación e improvisación bajo diferentes técnicas y desde diversos tipos de instrumentación. Este material pedagógico es un gran aporte para comprender al bambuco y el pasillo como aires donde se puede ejercer la improvisación musical desde la mirada del jazz. Pero este texto aun no es suficiente para guiar al bandolista a la práctica improvisadora, dado que el método no está dirigido propiamente al estudiante de la bandola andina.

Abordar este problema contribuirá a que el bandolista se relacione más con el lenguaje de la improvisación. Podrá poner la creatividad en pos de la música y la improvisación, y a su vez conocerá cómo improvisar en el Concepto lidio cromático de George Russell.

## **Pregunta de Investigación**

¿Cómo enseñar a los estudiantes de bandola de nivel intermedio la forma de improvisación concebida en el concepto lidio cromático implementando las técnicas de enseñanza de Murray Schafer?

## **Objetivos**

### **Objetivo General**

Desarrollar habilidades de improvisación musical en estudiantes de la bandola andina colombiana de nivel intermedio por medio de una serie de ejercicios prácticos y de análisis contruidos en base a los planteamientos teóricos del compositor George Russell (The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization) y los métodos de enseñanza de Murray Schafer.

### **Objetivos Específicos**

Recopilar información acerca de los métodos relacionados con la técnica de la bandola andina colombiana, la improvisación en la música andina colombiana, el concepto lidio cromático y los métodos de enseñanza de Murray Schafer.

Analizar y describir la información recopilada para encontrar un hilo metodológico conductor entre la técnica de la bandola andina colombiana, la improvisación en la música andina colombiana, el concepto lidio cromático y los métodos de enseñanza de Murray Schafer.

Crear herramientas metodológicas basadas en el concepto lidio cromático y los métodos de enseñanza de Murray Schafer.

## **Estado Del Arte**

El análisis del estado del arte que se realizará en este método se enfocará principalmente en investigaciones, cartillas, textos académicos que en su construcción enlacen las siguientes características: la primera se concentra en las propuestas metodológicas direccionadas a la enseñanza de la bandola andina colombiana, la segunda en los métodos de improvisación convencionales y no convencionales basados en aires colombianos, principalmente los pertenecientes al centro del país (bambuco, paisillo, torbellino y guabina) creados para las necesidades técnicas e interpretativas del instrumentista, además de estimular en el estudiante las capacidades para la creación.

### **Método de Bandola - Elkin Pérez Álvarez (1996)**

Método escrito por el músico compositor Elkin Pérez con el afán de crear un documento de bandola que permita al estudiante resolver dificultades técnicas, consolidar sonoridades en el instrumento y desarrollar un estilo enfocado a las exigencias de los espacios académicos. Según el autor, la falta de material académico para la bandola se convierte en una de las razones por las cuales los estudiantes abandonan el estudio de este instrumento.

El método consta de tres partes: treinta lecciones, veinticuatro obras y 238 ejercicios. Al final de cada parte hay un apéndice de ejercicios para todos los días (en total cien ejercicios) denominados: El aficionado, El profesional y El virtuoso.

El método se enfoca en aspectos técnicos motrices y musculares del instrumentista, los ejercicios planteados no realizan acercamientos a las características rítmico melódicas de los aires de la zona andina colombiana, no prepara al estudiante para los contextos que enfrentará en la interpretación de los aires andinos colombianos, no toma la improvisación como método de enseñanza y vehículo para construir aprendizaje significativo.

### **Método Para el Aprendizaje de Bandola - Diego Estrada (1989)**

Este es un manual de iniciación para el manejo técnico de la bandola, creado desde las experiencias de enseñanza del autor, lo que deja ver un claro enfoque pedagógico y didáctico.

Compuesto por 111 ejercicios técnicos los cuales están conformados por técnica, posición de mano izquierda y derecha, enseñanza de la grafía y dos obras solistas para poner en práctica los aspectos técnicos y teóricos del método.

Los ejercicios técnicos no están contruidos en los contextos de las músicas andinas colombianas, es decir no se indaga sobre la manera como estas están escritas y pensadas. Sin embargo, los ejercicios están enfocados para que posteriormente se facilite la interpretación de las obras propuestas en el método. Propone ejercicios técnicos y musculares para el fortalecimiento y apropiación de la técnica bandolística. La improvisación no se aborda de ningún modo como método de enseñanza y creación, dado que en ningún momento el objetivo del autor es implementar o fortalecer esta herramienta.

## **Doce Estudios Latinoamericanos para Bandola Andina Colombiana – Fabián Forero Valderrama (2003)**

Este método presenta doce estudios técnicos para bandola enmarcados entre ritmos latinoamericanos y colombianos. En este método el autor presenta todas las posibilidades del instrumento, polifonía, dobles cuerdas, trémolos en un orden y en dos ordenes simultáneos de cuerdas, armónicos naturales y artificiales, extensiones para la mano izquierda y acordes de tres, cuatro y más sonidos. Emplea todas las posibilidades de articulación y propone digitación para una clara ejecución.

Utiliza ritmos colombianos y latinoamericanos para la enseñanza y el afianzamiento de la técnica de la bandola, sus ejercicios y prácticas están pensados a manera de estudio para abordar aspectos específicos del instrumento.

A pesar de abordar los aspectos técnicos a través de la interpretación de obras musicales, no se habla mucho de la improvisación, y por ende, sobre la importancia de utilizar este recurso como una herramienta para la enseñanza eficaz de la música. Cabe aclarar que la intención del autor no es crear un método de improvisación.

## **Arte y Ejecución en la Bandola Andina Colombiana – Fabián Forero Valderrama (2007)**

Esta continuación del primer trabajo del autor apunta a conectar, mediante unos estudios preliminares, el proceso de apropiación de la técnica y a facilitar la ejecución de las primeras obras, más complejas.

Comprende diez estudios, cada uno con una finalidad técnica interpretativa. Estos estudios trabajan aspectos tales como arpeggios, pedales, la voz líder, legato, polifonía, métrica, amalgama y obras de sonoridad modal.

Utiliza la técnica al servicio de la música y se enfoca en aspectos técnicos, musculares e interpretativos. No aborda temáticas relacionadas con la improvisación, pero sí da una mirada a la bandola en el ámbito de la música modal.

### **Principios Técnicos de la Escuela de Púa Alemana Aplicados a la Bandola Andina Colombiana -Katherine Lasso (2015)**

Este material toma las técnicas de la mandolina alemana y las aplica en la bandola andina colombiana. Está elaborado con ejercicios propios, adaptaciones para bandola andina del libro técnica para mandolina de Margra Wilden-Husgen “Techische Studien Fur Mandoline” y ejercicios tomados en copia fiel del material “Principios técnicos de la escuela de mandolina aplicados a la bandola andina de Ricardo Sandoval”.

Contiene ejercicios que abordan el estudio de escalas en las diferentes posiciones de la bandola, trabajo de técnicas de plectro como el alza púa, ejercicios de coordinación, técnicas de arpeggios, etc.

El material metodológico Katerine Lasso está construido principalmente por ejercicios técnicos musculares que no están relacionados con los contextos musicales de la zona andina

colombiana, es decir, estos ejercicios no son piezas musicales enmarcadas en ritmos tales como bambuco, pasillo, torbellino y guabina, ni tampoco contienen patrones rítmico-melódicos de dichos estilos y por ende no relaciona al bandolista con este tipo de músicas.

### **Una Escuela de Bandola - Artículo de la Revista Contratiempo Edición 6 (1989)**

Este artículo presenta las formas de ejecución, tesitura, afinación, ubicación de las notas en pentagrama y grafías. También menciona posiciones de mano izquierda para la ejecución del instrumento.

Presenta muy pocos ejercicios, además está enfocado en niveles básicos y de iniciación. No contiene piezas musicales a manera de estudio ni obras solistas.

### **La Bandola Andina Colombiana. Reseña Histórica, Características y bases Técnicas de Ejecución - Manuel Bernal Martínez (2000)**

Profesor bandolista, director del Grupo de Cuerdas Andinas Academia Superior de Artes de Bogotá. Expone técnicas de interpretación, posición para tocar el instrumento, aspectos históricos y de construcción de la bandola. También aborda los diferentes tipos de bandolas, además explica las técnicas de color y efectos sonoros en el instrumento.

### **Entre Cuerdas, Método de Bandola - Carlos Mario Vásquez Rojas “Camavaro” (2016)**

Propuesta metodológica publicada por el Ministerio de Cultura en el año 2017. Reúne el aprendizaje de la bandola desde los niveles básicos llevando al estudiante al aprendizaje por medio de una clara metodología basada en ejercicios técnicos y de interpretación creados en base a las músicas andinas colombianas del centro del país.

Contiene dos cartillas: una es la del profesor y la otra, la del alumno. Se dividen en veinte lecciones donde se ahonda en técnicas como la sujeción del plectro, postura, desplazamiento por el diapasón de la bandola, ejercicios paso a paso para la lectura de partituras y comprensión de las grafías.

Tiene una buena construcción metodológica, sin embargo este método no utiliza la improvisación como método de enseñanza para generar aprendizaje significativo y fortalecer los procesos creativos y compositivos del estudiante instrumentista, dado que este no era el objetivo principal del autor.

### **Parámetros de Interpretación e Improvisación para el Guitarrista Eléctrico. Análisis de las Obras “El intensos” y “La quimioterapia” - Henry Ernesto Gamboa Cote (2018)**

Este trabajo presenta el desarrollo de dos propuestas musicales, una en ritmo de pasillo y otra en ritmo de chirimía mezcladas con elementos del Jazz y otras vertientes musicales destacadas en los últimos años. Por medio de análisis, investigación, transcripción de elementos

característicos, compilación de datos, entrevistas y experiencias, se detalla cómo las músicas autóctonas colombianas van evolucionando y adaptando nuevos sonidos y formatos sin perder la esencia de las mismas. También se destaca la importancia de conocer y estudiar esta generación de guitarristas eléctricos y sus aportes al medio musical a través de sus composiciones e interpretaciones.

En este trabajo de análisis e investigación podemos evidenciar una fuerte relación de la improvisación y las músicas colombianas, los aportes que el jazz y los nuevos formatos han entregado a la música tradicional colombiana a través de la historia. Esta propuesta tiene transcripciones y elementos de análisis para entender de qué manera se ha ido pensando las maneras de improvisar en nuestro folclor. La improvisación será el componente fundamental que relaciona la presente investigación con este trabajo de grado, con la gran diferencia que aquella está enfocada a guitarristas eléctricos, enmarcada en una de las formas principales de improvisación proveniente del jazz (relación escala acorde).

**Azul “Tránsitos entre las músicas tradicionales de la viola y las músicas colombianas” –  
Gustavo Tapias (2017)**

Este trabajo está enfocado a la enseñanza de los aspectos técnicos de la viola a través de los ritmos y las sonoridades de la música andina colombiana. Se muestran una serie de ejercicios técnicos y musculares, encaminados a desarrollar las habilidades interpretativas y musicales del estudiante, presentados por medio de actividades y ejercicios de improvisación dirigida basados en las metodologías pedagógicas de Murray Schaffer.

Este trabajo se referencia porque utiliza la improvisación como método de enseñanza, además las técnicas compositivas de Murray Schaffer son otro elemento en común con la presente cartilla. Sin embargo, presenta diferencias puntuales, principalmente en la manera como se concibe la organización de los sonidos para la construcción de escalas, y también en el enfoque de la enseñanza, en el trabajo: *Método de improvisación musical para la bandola andina colombiana desde la mirada de los compositores Murray Schafer y George Rusell* se pretende, además de enseñar a tocar la bandola, que el estudiante construya y desarrolle nuevos repertorios enmarcados en algunos aires de la música andina colombiana del centro del país.

### **Aplicación de Conceptos de Improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la Región Andina Colombiana - Lizbeth Montalvo López y Javier Alcides Pérez Sandoval (2006)**

El objetivo de esta investigación, ganadora de la Beca nacional de investigación en música del Ministerio de Cultura en 2006, es desarrollar la improvisación en géneros generalmente no improvisados tales como el bambuco y el pasillo. Las formas de improvisación que desarrolla son basadas principalmente en el jazz y su propósito es poder aportar recursos para la improvisación sin transgredir las formas estéticas y estilísticas de la música popular tradicional.

Su propuesta metodológica se encarga de explicar las características del pasillo por medio de ejemplos que muestran sus células rítmico melódicas. Y sobre la construcción de este conocimiento explica las maneras de la utilización de tensiones y armonías de jazz, elementos fundamentales para el desarrollo de la improvisación en este tipo de estilos.

Esta investigación se tomará como referencia para la construcción de este método de enseñanza debido a que es una de las propuestas más sólidas y actuales sobre la improvisación en las músicas andinas colombianas del centro del país.

La diferencia entre el “Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana” y la cartilla “*Método de improvisación musical para la bandola andina colombiana desde la mirada de los compositores Murray Schafer y George Rusell*” es que la segunda propuesta cuenta con las características del sistema de organización tonal de George Rusell, toma en cuenta otras formas de improvisación además de la relación escala acorde y está dirigido a estudiantes de la bandola andina.

### **Propuesta Metodológica para la Improvisación con la Guitarra Eléctrica en el Pasillo de la Región Andina Colombiana - César Julián Rico Buitrago (2012)**

Esta propuesta metodológica es creada con el propósito de ofrecer al estudiante de guitarra eléctrica un método enfocado en la improvisación sobre el ritmo de pasillo, ya que en la actualidad son muy escasos los métodos que lleven al guitarrista a explorar y a improvisar sobre los aires andinos colombianos del centro del país y especialmente sobre el pasillo.

Esta propuesta en su marco teórico y referencial ofrece un informe detallado sobre la enseñanza musical de los diferentes estilos de la música andina del centro del país a través de la improvisación, además menciona músicos que utilizan la improvisación como herramienta

compositiva para el desarrollo de su obra musical. Esta propuesta también desarrolla su estrategia metodológica con las técnicas y estilos de improvisación traídos del jazz estadounidense (relación escala acorde).

**Apropiación de un Lenguaje Improvisatorio-Compositivo Basado en el Análisis de Elementos Musicales de Pasillo y Bambuco, Articulados con Lenguajes del Jazz - Joan Steven Escobar Palomino (2017)**

Este trabajo articula el bambuco, el pasillo y la tradición improvisadora del jazz para generar nuevos materiales sonoros para la composición. Está basado en el la técnica de improvisación relación escala-acorde.

Utiliza además los métodos de transcripción de frases rítmico-melódicas, apropiación de elementos sonoros característicos y análisis de piezas musicales. Muy similar a las metodologías del jazzista James Abersold.

**Individualidades Armónicas – Estudio Sobre el Concepto Lidio-Cromático de Organización Tonal - Daniel Villegas Vélez (2010)**

Este trabajo interpreta de una manera más clara las apreciaciones y el sistema de organización de sonidos de George Russell y muestra cómo existen diferentes formas para alcanzar la libertad fuera de la tonalidad. Es un tratado de armonía donde se pretende teorizar las formas “mágicas” de improvisación de la música negra estadounidense de los años cincuenta y sesenta y las maneras de tocar e interpretar de ciertos músicos.

No es un método de enseñanza, pero sí realiza un gran acercamiento al concepto lido cromático y ayuda a dar una luz de este sistema de organización de sonidos. Además es uno de los pocos documentos que habla de la teoría de Russell en Colombia.

## Marco Teórico

Este trabajo busca poner en dialogo a Murray Schafer, George Russel y la corriente constructivista para crear una herramienta metodológica que tenga como base las capacidades creativas y reflexivas del estudiante.

### George Russell

Compositor y profesor de música nacido el 23 de junio de 1923 en Cincinnati. Murió el 27 de julio de 2009. Creador del Concepto lidio cromático, el cual influenció a varios músicos de jazz de la época, entre ellos podemos destacar a Miles Davis en el desarrollo de su álbum “*kind of blue*”.

El concepto lidio cromático nace de la necesidad de George Russell de encontrar un escala musical que acompañe perfectamente el acorde de C maj7. Rápidamente la tendencia es pensar que la escala de Do mayor es la perfecta secuencia de sonidos que representa el carácter del acorde de Cmaj7. Pero si tocamos cada una de las 7 notas de la escala de C mayor (C D E F G A B) sobre el acorde de Cmaj7 (C E G B) vamos a encontrar una disonancia (creado por un intervalo de cuarta aumentada) cuando suenan simultáneamente las notas B y F.

George Russell pensó que si tocamos la escala Lidia<sup>1</sup> (C D E F# G A B) sobre el acorde de Cmaj7, esta fuerza de rechazo creada por B y F se anula, gracias a que el F# sostenido se funde mucho mejor con el B (se convierte en un intervalo de 4 justa). A partir de esta escala lidia, George Russell

---

<sup>1</sup> Cuarto modo de la escala mayor natural

construye las siete escalas propias del concepto lidio cromático organizadas según su nivel de disonancia. Al que el llama gravedad tonal.

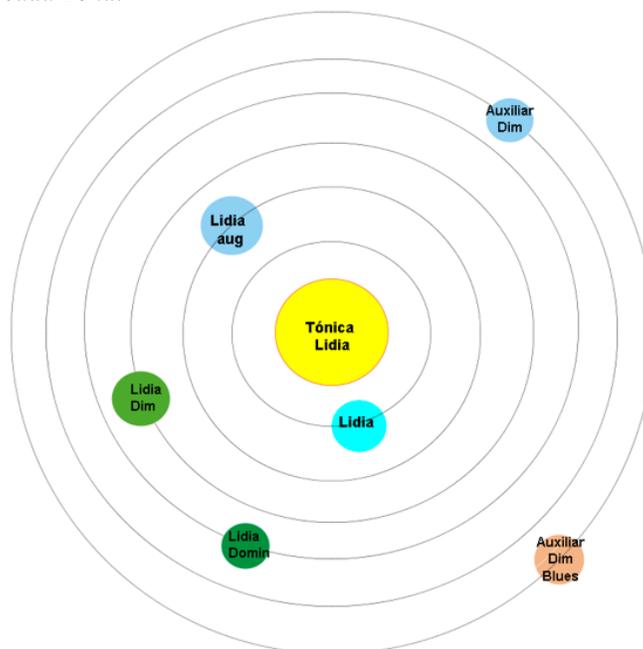
La teoría de George Russell permite al instrumentista romper con la tonalidad y la manera horizontal de pensar la construcción de las escalas y la armonía, en cambio, propone una manera vertical, algo que no obedece a resoluciones de tensiones ni sensibles sino que se establece como un concepto de “gravedad tonal”, donde todos los sonidos giran alrededor de un gran sonido principal.

### **Gravedad Tonal**

La gravedad tonal es una fuerza de organización y jerarquización de los sonidos que funciona bajo el principio básico de la relación de atracción producida por un sonido y su quinta, debido a la preeminencia de la quinta en la serie de armónicos superiores. El sonido principal ejerce una fuerza de atracción sobre el resto de sonidos, como si fuera un gran sol atrayendo los planetas por medio de su masa gravitacional. Los sonidos que se acercan a este sol son considerados los más consonantes y los que se van distanciando, disonantes.

**Figura 1**

### *Representación de la Gravedad Tonal*



Nota. Fuerza de atracción de la tónica lidia con respecto al resto de sonidos. Adaptada de (Russell, 2001).

George Russell la mayor autoridad tonal al tono inicial (2001). Dice que, Si Sol depende de Do, hay otra nota que depende de Sol, que es Re. La autoridad tonal desciende por quintas hasta llegar a ese Do que se considera el centro, la tónica lidia. Este es el fenómeno llamado campo de gravedad tonal (Tonal Gravity Field): se puede construir una escala por quintas, donde cada tono “cede” la autoridad tonal al anterior hasta llegar al centro, de tal manera que todos confieren. (p.1).

### **Horizontal y Vertical**

Cuando se habla de improvisación vertical se hace referencia a la creación de melodías utilizando las notas del acorde como una escala. Es decir, si voy a crear una melodía en C mayor, debería construirla con las notas de este acorde (C,E,G,B,D, F#, A ) como si estuviéramos viendo el acorde en un pentagrama de manera vertical.

**Figura 2**

*Improvisación Vertical*

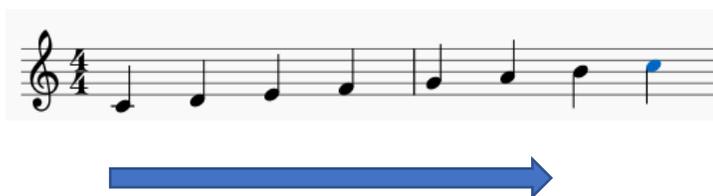


Adaptada de (Russell, 2001).

Cuando hablamos de manera horizontal, se toma como una construcción por grado conjunto utilizando la escala que corresponde al acorde de C mayor.

**Figura 3**

*Improvisación Horizontal*



Adaptada de (Russell, 2001).

**Murray Schafer - El Compositor En El Aula**

Murray Schafer nació en Sarnia el 18 de julio de 1933, es un compositor y pedagogo musical canadiense, reconocido por ser el creador del paisaje sonoro y escritor de “*El compositor en el aula*” (1969) libro que muestra la forma de enseñar las propiedades de la música (timbre, altura, dinámica, expresión, articulación, ritmo y polifonía) a través de la improvisación y la creación de obras musicales por parte de los estudiantes, utilizando como material compositivo su entorno, los contextos sociales, políticos y culturales donde se desarrolla su cotidianidad.

Toda persona tiene saberes adquiridos por medio de la interacción con el entorno, Schafer utiliza esto para guiar a sus estudiantes a través de una serie exploraciones de rangos, colores, texturas e interrogantes específicos que sirven para que el músico en formación pueda construir un conocimiento realmente significativo utilizando el sonido del entorno.

“El entorno sonoro de cualquier sociedad es una importante fuente de información. No es necesario señalar que el medio ambiente sonoro del mundo moderno se ha tornado más ruidoso, y probablemente más desagradable. La multiplicación descontrolada de las máquinas y la tecnología en general han dado como resultado un paisaje sonoro mundial cuya intensidad va en continuo aumento. Hay testimonios recientes que permiten afirmar que el hombre moderno se está ensordeciendo gradualmente. Se está matando a sí mismo con sonidos. La polución sonora es uno de los grandes problemas contemporáneos de la contaminación” (Schafer, *El Rinoceronte en el Aula*, 2004, pág. 20).

Si bien el material principal que utiliza Murray Schafer para desarrollar sus métodos de enseñanza no tiene una relación directa con la bandola andina colombiana, el elemento en común es la creatividad, desde allí, se pretende abordar las técnicas de enseñanza que este compositor propone y se procesarán entonces los recursos educativos y estilísticos de este especialista en paisaje sonoro, para crear elementos que enriquezcan la improvisación, aplicadas a la bandola andina colombiana.

### **Corriente Constructivista**

La corriente pedagógica constructivista desarrollada principalmente por los autores Piaget y Vygotsky plantea que el individuo tiene la capacidad para construir herramientas metodológicas por sí mismo y que a su vez estas desembocan en la asimilación del conocimiento. “Los seres humanos son producto de su capacidad para adquirir conocimientos y para reflexionar sobre sí mismos y sobre la realidad, lo que les ha permitido explicar, interpretar, comprender y controlar la naturaleza y construir cultura” (Díaz, 2009, p.13).

El pensamiento crítico y el análisis del entorno ayudan a que el estudiante se pregunte y pueda generar una respuesta por la cual llegue a muchas otras preguntas y respuestas. El docente hace las veces de guía y nunca debe comportarse como un ente que imparte conocimiento. Su rol se presenta como el de un acompañante que impulsa al estudiante a generar reflexiones que le permitan estructurar el conocimiento. “La función del docente es orientar, guiar y acompañar los procesos de construcción del conocimiento que realiza el estudiante, teniendo en cuenta que ya posee algunas nociones o conceptos elaborados en el contexto social” (Díaz, 2009, p.14.).

Podríamos decir que el constructivismo es un modelo pedagógico que promueve la autonomía del estudiante, haciéndolo responsable de su propio procesos de aprendizaje, basándose en la experiencia previa del alumno y desarrollando la creatividad y el pensamiento crítico.

La información que recibe el sujeto con los contenidos es reinterpretada por él desde su mundo interior y desde sus interacciones y experiencias. La comprensión es imprescindible y es necesaria la retroalimentación cognoscitiva para corregir errores mediante el debate y la discusión con pares, al igual que ensayar con experiencias para llegar a una aproximación probable, no a respuestas definitivas” (Díaz, 2009, p.15.).

### **Relación de los Referentes para la Enseñanza del Concepto Lidio Cromático.**

El eslabón que une estas tres teorías será el concepto del pensamiento crítico, el cual es utilizado en Schafer, Russell y el constructivismo. Este proporciona al estudiante la posibilidad de contrastar la manera cómo se organizan los sonidos en la escala musical tonal con la forma que George Russell propone. Posteriormente el cuestionamiento y la relación con el entorno, nociones estrechamente unidas en la corriente constructivista son las que permiten que el estudiante ponga en relación estos conceptos con las prácticas musicales en donde se ve involucrado como bandolista.

## Capítulo 1

**¿Qué es improvisar?**

En muchas estancias, momentos y lugares donde se desarrollan las prácticas musicales siempre ha estado presente el concepto de la improvisación. Aparentemente este aspecto está involucrado en todo el hacer del creador y del artista músico ya sea consiente o inconsciente, preparado o espontáneo. Puede ser que todo lo que reproduce el instrumentista, alguna vez, fue producto de una creación espontánea en tiempo real, es decir, una improvisación, la cual se fue desarrollando por medio de procesos técnicos y estéticos alcanzando tal punto de desarrollo que se transforma en canon, o un parámetro oficial establecido que define el estilo de una música o de una obra de arte.

Podríamos decir entonces que improvisar es componer música en tiempo real con unos criterios creativos y estéticos previamente establecidos, creando melodías y armonías sobre la marcha según dicte la subjetividad y los criterios creativos de cada individuo. En pocas palabras, la improvisación es una creación espontánea y para crear espontáneamente no es necesario estar matriculado en algún sistema de organización tonal, sea el occidental o el oriental; se pueden crear texturas incluso a partir de la más mínima materia prima sonora, con el ruido más sutil, o por el contrario con el sonido más estruendoso posible. Es aquí donde la voluntad de crear y hacer arte es la encargada de convertir un día de tráfico en un paisaje sonoro. Así lo expresa Murray Schafer: “Aquí la palabra operativa es intención. Hay una enorme diferencia entre si el sonido es producido con la real intención de ser escuchado o no” (Schafer, *El Compositor en el Aula*, 1969)

Particularmente en esta propuesta metodológica, el objetivo es que el estudiante establezca unas bases teórico-prácticas para enfrentarse a la improvisación musical. Dado que las metodologías educativas que implementan la improvisación en su quehacer se vuelven más

efectivas, la creación espontánea permite un desarrollo creativo más elevado y contribuye al desarrollo de la capacidad de retención de información del estudiante: “Improvisar es expresar sobre el terreno los pensamientos, tan rápidamente como se presentan y se desarrollan en nuestra mente” (Pilar & Julia, 2012, p 93). La improvisación ayuda a sintetizar lo aprendido a través de la experiencia, demuestra que el alumno ha aprendido o a entendido conceptos, motiva al alumno a expresar sus ideas musicales propias, estimula los poderes de concentración, la capacidad de escuchar e imaginar y crea sentimientos de satisfacción y logro.

### **Estilos de improvisación**

A través de la historia de la música, se han implantado una serie de teorías acerca de los estilos y maneras de improvisar, estos son algunos de ellos:

#### ***Método de Relación Escala Acorde***

Este método nos dice que debe existir una relación entre la escala y el acorde para determinar cuál escala es la precisa para ejecutarse con cierto acorde y viceversa. Por ejemplo, el acorde de Am es excelente para acompañar la escala de Am natural (que en el sistema modal se conoce como A eólico). Tal cual aparece en la siguiente tabla:

**Tabla 1**

*Relación Escala Acorde*

<b>Tipos de Acordes</b>	<b>Escalas Apropriadas</b>
-------------------------	----------------------------

---

Maj 7	Mayor, lidia, pentatónica menor sobre la tercera y pentatónica menor sobre la séptima.
6/9	Pentatónica mayor.
Maj7 (b5 o 11#)	Lidia aumentada y pentatónica menor sobre la séptima.
Maj7 (5#)	Lidia aumentada y aumentada
Sus4	Mayor, pentatónica menor sobre la segunda

---

### ***Improvisación Libre o Espontánea***

Se centra en la libertad absoluta del intérprete y la manera en que utiliza todos los recursos obtenidos a través de sus experiencias musicales para comunicar una idea, ya sea individual o grupal. Un buen ejemplo de esto es O.M.E.G.A (Orquesta de Música Espontanea de Galicia), que trabaja mediante la improvisación libre guiada "bajo la conducción gestual" de su director. (Alex Ponte, 2010)

### ***Improvisación dirigida***

Esta funciona utiliza una serie de símbolos, señales, guías, parámetros y grafías establecidos por los intérpretes para comunicarse y permitir alcanzar resultados y texturas más interesantes. Esto también puede llevar a que cualquier músico y no músico pueda participar de la práctica de la creación musical. Generalmente este estilo de improvisación se utiliza más como método de exploración y sin ningún afán de vincular el virtuosismo o el despliegue individual de

un instrumentista, llevándolo así a alcanzar una serie de texturas sonoras construidas desde el colectivo. Como ejemplo de esto se toma a el Ensemble del limonar de la red de escuelas del municipio de Medellín, que a partir de gestos concertados con los miembros del laboratorio, se ejecutan varias aproximaciones a la improvisación, usando elementos comunes como: intensidad, frecuencia, ritmo, textura, melodía y organización de alturas. En un principio las improvisaciones fueron dirigidas por el orientador, y posteriormente por los jóvenes laboratoristas. (JOSE ALBERTO GALLARDO ARBELAEZ, 2018)

### **Construcción de Frases Melódicas para la Improvisación.**

Para aprender a construir frases melódicas, debemos comenzar indagando en una serie de conceptos básicos para fortalecer las bases teórico-prácticas que nos permitirán tener un control más amplio a la hora de enfrentarnos a los diferentes escenarios donde la improvisación juega un papel fundamental en el hacer del músico y el estudiante de música.

En la historia del arte, mas específicamente en la música, la sombra de los conceptos “buena música” y “mala música” siempre a coaccionado el hacer del instrumentista y el músico.

Es común que el instrumentista pierda el deseo por expresarse y crear melodías, progresiones de acordes y obras musicales por miedo al error y al fracaso. ¿Realmente son necesarios estos juicios de valor para la creación de música improvisada? Lo que se intenta demostrar en este punto es que cualquier melodía y cualquier sucesión de notas pueden funcionar para crear música y a su vez crear frases melódicas para la improvisación, independientemente de cualquier juicio estético.

Para comenzar, debemos realizar la siguiente pregunta: ¿Cuáles tipos de música le gustan más a la gente? Para intentar aclarar esto se podría crear un paralelo y ubicar las músicas que son de su agrado a un lado y las que no en otro y comparar estas respuestas con los pensamientos de otras personas de su entorno, ya sean estudiantes de música o no. Es muy probable que ciertos tipos de música sean aprobados y otros no. Lo importante es poder identificar si alguien tiene algún estilo musical ubicado en la columna de desaprobación y, en cambio, usted o alguien más tiene ubicado dicho estilo en la columna de músicas aprobadas. ¿Cuáles estilos musicales son? ¿Qué define que una música sea buena y otra mala? ¿Tendrá que ver la subjetividad del escucha para clasificar la música? Existen infinitos números de posibilidades para que a un individuo le guste determinado tipo de obra o pieza musical. Dos de estos elementos son la melodía y el ritmo. Podríamos definir ¿qué es la melodía? ¿Qué características tiene una buena melodía?, y ¿qué es el ritmo?

A veces se suele caer en juicios de valor y determinar cuáles son las músicas feas o bellas, estas son definidas por su valor estético, por la interpretación que le de cada individuo y también pueden estar directamente relacionadas con un grupo poblacional específico. Para esto último se toma lo siguiente como ejemplo:

La música andina colombiana puede clasificarse como música para ancianos y las músicas de género urbano como el reggaetón, hip hop, dance hall, entre otras son para las juventudes, para cierto tipo de clases sociales o incluso para bandidos.

En este caso, los estilos musicales son juzgados por sus contextos sociales políticos y culturales, se les niega la posibilidad de ser escuchados y evaluados y se toman juicios que por lo general nunca están relacionados con el sonido ni su manera de organizarlo.

Con esta reflexión se pretende establecer que muchas veces los actores implicados en el ejercicio del arte musical (autores, intérpretes, docentes y escuchas) establecen barreras que separan al individuo de cierto tipo de expresiones sonoras musicales desaprobadas por un sinfín de argumentos (disonante, simple, fea, aburrida, banal, marginal, antitécnica, etc.) que a su vez impiden la exploración y la apertura del criterio tanto del escucha como del intérprete-creador, limitando así sus capacidades para comprender la música, coartando la adquisición de herramientas para la creación de piezas musicales, limitando las experiencias auditivas que más tarde se podrán convertir en material para sus próximas ideas creativas y compositivas.

Entonces se podría decir que la música es una serie de sonidos organizados según las características subjetivas interpersonales del intérprete. El músico para la construcción de su obra, organizará las melodías como mejor le parezca, según sus individualidades y el tipo de cosas que quiera transmitir. Realmente la música puede ser cualquier tipo de sonido e inclusive cualquier tipo de ruido, esto dependerá directamente del deseo del artista de presentar dichos elementos como música, es decir, de la intención del individuo de hacer arte. Es por eso que cualquier melodía podrá ser una melodía por sí sola, independientemente si tiene organizaciones de sonidos o no. Entonces ¿puede haber melodías malas o buenas? Necesariamente una melodía no debe ser consonante para ser una buena melodía. Puede ser la melodía justa para el momento indicado. Puede estar elaborada por dos notas, pero cada una de estas notas tiene unas posibilidades de

expresión (forte, largo, piano, suave). La manera de organizar los sonidos de cada compositor o improvisador es lo que le da el carácter a su melodía. Nunca tendrá que ver lo bello.

## **Capítulo 2**

A través de una serie de preguntas problematizadoras, se pretende generar una reflexión y encaminar al bandolista al entendimiento de las formas de improvisación que propone George Russell, utilizando la propuesta metodológica que utiliza Murray Schafer en su texto “El compositor en el aula”. Ya que todos estos conceptos y teorías están planteadas desde el descubrimiento personal del estudiante, su capacidad de reflexionar, cuestionar y confrontar lo aprendido, se espera que cree a partir de los conocimientos previos y que pueda responder

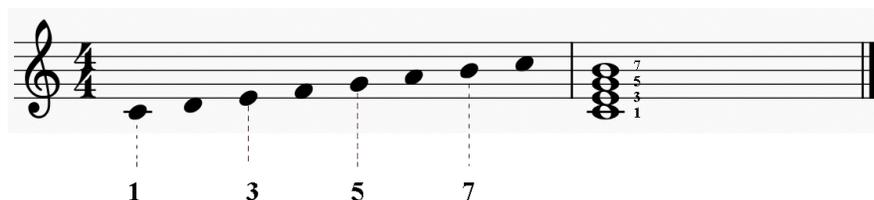
creativamente a cada una de las cuestiones que este método propone para poder entender las prácticas referentes a la improvisación musical.

### La Escala Lidia Cromática

Para comenzar a entender este concepto se le dará respuesta a la pregunta base que George Russell utilizó para desarrollar esta teoría. Este cuestionamiento nace con el propósito de identificar una escala musical que tenga las propiedades sonoras, estéticas y teóricas para poder coincidir perfectamente con un acorde de Cmaj7. La escala de C puede cumplir este propósito ya que dentro de su estructura se puede construir el acorde de Cmaj7.

**Figura 4**

*Escala de C Mayor*

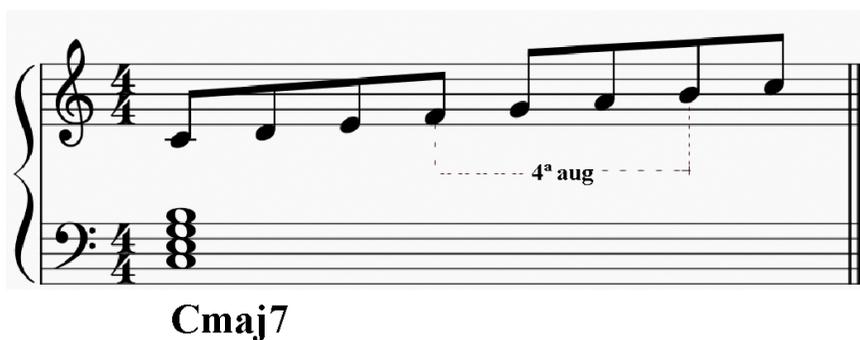


Adaptada de (Russell, 2001).

Cuando se toca la escala de C mayor sobre el acorde de C maj7 se alcanza a percibir que Do mayor no se funde con el sonido del acorde de Cmaj7. Normalmente la tendencia es pensar que la escala de Do mayor es la perfecta secuencia de sonidos que representa el carácter del acorde de Cmaj7. Pero si se toca cada una de las 7 notas de la escala de C mayor (C D E F G A B) sobre el acorde de Cmaj7 (C E G B) vamos a encontrar una disonancia (creada por un intervalo de cuarta aumentada) cuando suenan simultáneamente las notas B y F.

**Figura 5**

*Cuarta Aumentada en la Escala de C Mayor*



Adaptada de (Russell, 2001).

¿Cuál sería la manera más adecuada para evitar dicha fuerza de rechazo sobre F y B, hablando de la escala de Do mayor tocada sobre un acorde de Cmaj7?

George Russell pensó que si tocamos la escala Lidia<sup>2</sup> (C D E F# G A B) sobre el acorde de Cmaj7, la fuerza de rechazo creada por B y F se anula gracias a que el F# sostenido se funde mucho mejor con el B ya que se convierte en un intervalo de 4 justa.

<sup>2</sup> Cuarto modo de la escala mayor natural

Figura 6

*Escala Lidia*

The image shows a musical score for the Lidia scale. It is written in 4/4 time. The bass clef part shows a C major 7 chord (C, E, G, Bb) with the label 'Cmaj7' below it. The treble clef part shows the Lidia scale starting on C: C, D, E, F#, G, A, B. A blue dot is placed on the F# note. A dashed line connects the F# note to the G note, with the label '4ª justa' (just 4th) below it.

Adaptada de (Russell, 2001).

Según Russell, la escala lidia es creada por una serie de 6 quintas ascendentes, en las que la tónica sería el intervalo más grave de la serie de las quintas.

Figura 7

*Serie de 5tas Ascendente desde C*

The image shows a musical score for a series of ascending fifths starting from C. It is written in 4/4 time. The treble clef part shows a sharp sign on the F line, indicating the key signature. The bass clef part shows a series of ascending fifths: C, G, D, A, E, B, F#.

Adaptada de (Russell, 2001).

**Figura 8**

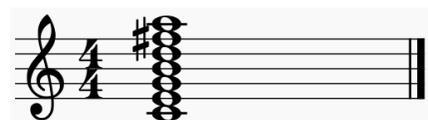
*Organización de 5tas en forma de Escala de C lidio*



Adaptada de (Russell, 2001).

**Figura 9**

*Escala C Lidia Organizada Verticalmente Formando el Acorde de Cmaj13 +11*

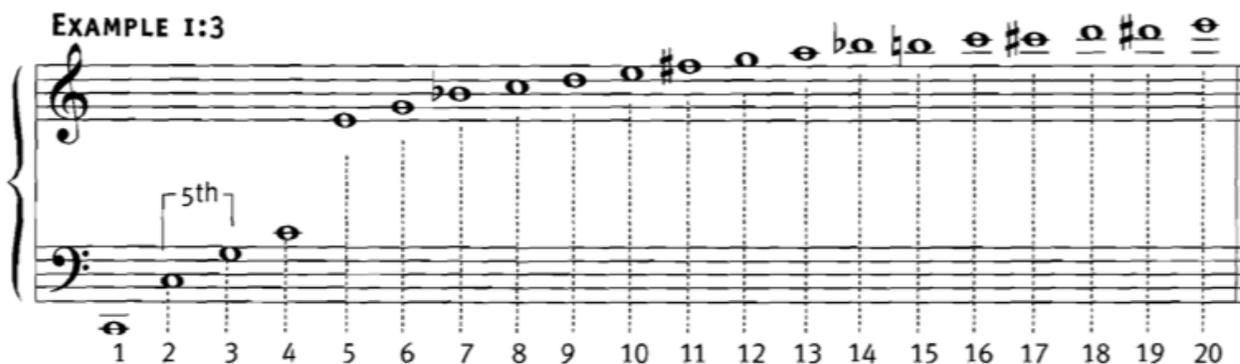


Adaptada de (Russell, 2001).

Como ya se ha mencionado, la escala lidia se construye a través de una serie de quintas; esto obedece a que el intervalo de quinta es el intervalo armónico más fuerte ubicado en la base de la serie armónica. “La serie de Armónicos introduce un intervalo de Quinta inmediatamente después de la octava inicial. Este intervalo enarmónico se establece como el más fuerte” (Russell, 2001, pág. 2).

**Figura 10**

*Serie armónica aproximadamente temperada*

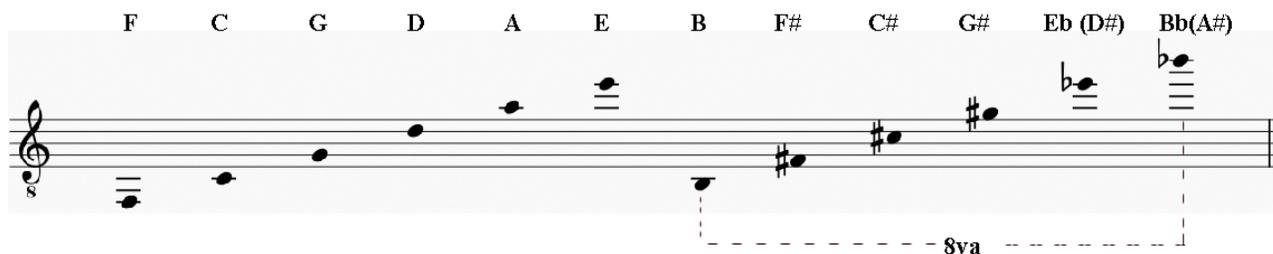


Tomada de (Russell, 2001).

En este punto se sabe que el intervalo de quinta que surge de la serie armónica es una de las bases fundamentales para la construcción de la escala lidia, pero si continuamos con la serie de quintas ascendentes encontramos que se generan el resto de los 12 tonos faltantes para crear la escala Cromática (C G D A E B F# C# G# D# A# F) por eso esta escala recibe el nombre de la escala lidia cromática.

**Figura 11**

*Escala Lidia Cromática Construida por Quintas*



Adaptada de (Russell, 2001).

El siguiente es un ejemplo de como George Russell organizó la serie de 12 sonidos resultantes contruidos a partir del orden 5tas ascendentes.

**Figura 12**

*Escala Lidia Cromática*

**EXAMPLE II: 1**

F LYDIAN CHROMATIC SCALE

LYDIAN TONIC

Tomada de (Russell, 2001).

En el gráfico se puede observar que los sonidos nacen a partir de un sonido principal al que Russell llama Tónica Lidia<sup>3</sup>. Esta tónica aparte de ser el eje fundamental para la construcción de

<sup>3</sup> Nota base de donde parte la construcción de las escalas del concepto lidio cromático

la escala cromática, también nos da a entender que ese sonido principal contiene a el resto de sonidos que se levantan en la serie de quintas y por lo tanto se presume que estos sonidos se pueden utilizar libremente sobre esta tónica lidia. Para experimentar auditivamente la sonoridad de la escala lidia cromática en el contexto armónico se propone la siguiente actividad de exploración.

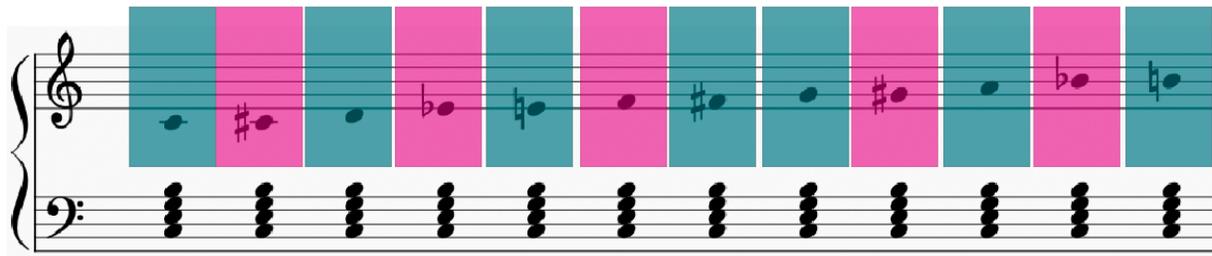
### **Actividad # 1**

Realizando una exploración con los sonidos de la Escala Lidia Cromática sobre el acorde de Cmaj7 y percibiendo las sensaciones que este produce, podríamos preguntarnos si todos los sonidos suenan consonantes con este acorde. También se podría pensar que algunos sonidos cumplen una función consonante y otros no. ¿Podríamos definir cuáles son los sonidos más alejados de cumplir una función consonante sobre el acorde de Cmaj7?

En el siguiente gráfico se depositan los resultados de la actividad resaltando con verde las consonancias y con rosa las disonancias.

### **Figura 13**

*Consonancias y Disonancias*



Adaptada de (Russell, 2001).

El resultado de este ejercicio nos permite comprobar que existen unos sonidos consonantes a los que Russell llama (ingoing <<adentro>>) y otros más disonantes (outgoing <<afuera>>). Su utilización en el contexto musical dependerá fundamentalmente de los criterios musicales e interpretativos del improvisador.

### **Adentro y Afuera**

A medida que la música occidental fue avanzando en el campo teórico, se establecieron una serie de convenciones que enmarcaron los contextos de la música popular y académica. La columna vertebral de la música del siglo XVIII y XIX fue el concepto de consonancia, según el cual una agrupación de sonidos es más coherente que otra.

Culturalmente, se ha tomado a la consonancia como un punto de resolución de estabilidad y de reposo y a la disonancia como una fuerza que choca y sólo puede existir si ésta resuelve a un lugar coherente tranquilo y consonante, como lo expresa Jean-Philippe Rameau en el Tratado de Armonía reducida a sus principios naturales. De acuerdo con esta concepción la disonancia se trata como un accidente que debe ser solucionado inmediatamente, se puede relacionar también con

convenciones estéticas y juicios de valor que dicen que la disonancia es “fea” y la consonancia es “linda”.

Con la llegada del siglo XX y toda su revolución artística, la percepción de estas teorías es sometida a evaluación, y se considera que un sonido puede estar relacionado con cualquier otro independiente de su organización escalística o interválica.

Cualquier sonido puede suceder a cualquier otro sonido, cualquier sonido puede sonar simultáneamente con cualquier otro sonido o sonidos, y cualquier grupo de sonidos puede ser seguido por cualquier otro grupo de sonidos, lo mismo que cualquier clase de acento o duración, la fortuna del proyecto dependerá de las condiciones contextuales y formales que predominen, y de la destreza y el espíritu del compositor. La comprensión del proceso armónico puede comenzar con la comprensión de los intervalos melódicos y armónicos del sonido. (Persichetti, 1961, pág11)

A medida que el individuo crece y alcanza las diferentes etapas de desarrollo, crea un tipo determinado de patrones auditivos que generan sistemas de recompensas al cerebro, el cual está influenciado culturalmente por el contexto en el que el humano desarrolló su proceso de crecimiento. Si se crece en un contexto de música tonal, el cerebro siempre va a tratar de organizar los sonidos de manera consonante, y cuando encuentra la consonancia encuentra placer y una recompensa. Es decir, que la consonancia es bella porque culturalmente es donde nuestro cerebro

ha habitado durante las etapas de desarrollo. Esto nos convierte en una especie de escuchas culturales formados auditivamente por lo que nuestro entorno nos ofrece.

Quiere decir que si nuestro contexto cultural y auditivo se ve rodeado de diferentes tipos de organización de sonidos, texturas tonales y atonales o cualquier tipo de material sonoro utilizado para la creación artística musical, nuestra tolerancia hacia la llamada disonancia será de un rango supremamente alto, tanto así que en cierto punto el paradigma de lo correcto o incorrecto, según la música tonal, puede ser roto y puesto en consideración.

Dentro del concepto Lidio Cromático, se puede tratar los conceptos de consonancia como “Adentro” y disonancia “Afuera” aunque, en esta teoría, el concepto se aborda como una terminología relacionada a la distancia y la atracción que ejerce un sonido sobre otro, es decir, particularmente la agrupación de sonidos más “adentro” y más cercano a dicho centro de gravedad será la agrupación de sonidos más consonantes y viceversa.

Entonces, la manera de abordar cualquier progresión armónica desde el concepto lidio cromático de la improvisación, dependerá directamente de las subjetividades del bandolista y de lo que quiere expresar por medio de una serie de organizaciones de sonidos los cuales están jerarquizados para improvisar de una manera “Adentro” o “Afuera”. El ejercicio más importante para lograr los resultados deseados desde el campo improvisatorio, será el de la escucha activa y crítica por parte del intérprete de la bandola andina colombiana.

## **Actividad # 2**

Para aclarar la conceptualización anterior es importante indagar sobre cuáles músicos expresan en su hacer artístico, la teoría de adentro y afuera que plantea George Russell. También es pertinente preguntarse cuáles intérpretes de la música andina colombiana del centro del país tocan “Adentro” o “Afuera”, para relacionar los planteamientos del concepto lidio cromático con un contexto más local y cercano al estudiante de bandola andina.

La siguiente es una selección de autores, que desarrollan sus actividades compositivas musicales en base a los conceptos de “Adentro” y “Afuera”. Se recomienda realizar una escucha activa de cada uno de estos ejemplos.

### ***Instrumentistas que ejecutan “Adentro”***

**Francisco Cristancho.**

<https://www.youtube.com/watch?v=Mdrbcg2u6ew> (Oriana Medina, 2016)

**Trio Morales Pino.**

<https://www.youtube.com/watch?v=QLoc5lzFTw8> (Clásicas Colombianas , 2018)

**Monteverdi.**

[https://www.youtube.com/watch?v=GrqO\\_ipHPMM](https://www.youtube.com/watch?v=GrqO_ipHPMM) (scrymgeour34, 1603)

### ***Instrumentistas que ejecutan “Nivel medio”***

**Leon Cardona.**

<https://www.youtube.com/watch?v=p78PHpDP0g8> (Codiscos OC, 2015)

**Lester Young.**

<https://www.youtube.com/watch?v=tDesCGeGLL4> (Camilo Pardo, 2015)

**Guafa Trio.**

<https://www.youtube.com/watch?v=TKIhPyQBt3U> (Guafa Trío, 2016)

**Rolando Ramos.**

<https://www.youtube.com/watch?v=Z39fcQkPVa0> (Rolando Ramos Torres, 2010)

***Instrumentistas que ejecutan “Afuera”*****Palos y Cuerdas.**

<https://www.youtube.com/watch?v=Ux7fRTQLpPo> (saboyadiego, 2010)

**Carrera Quinta.**

<https://www.youtube.com/watch?v=3a30LGqhKNM> (Carrera Quinta, 2010)

<https://www.youtube.com/watch?v=iQfK2eFPNtc> (Carrera Quinta, 2016)

**German Darío Pérez.**

<https://www.youtube.com/watch?v=eMpC2EqXhUw> (Olga Cecilia Pérez, 2011)

**Miles Davis.**

<https://www.youtube.com/watch?v=kgRcCyey1hM> (Music Legends Book, 2015)

**Jhon Coltrane.**

<https://www.youtube.com/watch?v=ll3CMgiUPuU> (Jazzaddict 98, 2018)

*Instrumentistas que ejecutan “al máximo nivel de afuera”*

**I C P**

[https://www.youtube.com/watch?v=IwiTO\\_31JkA](https://www.youtube.com/watch?v=IwiTO_31JkA) (Universidad Nacional de Colombia - UN  
Televisión, 2017)

**Ornette Coleman**

<https://www.youtube.com/watch?v=Cpf99MZQhIM> (Classic Mood Experience, 2016)

**Jacob Collier**

<https://www.youtube.com/watch?v=hdBVN-HMuqI> (June Lee, 2018)

## Gravedad Tonal

El fenómeno que nos permite utilizar cualquier sonido para crear melodías sobre cualquier acorde, George Russell lo nombra como “gravedad tonal”. Este concepto dice que la primera nota de donde parte la escala Lidia Cromática se toma como un gran “sol”, y que las otras notas giran en torno a este sonido principal siendo atraídas por su fuerza, por supuesto esta fuerza de gravedad atrae a unos sonidos más que otros, pero igual, todos obedecen a un orden jerárquico encabezado por una nota principal que las contiene a todas.

La escala de Lidia es la fuerza pasiva musical. Su campo unificado de gravedad tonal, ordenado por la escala de quintas, sirve como base teórica para la organización tonal dentro de la Escala Lidia Cromática y, en última instancia, para todo el Concepto Lidio Cromático. No hay "presión de meta" dentro del campo de gravedad tonal de una Escala Lidia. La Escala Lidia existe como una Unidad auto organizada en relación con su tono tónico y su acorde mayor tónico. La Escala Lidia implica una evolución a niveles más altos de organización tonal. La Escala de Lidia es la verdadera escala de la unidad tonal y la escala que representa claramente el fenómeno de la gravedad tonal en sí. (George, 2001, pág.9)

A partir de la escala lidia cromática se generan 11 modos (miembros de la Escala Lidia pág. 12), los cuales no están organizados de una manera arbitraria, por el contrario, estos se definen por medio de las necesidades del intérprete y tendiendo en cuenta los principales acordes utilizados

históricamente por la música occidental (Menor, Mayor, Disminuido y Aumentado). Estas escalas están divididas en 2 grupos: escalas principales y escalas horizontales

### **Las 7 Escalas principales**

Se consideran principales porque estas escalas son las que representan más claramente los cuatro acordes principales de la armonía contemporánea y tradicional occidental (Mayor, Menor, Disminuido y Aumentado). Pueden ser llamadas escalas “verticales” porque en su construcción contienen las características principales del acorde de donde son creadas y viceversa, este tipo de escalas ayudan a definir cuál acorde será más apropiado para acompañar dicha escala, porque su estructura forma “verticalmente” un acorde de 12 sonidos. También se puede tomar la verticalidad como una manera de concebir la música, donde no se necesita llegar a estaciones tónicas ni mucho menos resolver ningún tipo de intervalos inestables, porque todo gira en torno a la gravedad tonal y a una gran tónica lidia la cual atrae a los 12 sonidos. Se puede hacer relación también que cuando se habla de manera vertical se está hablando de contextos modales. Las siguientes son las 7 principales escalas derivadas de la Escala Lidia Cromática.

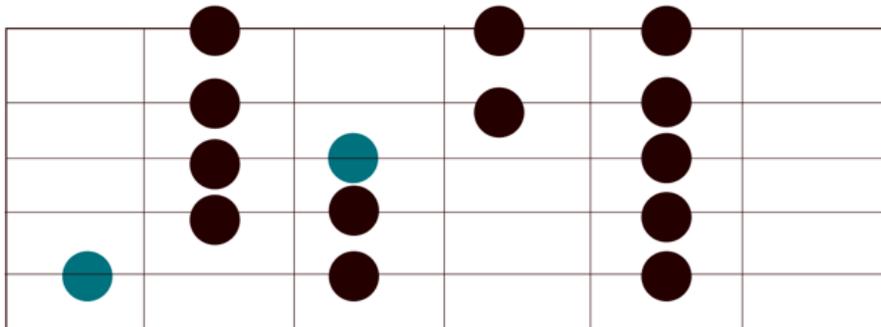
### **7 Escalas Principales del Concepto Lidio Cromático para la Bandola Andina Colombiana**

Estos esquemas de escalas están organizados respectivamente de acuerdo a su gravedad tonal y su nivel de disonancia.

### *Escala C Lidia*

**Figura 14**

*Escala Lidia Para la Bandola Andina*



Adaptada de (Russell, 2001)

**Figura 15**

*Escala Lidia Para la Bandola Andina*

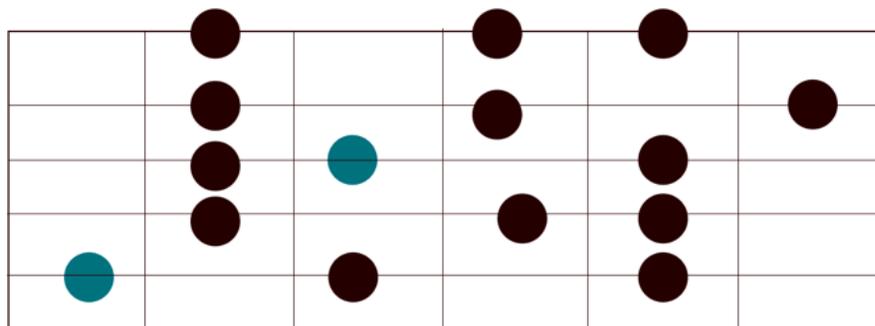


Nota. Digitación Estándar para la Bandola Andina Colombiana. Adaptada de (Russell, 2001)

### *Escala C Lidia Aumentada*

**Figura 16**

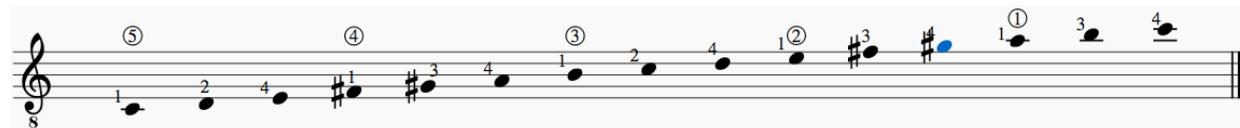
*Escala Lidia Aumentada Para la Bandola Andina*



Adaptada de (Russell, 2001)

**Figura 17**

*Escala Lidia Para la Bandola Andina*

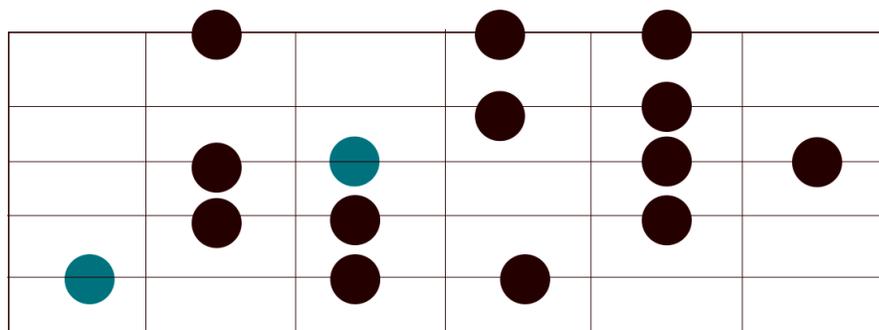


Nota. Digitación Estándar para la Bandola Andina Colombiana. Adaptada de (Russell, 2001)

*Escala C Lidia Disminuida*

**Figura 18**

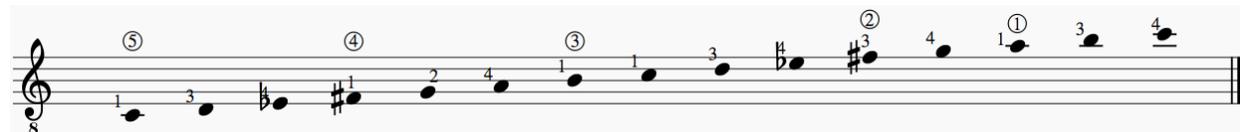
*Escala Lidia Disminuida Para la Bandola Andina*



Adaptada de (Russell, 2001)

**Figura 19**

*Escala Lidia Disminuida Para la Bandola Andina*

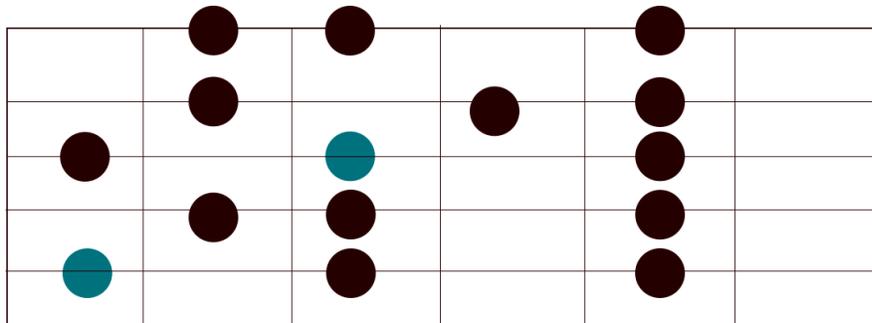


Nota. Digitación Estándar para la Bandola Andina Colombiana. Adaptada de (Russell, 2001)

### *Escala C Lidia b7*

**Figura 20**

*Escala Lidia b7 Para la Bandola Andina*



Adaptada de (Russell, 2001)

**Figura 21**

*Escala Lidia b7 Para la Bandola Andina*

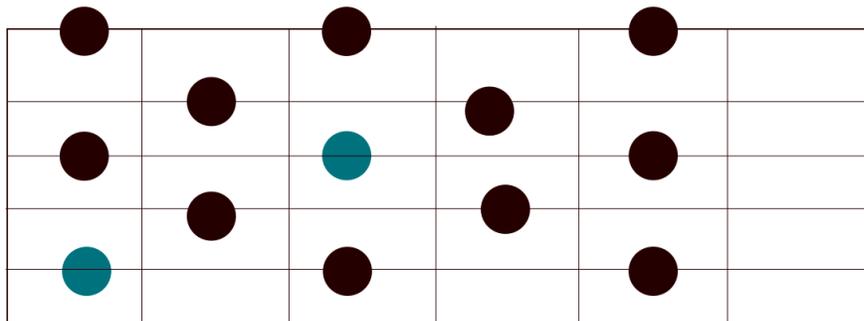


Nota. Digitación Estándar para la Bandola Andina Colombiana. Adaptada de (Russell, 2001)

### *Escala C Lidia Auxiliar Aumentada*

**Figura 22**

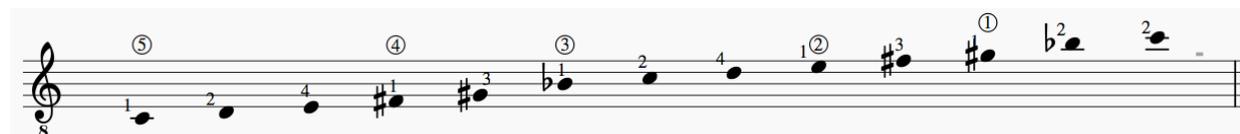
*Escala Lidia Auxiliar Para la Bandola Andina*



Adaptada de (Russell, 2001)

Figura 23

*Escala Lidia Auxiliar Para la Bandola Andina*

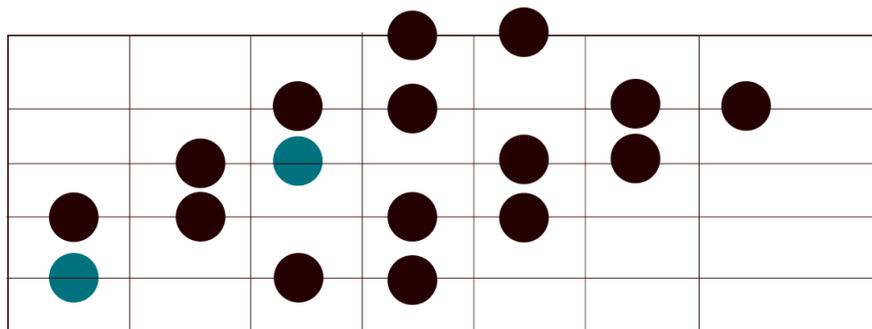


Nota. Digitación Estándar para la Bandola Andina Colombiana. Adaptada de (Russell, 2001)

*Escala C Lidia Auxiliar Disminuida*

Figura 24

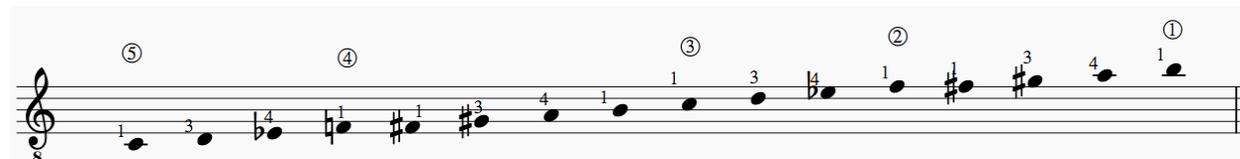
*Escala Lidia Auxiliar Para la Bandola Andina*



Adaptada de (Russell, 2001)

Figura 25

*Escala Lidia Auxiliar Para la Bandola Andina*

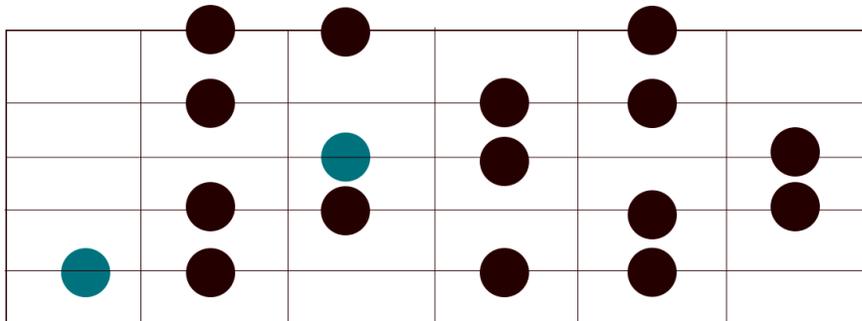


Nota. Digitación Estándar para la Bandola Andina Colombiana. Adaptada de (Russell, 2001)

*Escala C Lidia Auxiliar Disminuida Blues*

**Figura 26**

*Escala Lidia Auxiliar Disminuida Blues Para la Bandola Andina*



Adaptada de (Russell, 2001)

**Figura 27**

*Escala Lidia Auxiliar Disminuida Blues Para la Bandola Andina*



Nota. Digitación Estándar para la Bandola Andina Colombiana. Adaptada de (Russell, 2001)

## Escalas Horizontales

Se denominan escalas horizontales a las escalas que contiene el 4to grado natural (F) y tienen una tendencia a resolver a sus tónicas principales C mayor y A menor. Se puede hablar de horizontal cuando se está hablando de un contexto tonal.

### *Escala de C Mayor*

**Figura 28**

*Escala C Mayor*

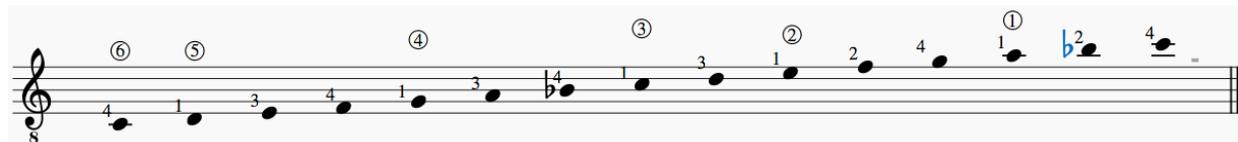


Adaptada de (Russell, 2001)

### *Escala de C Mayor dominante*

**Figura 29**

*Escala C Mayor Dominante*

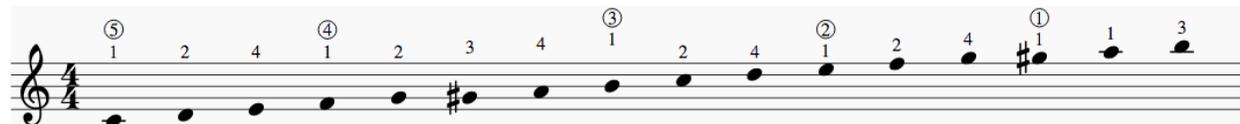


Adaptada de (Russell, 2001)

### *Escala de C mayor 5ta aumentada*

**Figura 29**

*Escala C Mayor 5ta Aumentada*

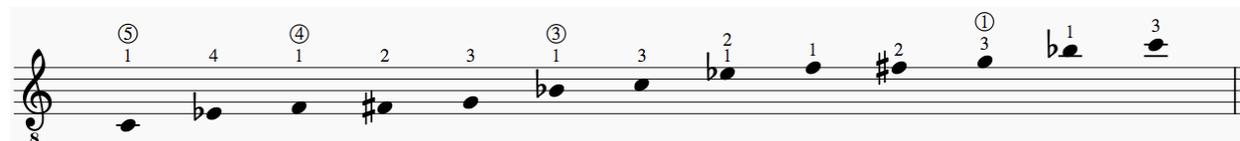


Adaptada de (Russell, 2001)

### *Escala C Blues*

**Figura 30**

*Escala C Blues*



Adaptada de (Russell, 2001)

## Acordes Principales de la Escala Lidia Cromática

Los acordes principales nacen de la ejecución simultánea de todos los elementos de la escala, es decir una ejecución “vertical” de los sonidos que la componen.

**Figura 31**

*Escala C Lidia Ejecutada Verticalmente*

Adaptada de (Russell, 2001)

Si se tocan simultáneamente los sonidos de la escala lidia de C (C D E F# G A B) ubicando el C en la cabeza de este acorde, se producirá el acorde de Cmaj13#11. Ahora, si se realiza el mismo ejercicio, organizando los sonidos sobre la escala de C lidio, pero comenzando a partir del sonido D (D, E, F#, G, A, B, C) el tipo de acorde resultante será D13, uno de carácter dominante, utilizado en algunos contextos musicales como un acorde tensionante o que tiene una necesidad de ser resuelto.

**Figura 32**

*Escala C Lidia Ejecutada Verticalmente a partir del sonido D*

Adaptada de (Russell, 2001)

Quiere decir que, si se establece cualquier nota perteneciente a la escala lidia de C como punto de partida, esto generará diferentes tipos de acordes que a su vez también arrojan diferentes tipos de escalas llamados por George Russell *géneros modales primarios*.

**Tabla 2**

*Géneros Modales Primarios*

<b>Tipo</b>	<b>Escala</b>	<b>Acorde Principal</b>	<b>Acordes Secundarios</b>
I Mayor	C D E F# G A B	Cmaj13#11	CM (triada), Cmaj6, Cmaj7, Cmaj7b5
II Séptima VI Menor	D E F# G A B C E F# G A B C D	D13 Am13	D7, D9, D11 Am (triad), Am6, Am7, Am9, Am11
III Mayor primera inversión (III Menor +5)	F# G A B C D E	Cmaj13#11/E	C/E, Cmaj7/E, etc.
IV+ Séptima b5	G A B C D E F#	F#m11 <sup>b5 b9 b13</sup>	F#m7b5, F#m7b5b9, F#m11b5b9
V Mayor segunda inversión	A B C D E F# G	Cmaj13#11/G	C/G, Cmaj7/G, etc.
VII Once b9 tercera inversión	B C D E F# G A	Cmaj13#11/B	B11b9, C/B, Cmaj9/B, Cmaj9#11/B

**Géneros Modales Primarios de la Escala Lidia Cromática**

Son llamados géneros dando a entender el estilo, las características y las particularidades que reciben cada uno de estos acordes resultantes de la Escala Lidia. El sonido principal de donde se extraen todos estos modos, George Russell lo nombra como tónica lidia, esto hace referencia al acorde principal de donde se deriva el resto de los otros sonidos.

*El acorde y su escala principal son una entidad inseparable, el sonido recíproco del otro. En otras palabras, el sonido completo de un acorde es su modo correspondiente dentro de su escala principal. Por lo tanto, el término más amplio CHORDMODE se sustituye por lo que generalmente denomina a "el acorde" (George, 2001, pág. 20).*

Como es de suponer, cada una de estas escalas produce sus respectivos modos y a su vez una serie de acordes, George Russell creó un gráfico al que llama Chart A, en el cual deposita toda la información resultante de las escalas y los acordes que se generan con la organización tonal del concepto lidio cromático (ver anexo A).

A continuación, se muestra un ejemplo donde se clasificarán todos los tipos de acordes que pueden resultar de la escala lidia, siendo esta la escala principal establecida para el desarrollo del concepto lidio cromático.

*Escala Lidia***Tabla 3***Géneros Modales Primarios de la Escala Lidia*

<b>Tipo</b>	<b>Escala</b>	<b>Acorde Principal</b>	<b>Acordes Secundarios</b>
I	C D E F# G A B	C Maj13#11	CM (triada), C maj6, C maj7, C maj7b5
II	D E F# G A B C	D13	D7, D9, D11
III	F# G A B C D E	C Maj13#11/E	C/E, Cmaj7/E, etc.
IV+	G A B C D E F#	F#m11 <sup>b5 b9 b13</sup>	F#m7b5, F#m7b5b9, F#m11b5b9
V	A B C D E F# G	C Maj13#11/G	C/G, Cmaj7/G, etc.
VI	E F# G A B C D	Am13	Am (triad), Am6, Am7, Am9, Am11
VII	B C D E F# G A	C Maj13#11/B	B11b9, C/B, Cmaj9/B, Cmaj9#11/B

*Escala Lidia Aumentada***Tabla 4***Géneros Modales Primarios de la Escala Aumentada*

<b>Tipo</b>	<b>Escala</b>	<b>Acorde Principal</b>	<b>Acordes Secundarios</b>
I	C D E F# G# A B	C Aug Maj 13#11	C Aug Maj (triada), C Aug Maj 7, C Aug Maj 9, C Aug Maj 7 b5
II	D E F# G# A B C	D 13#11	D7 b5, D 9 #11
III	F# G# A B C D E	C Aug Maj 13#11/E	C Aug Maj /E, C Aug Maj 9/E, etc.
IV+	G# A B C D E F#	C Aug Maj 13/F#	F#m7b5, F#m9 b5 , F#m #11b5
V +	A B C D E F# G#	G# 7 #5 b9	G# 7 #5 b9. G# 7 #5 9# G# 7 #5 11#
VI	E F# G# A B C D	Am13 #7	Am +7 Am9+7 Am 11 +7
VII	B C D E F# G# A	C Aug Maj 13/B	C Aug Maj 13 b9, C Aug Maj 13 #9/B,

*Escala Lidia disminuida***Tabla 5***Géneros Modales Primarios de la Escala Disminuida*

<b>Tipo</b>	<b>Escala</b>	<b>Acorde Principal</b>	<b>Acordes Secundarios</b>
I	C D Eb F# G A B	C Dim Maj 13#11	C Dim Maj (triada), C Dim Maj 7, C Dim Maj 7 9
II	D Eb F# G A B C	D 13 b9	D7 b9, D#11b9
bIII	F# G A B C D Eb	C Dim Maj 13/Eb	C Dim Maj 13/Eb.
IV+	G A B C D Eb F#	C Dim Maj 13/F#	
V	A B C D Eb F# G	C Dim Maj 13/G	C Dis Maj C Dis Maj G 6/G C Dis Maj7/G C Dis Maj9/G
VI	Eb F# G A B C D	A Dim menor 13 b5	A Dim menor Adim A Dim menor6 A Dim menor 7 b5 A Dim menor 9 b5
VII	B C D Eb F# G A	C Dim Maj 13/B	C Dim Maj 7 b9 C Dim Maj 7 #9 C Dim Maj 7 #5 C Dim Maj 7 b9 #5

*Escala Lidia b7***Tabla 6***Géneros Modales Primarios de la Escala Lidia b7*

<b>Tipo</b>	<b>Escala</b>	<b>Acorde Principal</b>	<b>Acordes Secundarios</b>
I	C D E F# G A Bb	C7 13 #11	C Dim Maj (triada), C Dim Maj 7, C Dim Maj 7 9
II	D E F# G A Bb C	D 11 b13	D 7 #5 D9 #5
III	F# G A Bb C D E	C7 13 11/E	C7 /Eb
IV+	G A Bb C D E F#	C7 13 11/F#	
V	A Bb C D E F# G	C7 13 11/G	C7 13 11 C7 13 11/G C 9/G C 7 #9 /G
VI	E F# G A Bb C D	Am 13 9b	Am 6 b9 Am 7 b9 Am 11 9 b
bVII	Bb C D E F# G A	C C7 13 #11/Bb	

***Escala Auxiliar Aumentada*****Tabla 7***Géneros Modales Primarios de la Escala Auxiliar Aumentada*

<b>Tipo</b>	<b>Escala</b>	<b>Acorde Principal</b>	<b>Acordes Secundarios</b>
I	C D E F# G# Bb	C Aug b13	C Aug (triada), C Aug b7 C Aug b7 9  C Aug 9 #11
II	D E F# G# Bb C	D 9 b13 #11	D 7 #5 D9 #5 #11
III	E F# G# Bb C D	C Aug b13 /E	
IV+	F# G# Bb C D E	F# 9 #5 #11	F#7 b5 F#7 #5 F# 9 #11
V +	G# Bb C D E F#	G# 9 #5 #11	G#7 b5 G#7 #5 G# #5 #11
bVII	Bb C D E F# G#	C Aug b13/Bb	C Aug b13/Bb

*Escala Auxiliar Disminuida***Tabla 8***Géneros Modales Primarios de la Auxiliar Disminuida*

<b>Tipo</b>	<b>Escala</b>	<b>Acorde Principal</b>	<b>Acordes Secundarios</b>
I	C D Eb F F# G# A B	C Aux Dim Maj 11 b13	C Dim Maj C Dim Maj 6, C Dim Maj 7 C Dim Maj 9 C dis Maj 9 b5 #5
II	D Eb F F# G# A B C	D 13 b5 #9 b9	D 13 #9 D 13 b9 #11 D7 #9 9b D7 b9 #9 #11
b III	Eb F F# G# A B C D	C Aux Dim Maj 11 b13 /Eb	
IV	F F# G# A B C D Eb	C Aux Dim Maj 11 b13 /F#	
IV+	F# G# A B C D Eb F	C Aux Dim Maj 11 b13/IV+	
+V	G# A B C D Eb F F#	G#7 #9 b9 b5	G# 7 #9 G# b9 G#7 b5
VI	A B C D Eb F F# G#	A Dim b13 #7	A Dim 7 A Dim 9 #7 A Dim 11 #7
VII	B C D Eb F F# G# A	C Aux Dim Maj 11 b13 Bb	B7 b9 B7 +9 B7 b5 B7 b9 +9 b5

*Escala Auxiliar Disminuida Blues***Tabla 9***Géneros Modales Primarios de la Auxiliar Disminuida Blues*

<b>Tipo</b>	<b>Escala</b>	<b>Acorde Principal</b>	<b>Acordes Secundarios</b>
I	C Db Eb E F# G A Bb	C Aux Dis blues Maj 13  C Maj13 b3 b7 b9	C Maj C Maj 6, C Maj b7 C Maj b7 b9 +11 C dis Maj
bII	Db Eb E F# G A Bb C	C Aux Dis blues Maj 13/Db	D 13 #9 D 13 b9 #11 D7 #9 9b D7 b9 #9 11
bIII	Eb E F# G A Bb C Db	C Aux Dis blues maj 13 /Eb	Eb alt
III	E F# G A Bb C Db Eb	C Aux Dis blues Maj 13/E	
IV+	F# G A Bb C Db Eb E	C Aux Dim blues maj 13 /IV+	
V	G A Bb C Db Eb E F#	C Aux Dim blues Maj 13/G	
VI	A Bb C Db Eb E F# G	Am 13 b9 #11	Am Am6 Am7 Am7 b5 Am 13 b5
bVII	Bb C Db Eb E F# G A	C Aux Dis blues Maj 13/ Bb	

En pocas palabras, cada uno de los 7 tipos principales de la Escala Lidia Cromática producirá versiones de los anteriores acordes ya mencionados, siempre organizados por sus niveles de gravedad tonal (que tan cerca o lejos esté del sonido tónico).

**Tabla 9**

*Tipos de Acordes Producidos por los Modos Principales de la Escala Lidia*

<b>Tónica</b>	<b>Tipo</b>
I	Mayor y acordes mayores alterados
II	Dominantes y acordes dominantes alterados
III	Mayores y alterados en primera inversión Menores +5
IV+	Menores dominantes con quinta bemol Acordes mayores con el cuarto grado en el bajo
V	Mayor y alterados Mayores en segunda inversión
VI	Menores y alterados menores
VII	Acordes con oncena y novena bemol Acordes mayores con la séptima en el bajo
V+	Acordes de séptima con la quinta aumentada

### **Actividad # 3**

Para realizar la siguiente actividad se tendrán como base los siguientes cuestionamientos. ¿Qué otros nombres conoce usted para denominar las escalas que propone George Russell? Y ¿en qué contextos se utilizan dichas escalas?

Para realizar un acercamiento de esta teoría a los contextos culturales y musicales del bandolista, se realizará un cuadro comparativo donde se relacionarán las escalas del concepto lidio cromático con las escalas pertenecientes al sistema musical occidental, dándole los nombres que

reciben en el sistema tonal occidental y poniéndolas en los contextos donde el bandolista las puede encontrar.

**Figura 33**

*Otros Nombres de la Escala Lidia y sus Modos*

	<i>Concepto lidio cromático</i>	<i>Otros nombres</i>
	Lidia	
	Lidia Aumentada	3er modo melódica menor
	Lidia Disminuida	4rto modo harmónica mayor
	Lidia b7	Lidia dominante
	Auxiliar Aumentada	Tonos enteros
	Auxiliar Disminuida	Octatónica tono semitono
	Auxiliar Dis Blues	Octatónica semitono tono

Adaptada de (Russell, 2001)

Realizando un recuento y para sintetizar los aspectos teóricos vistos hasta el momento sobre el Concepto Lidio Cromático, podemos concluir que:

- Escala y acorde deben ser tratados como una sola unidad.

- Cada acorde se puede relacionar con su tónica lidia y en su defecto utilizar su escala para generar cualquier tipo de melodía.
- Dependiendo del tipo de acorde, se pueden elegir entonces las escalas que se relacionan con la tónica lidia por medio del concepto de gravedad tonal (afuera o adentro, disonante o consonante).

### **Escala familiar o Pariente**

Las escalas parientes son todas aquellas que se derivan de la escala principal y que en el momento de su construcción reciben un carácter distinto al de la escala madre, es decir son familiares, pero no necesariamente son lo mismo.

Para aclarar este concepto se planteará el siguiente escenario:

Tenemos el acorde de Fm#7 b5, este acorde pertenece al tipo de acorde IV+ por su característica particular de tener el quinto grado descendido convirtiéndolo en un acorde semidisminuido. Tenemos entonces que, si Fm#7 b5 es el IV, C sería el I y este a su vez sería la tónica lidia de donde se construye la escala lidia de C.

**Figura 34***Escala Familiar*

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The notes of the C Lydian scale are written as whole notes: C (I), D (II), E (III), F# (IV+), G (V), A (VI), B (VII), and C (I). Above the staff, the text 'Tonica lidia' is positioned above the first three notes, and 'F#7 b5' is positioned above the F# note. The F# note is highlighted with a blue dot. Below the staff, the Roman numerals I, II, III, IV+, V, VI, VII, and I are aligned with their respective notes.

Adaptada de (Russell, 2001)

Se puede decir que el sonido de la escala de C lidia es el sonido más adecuado para cobijar a el acorde de F#7 b5, y más importante aún, la escala de C lidia como escala principal no es la única que se puede construir para crear melodías sobre el acorde de F#7 b5. Se puede considerar que la escala principal es solo el Primer Color, las otras seis escalas que hacen parte de las siete escalas principales pueden agregar otro tipo de sonoridad a este acorde, aquí el improvisador puede tener la libertad de escoger la escala que quiera según su criterio estético y también teniendo en cuenta que tan “afuera o adentro” quiere sonar.

#### Actividad #4

Para utilizar las 7 escalas principales del concepto lidio cromático es importante aprender a denominar la tónica lidia de cada acorde donde se pretenda improvisar o crear una melodía, para poner esto en práctica se plantea la siguiente actividad, que consiste en encontrar el género del acorde y posteriormente la tónica lidia y sus escalas derivadas.

F7

Tónica lidia: E<sub>b</sub>E<sub>b</sub> LidiaE<sub>b</sub> Lidia AumentadaE<sub>b</sub> Lidia Disminuida

D7

Tónica lidia: \_\_\_\_



\_\_\_\_ Lidia

\_\_\_\_ Auxiliar Disminuida

\_\_\_\_ Auxiliar Aumentada

Dm7

Tónica lidia: \_\_\_\_



\_\_\_\_ Lidia

\_\_\_\_ Lidia Aumentada

\_\_\_\_ Auxiliar Disminuida

Amaj7

Tónica lidia: \_\_\_\_



\_\_\_\_ Lidia

\_\_\_\_ Lidia Aumentada

\_\_\_\_ Auxiliar Disminuida

Bb6

Tónica lidia: \_\_\_\_



\_\_\_ Lidia

\_\_\_ Lidia séptima bemol

\_\_\_ Disminuida blues

A13

Tónica lidia: \_\_\_\_



\_\_\_ Lidia

\_\_\_ Lidia Aumentada

\_\_\_ Auxiliar Disminuida

Gm6

Tónica lidia: \_\_\_\_



\_\_\_ Lidia

\_\_\_ Lidia séptima bemol

\_\_\_ Auxiliar aumentada

Cm7 b5

Tónica lidia: \_\_\_\_



\_\_\_ Lidia

\_\_\_ Lidia aumentada

\_\_\_ Lidia séptima bemol

B7 b9

Tónica lidia: \_\_\_\_

 Lidia Auxiliar aumentada Auxiliar Disminuida

Eb min7 b5

Tónica lidia: \_\_\_\_

 Lidia Lidia séptima bemol Disminuida blues

### Actividad #5

Para la siguiente actividad de análisis se tomarán fragmentos de piezas pertenecientes a las músicas andinas colombianas del centro del país y se intentara analizar dichas piezas con los parámetros musicales establecidos por George Russell en el concepto lidio cromático, cabe aclarar que se utilizan estas piezas porque son los escenarios musicales donde el bandolista desarrolla su hacer como músico instrumentista.

El siguiente es un fragmento del pasillo “Albores de Junio” del compositor Víctor Guerrero, el cual es analizado con los parámetros del concepto lidio cromático, principalmente se establecieron los géneros de los acordes y luego su escala lidia principal.

Figura 34

*Análisis Albores de Junio*

The musical score for "Albores de Junio" is presented in four systems, each with chord analysis above the staff. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 3/4. The analysis identifies Lidia scales for various chords:

- System 1:** Eb Lidia (Cm (VI)), F Lidia (G7 (II)), Eb Lidia (Cm (VI)), Eb Lidia.
- System 2:** Ab Lidia (Bb7 (Ab)), Eb Lidia (Eb (I)).
- System 3:** Eb Lidia (Cm (VI)), Ab Lidia (Fm (VI)).
- System 4:** Eb Lidia (Cm (VI)), F Lidia (G7 (II)), Eb Lidia (Cm7 (VI)).

Adaptada de (Russell, 2001)

El siguiente es un fragmento del Bambuco “Ancestro” del compositor German Darío Pérez en el cual se invita al bandolista a encontrar los géneros de los acordes y la escala lidia principal tomando como ejemplo el fragmento anterior.

Figura 35

*Análisis de Ancestro*

The musical score consists of five staves of music in 8/8 time, with a key signature of one flat (Bb). The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1:** Chords: **Dm9 ( )**, **Dm7 ( )**, **Dm maj7 ( )**. Melody: A series of eighth notes: A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5.
- Staff 2:** Chords: **Gm7 ( )**, **C9 ( )**. Melody: A series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Staff 3:** Chords: **Am7 ( )**, **Dm7 ( )**. Melody: A series of eighth notes: A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5.
- Staff 4:** Chords: **Gm7 ( )**, **Bb ( )**, **C7 ( )**. Melody: A series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Staff 5:** Chord: **F maj7 ( )**. Melody: A series of eighth notes: F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5.

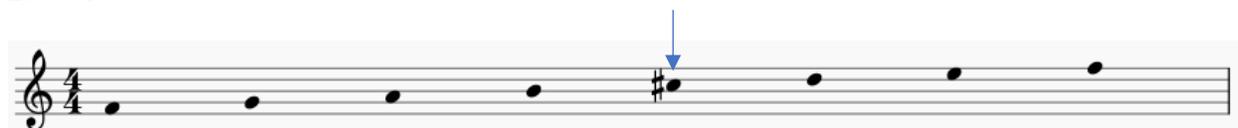
Adaptada de (Russell, 2001)

El siguiente es un fragmento del pasillo “Andanzas” del compositor Antonio Arnedo, quien particularmente utiliza muchísimos colores pertenecientes a las 7 escalas principales de George Russell. Analizando la melodía y los acordes podremos encontrar un acercamiento a la teoría del concepto lidio cromático.

En el compás #2 encontramos el acorde de Bm7 (b5). Al analizarlo se puede evidenciar que Bm7 (b5) es un acorde tipo +IV y por lo tanto su tónica lidia será F lidia aumentada, ya que tiene C# en la melodía, nota perteneciente a la escala de F lidio aumentado.

**Figura 36**

*Escala F lidia*



Adaptada de (Russell, 2001)

**Figura 37**

*Análisis del Pasillo Andanzas*

Em ( )    Em/D ( )    Bm7(b5) ( )    E7 ( )    Am ( )

5 C6 ( )    F#m7(b5) ( )    B/D# ( )    Em ( )    Em/D# ( )

9 Em/D ( )    Em/C# ( )    Bm7(b5) ( )    E7 ( )    Am7 ( )

13 F#7 ( )    F#7/A# ( )    F#m7(b5) ( )    B7 ( )

Adaptada de (Russell, 2001)

El siguiente es un fragmento de la guabina “Brisas del Súnuba” del compositor Jerónimo Velasco. Analizando la melodía y los acordes podremos encontrar un acercamiento a la teoría del concepto lidio cromático.

**Figura 38**

*Análisis de la Guabina Brisas del Súnuba*

The image displays a musical score for the guabina "Brisas del Súnuba" in 3/4 time, key of D major. The score is divided into three systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).  
 - The first system (measures 1-4) features chords Em ( ) above measures 1, 2, and 4, and B7 ( ) above measure 3.  
 - The second system (measures 5-8) features chords B7 ( ) above measures 5, 6, and 8, and Em ( ) above measure 7. Triplet markings (3) are present under measures 5, 6, and 7.  
 - The third system (measures 9-12) features chords D7 ( ) above measure 9, C ( ) above measure 10, F# ( ) above measure 11, and B7 ( ) above measure 12.

Adaptada de (Russell, 2001)

El siguiente es un fragmento del torbellino “Torbellino #1” del compositor Gentil Montaña. Analizando la melodía y los acordes podremos encontrar un acercamiento a la teoría del concepto lidio cromático.

En el compás #3 encontramos el acorde de D y G. Si se analiza podemos evidenciar que D es un acorde tipo I y por lo tanto su tónica lidia será D lidia. G es un acorde tipo I por lo tanto su tónica lidia es G lidia. Estos dos se encuentran en el mismo compás, si quisiéramos encontrar una



Figura 39

*Análisis del Bambuco Vuela mas que el Viento*

The musical score is presented in four staves, each with a treble clef and a 3/4 time signature. The chords are indicated above the staves as follows:

- Staff 1: C ( ), Cmaj7 ( ), Bm7(b5) ( ), E7 ( )
- Staff 2: Bbm7 ( ), E7b(9) ( ), Abm7 ( )
- Staff 3: D7 ( ), Gm7 ( ), C7 ( ), Am7 ( )
- Staff 4: Dm7 ( ), Bm7 ( ), E7 ( ), Amaj7 ( )

Adaptada de (Russell, 2001)

Para terminar, se realizará el análisis de un fragmento de la obra “Bambuquísimo” del compositor León Cardona, el trabajo del bandolista será completar la información faltante en este gráfico, encontrando la tónica lidia, el género de cada acorde y su respectiva escala.

Figura 39

Análisis del Bambuco *Bambuquísimo*

The musical score is presented in four systems, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 6/8.

**System 1:** The first measure contains the chord **Bm7 (VI)**. The second measure contains **E9 (II)** with a fretting diagram below it showing the index finger on the first fret (I). The third measure contains **G9 (II)** with a fretting diagram showing the index finger on the third fret (III), the middle finger on the first fret (I), the ring finger on the sixth fret (VI), and the ring and index fingers on the fourth and second frets (IV+ II). The fourth measure contains **Bm (VI)**.

**System 2:** The first measure contains **Bm7**. The second measure contains **Em7 (VI)**. The third measure contains **A9 (II)**. The fourth measure contains **C#m7(b5) (VI+)** under a bracket labeled **G lidia**.

**System 3:** The first measure contains **C7 (II)** under a bracket labeled **Bb Lidia**. The second measure contains **F#7/C# ( II)** under a bracket labeled **E lidia**. The third measure contains **Bm6**. The fourth measure contains **Bm7**.

**System 4:** The first measure contains **C#7/G# ( II)** under a bracket labeled **B lidia**. The second measure contains **G7**. The third measure contains **F#7**. The fourth measure contains **C7**.

Adaptada de (Russell, 2001)

### Capítulo 3

Para incorporar de manera muscular este concepto y más específicamente las 7 escalas principales se plantean los siguientes esquemas contruidos con la afinación y la tesitura de la bandola andina colombiana. Dichos esquemas contienen las 7 escalas del concepto lidio cromático ejecutadas por medio de intervalos de terceras, cuartas, quintas, sextas y séptimas (ascendentes y descendentes). Con esto se busca dominar parcialmente cada una de estas escalas y abordarla desde una ejecución vertical. Esto lo propone David Baker, trombonista del sexteto de jazz de George Russell, en su publicación “Techniques of Improvitation” (1988). En este material pedagógico, Baker propone una metodología para desarrollar el concepto de Russell en un escenario real de improvisación musical.

## Escala Lidia

Figura 40

*Escala Lidia Ejecutada por Terceras*

Figure 40 shows the first nine measures of the Lidia scale played in thirds. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes. The guitar tablature (TAB) is provided below each staff, with fret numbers 1 through 5 indicated for each note.

Measures 1-3: 1 5 3 2 5 3 | 2 5 3 2 5 3 | 2 5 3 2 5 4

Measures 4-6: 2 5 4 2 5 4 | 2 5 4 5 2 4 | 5 2 4 5 2 3

Measures 7-9: 5 2 3 5 2 3 | 5 2 3 5 2 3 | 1

Adaptada de (Baker's, 1987)

Figura 41

*Escala Lidia Ejecutada por Cuartas*

Figure 41 shows the continuation of the Lidia scale played in fourths, covering measures 10 through 15. The notation and key signature remain the same as in Figure 40. The guitar tablature (TAB) uses fret numbers 1 through 5.

Measures 10-12: 1 2 3 3 5 5 | 2 2 3 3 5 5 | 2 2 3 4 2 2

Measures 13-15: 5 5 3 3 2 2 | 5 5 3 3 2 1 | (1)

Adaptada de (Baker's, 1987)

**Figura 42***Escala Lidia Ejecutada por Quintas*

Figura 42 shows the musical score for the Lidia scale played by Quintas (Fingering 5ths). The score is presented in three systems, each with a treble clef staff and a corresponding guitar tablature (TAB) staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The scale is played in ascending order, starting on the 7th fret.

**System 1 (Measures 7-9):**

- Measure 7: Treble clef staff shows notes G4, A4, B4, C5. TAB: 1 3 3 5 5 7.
- Measure 8: Treble clef staff shows notes D5, E5, F#5, G5. TAB: 2 3 3 5 5 2.
- Measure 9: Treble clef staff shows notes A5, B5, C6, D6. TAB: 2 4 3 5 5 2.

**System 2 (Measures 10-12):**

- Measure 10: Treble clef staff shows notes E6, F#6, G6, A6. TAB: 2 4 4 5 4 4.
- Measure 11: Treble clef staff shows notes B6, C7, D7, E7. TAB: 2 2 5 5 3 4.
- Measure 12: Treble clef staff shows notes F#7, G7, A7, B7. TAB: 2 2 5 5 3 3.

**System 3 (Measures 13-15):**

- Measure 13: Treble clef staff shows notes C8, D8, E8, F#8. TAB: 2 2 5 5 3 3.
- Measure 14: Treble clef staff shows notes G8, A8, B8, C9. TAB: 1.
- Measure 15: Treble clef staff is empty. TAB is empty.

Adaptada de (Baker's, 1987)

**Figura 43***Escala Lidia Ejecutada por Sextas*

Figura 43 shows the musical score for the Lidia scale played by Sextas (Fingering 6ths). The score is presented in two systems, each with a treble clef staff and a corresponding guitar tablature (TAB) staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The scale is played in ascending order, starting on the 16th fret.

**System 1 (Measures 16-18):**

- Measure 16: Treble clef staff shows notes G5, A5, B5, C6. TAB: 1 5 3 5 3.
- Measure 17: Treble clef staff shows notes D6, E6, F#6, G6. TAB: 2 5 3 5 4.
- Measure 18: Treble clef staff shows notes A6, B6, C7, D7. TAB: 2 5 3 2 5.

**System 2 (Measures 19-21):**

- Measure 19: Treble clef staff shows notes E7, F#7, G7, A7. TAB: 4 2 0.
- Measure 20: Treble clef staff shows notes B7, C8, D8, E8. TAB: 5 3 2 1 5.
- Measure 21: Treble clef staff shows notes F#8, G8, A8, B8. TAB: 6.

Adaptada de (Baker's, 1987)

Figura 44

*Escala Lidia Ejecutada por Séptimas*

The musical score for Figure 44 is divided into two systems. The first system contains measures 22, 23, and 24. The second system contains measures 25, 26, and 27. Each measure is represented by a treble clef staff showing the melodic line and a guitar TAB staff showing the fret numbers for the left hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Adaptada de (Baker's, 1987)

## Escala Lidia Aumentada C

Figura 45

*Escala Lidia Aumentada Ejecutada por Terceras*

The musical score for Figure 45 is divided into three systems. The first system contains measures 1, 2, and 3. The second system contains measures 4, 5, and 6. The third system contains measures 7, 8, and 9. Each measure is represented by a treble clef staff showing the melodic line and a guitar TAB staff showing the fret numbers for the left hand. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4.

Adaptada de (Baker's, 1987)

Figura 47

*Escala Lidia Aumentada Ejecutada por Cuartas*

10 11 12

T  
A  
B

1 2 3 4 5 5 | 2 2 4 3 5 5 | 2 2 3 4 2 2

13 14 15

T  
A  
B

5 5 3 4 2 2 | 5 5 4 3 2 1 | (1)

Adaptada de (Baker's, 1987)

Figura 48

*Escala Lidia Aumentada Ejecutada por Quintas*

7 8 9

T  
A  
B

1 4 3 5 5 7 | 2 3 4 5 5 2 | 2 4 3 6 5 2

10 11 12

T  
A  
B

2 4 4 5 4 4 | 2 2 5 6 3 4 | 2 2 5 5 4 3

13 14 15

T  
A  
B

2 2 5 5 3 4 | 1 |

Adaptada de (Baker's, 1987)

Figura 49

*Escala Lidia Aumentada Ejecutada por Sextas*

Figure 49 shows the musical notation for the augmented Lydian scale played by sixths. The notation is presented in two systems, each consisting of a treble clef staff and a guitar tablature staff. The first system covers measures 16 to 18, and the second system covers measures 19 to 21. The tablature uses numbers 1-6 to indicate fret positions on the strings.

Adaptada de (Baker's, 1987)

Figura 51

*Escala Lidia Aumentada Ejecutada por Séptimas*

Figure 51 shows the musical notation for the augmented Lydian scale played by sevenths. The notation is presented in two systems, each consisting of a treble clef staff and a guitar tablature staff. The first system covers measures 22 to 24, and the second system covers measures 25 to 27. The tablature uses numbers 1-6 to indicate fret positions on the strings.

Adaptada de (Baker's, 1987)

## Escala Lidia Disminuida C

Figura 52

*Escala Lidia Disminuida Ejecutada por Terceras*

The musical score for the Lidia Diminished Scale played in thirds is as follows:

System 1 (Measures 1-3):  
 Measure 1: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3  
 Measure 2: C#4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3  
 Measure 3: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3

System 2 (Measures 4-6):  
 Measure 4: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3  
 Measure 5: C#4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3  
 Measure 6: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3

System 3 (Measures 7-9):  
 Measure 7: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3  
 Measure 8: C#4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3  
 Measure 9: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3

Adaptada de (Baker's, 1987)

Figura 53

*Escala Lidia Disminuida Ejecutada por Cuartas*

The musical score for the Lidia Diminished Scale played in fourths is as follows:

System 1 (Measures 10-12):  
 Measure 10: C4, E4, G4, B4, C5, B4, A4, G4  
 Measure 11: C#4, E4, G4, B4, C5, B4, A4, G4  
 Measure 12: C4, E4, G4, B4, C5, B4, A4, G4

System 2 (Measures 13-15):  
 Measure 13: C4, E4, G4, B4, C5, B4, A4, G4  
 Measure 14: C#4, E4, G4, B4, C5, B4, A4, G4  
 Measure 15: C4, E4, G4, B4, C5, B4, A4, G4

Adaptada de (Baker's, 1987)

**Figura 54***Escala Lidia Disminuida Ejecutada por Quintas*

7 8 9

T  
A  
B 1 3 3 5 4 7 2 3 3 5 5 1 2 4 3 5 5 2

10 11 12

T  
A  
B 1 4 4 5 4 4 1 2 5 5 3 4 2 1 5 5 3 3

13 14 15

T  
A  
B 2 2 4 5 3 3 1

Adaptada de (Baker's, 1987)

**Figura 55***Escala Lidia Disminuida Ejecutada por Sextas*

16 17 18

T  
A  
B 1 5 3 2 4 3 2 5 3 1 5 4 2 5 3 2 5

19 20 21

T  
A  
B 5 4 3 1 2 0 4 3 3 2 1 5 6

Adaptada de (Baker's, 1987)

Figura 56

*Escala Lidia Disminuida Ejecutada por Séptimas*

22 23 24

TAB 1 2 3 4 5 | 2 1 3 4 5 5 | 2 2 3 4 2

25 26 27

TAB 5 5 3 4 2 1 | 4 5 3 3 1 5 | 6

Adaptada de (Baker's, 1987)

**Escala Lidia b7 C**

Figura 57

*Escala Lidia b7a Ejecutada por Terceras*

1 2 3

TAB 1 0 3 2 5 3 | 2 5 3 1 5 3 | 2 5 3 2 5 4

4 5 6

TAB 2 5 4 2 5 3 | 2 5 3 5 2 4 | 5 2 4 5 2 3

7 8 9

TAB 5 1 3 5 2 3 | 5 2 3 5 2 3 | 1

Adaptada de (Baker's, 1987)

### Figura 58

*Escala Lidia b7a Ejecutada por Cuartas*

The musical score for Figure 58 is divided into two systems. The first system contains measures 10, 11, and 12. Measure 10 has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notes are C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. The tablature below shows fret numbers: 1, 2, 3, 3, 5, 5. Measure 11 has a key signature of one sharp and one flat (F# and Bb), with notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, and C5. The tablature shows: 2, 1, 3, 3, 5, 5. Measure 12 has a key signature of one flat (Bb) and notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, and C5. The tablature shows: 1, 2, 3, 4, 2, 1. The second system contains measures 13, 14, and 15. Measure 13 has a key signature of one flat and one sharp (Bb and F#), with notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, and C5. The tablature shows: 5, 5, 3, 3, 1, 2. Measure 14 has a key signature of one flat and one sharp, with notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, and C5. The tablature shows: 5, 5, 3, 3, 2, 1. Measure 15 has a key signature of one flat and one sharp, with notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, and C5. The tablature shows: 1.

Adaptada de (Baker's, 1987)

### Figura 59

*Escala Lidia b7a Ejecutada por Quintas*

The musical score for Figure 59 is divided into three systems. The first system contains measures 7, 8, and 9. Measure 7 has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notes are C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. The tablature below shows fret numbers: 1, 3, 3, 5, 5, 6. Measure 8 has a key signature of one sharp and one flat (F# and Bb), with notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, and C5. The tablature shows: 2, 3, 3, 5, 5, 2. Measure 9 has a key signature of one flat (Bb) and notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, and C5. The tablature shows: 1, 4, 3, 5, 5, 2. The second system contains measures 10, 11, and 12. Measure 10 has a key signature of one flat and one sharp (Bb and F#), with notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, and C5. The tablature shows: 2, 3, 4, 5, 4, 3. Measure 11 has a key signature of one flat and one sharp, with notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, and C5. The tablature shows: 2, 2, 5, 5, 3, 4. Measure 12 has a key signature of one flat (Bb) and notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, and C5. The tablature shows: 1, 2, 5, 5, 3, 3. The third system contains measures 13, 14, and 15. Measure 13 has a key signature of one sharp (F#) and notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, and C5. The tablature shows: 2, 1, 5, 5, 3, 3. Measure 14 has a key signature of one sharp, with notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, and C5. The tablature shows: 1. Measure 15 has a key signature of one sharp, with notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, and C5. The tablature shows: 1.

Adaptada de (Baker's, 1987)

**Figura 60***Escala Lidia b7a Ejecutada por Sextas*

16 17 18

T  
A  
B

1 5 3 5 | 2 5 3 5 4 | 1 5 3 2 1 5

19 20 21

T  
A  
B

4 2 0 | 0 3 3 1 1 5 | 6

Adaptada de (Baker's, 1987)

**Figura 61***Escala Lidia b7a Ejecutada por Séptimas*

22 23 24

T  
A  
B

1 3 5 | 2 3 4 5 | 2 3 3 1 2

25 26 27

T  
A  
B

5 4 2 | 5 3 3 1 5 | 6

Adaptada de (Baker's, 1987)

## Escala Lidia Auxiliar C

Figura 62

*Escala Lidia Auxiliar Ejecutada por Terceras*

The musical score for Figure 62 is presented in two systems. The first system contains three measures, and the second system contains two measures. Each measure includes a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and a corresponding guitar tablature staff with fret numbers and string indicators (T for Treble, B for Bass).

**System 1:**

- Measure 1: Musical staff shows notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4. Tablature: T1, B0, T3, B2, T0, B4.
- Measure 2: Musical staff shows notes C#4, D#4, E#4, F#4, G#4, A#4, B#4. Tablature: T2, B1, T4, B3, T1, B0.
- Measure 3: Musical staff shows notes C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Tablature: T13, B12, T15, B14, T12, B16.

**System 2:**

- Measure 4: Musical staff shows notes C#4, B#4, A#4, G#4, F#4, E4, D4. Tablature: T14, B13, T16, B15, T13, B12.
- Measure 5: Musical staff shows notes C#4, B#4, A#4, G#4, F#4, E4, D4. Tablature: T5.

Adaptada de (Baker's, 1987)

Figura 63

*Escala Lidia Auxiliar Ejecutada por cuartas*

The musical score for Figure 63 is presented in two systems. The first system contains three measures, and the second system contains two measures. Each measure includes a standard musical scale staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and a corresponding guitar tablature staff with fret numbers and string indicators (T for Treble, B for Bass).

**System 1:**

- Measure 7: Musical staff shows notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4. Tablature: T1, B2, T3, B4, T5, B1.
- Measure 8: Musical staff shows notes C#4, D#4, E#4, F#4, G#4, A#4, B#4. Tablature: T2, B3, T4, B5, T1, B2.
- Measure 9: Musical staff shows notes C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Tablature: T3, B4, T1, B2, T4, B5.

**System 2:**

- Measure 10: Musical staff shows notes C#4, B#4, A#4, G#4, F#4, E4, D4. Tablature: T2, B3, T5, B6, T3, B4.
- Measure 11: Musical staff shows notes C#4, B#4, A#4, G#4, F#4, E4, D4. Tablature: T1.

Adaptada de (Baker's, 1987)

**Figura 64***Escala Lidia Auxiliar Ejecutada por Quintas*

Figure 64 shows the musical score for the Lidia Auxiliary Scale played by Quintas. The score is presented in two systems, each with a treble clef staff and a guitar tablature staff. The first system covers measures 13 to 15, and the second system covers measures 16 to 18. The tablature indicates the following fingerings: Measure 13: 1 4 3 1 0 3; Measure 14: 2 0 4 2 1 4; Measure 15: 3 1 4 4 2; Measure 16: 2 0 0 3 1; Measure 17: 3 1; Measure 18: 1.

Adaptada de (Baker's, 1987)

**Figura 65***Escala Lidia Auxiliar Ejecutada por Séptimas*

Figure 65 shows the musical score for the Lidia Auxiliary Scale played by Séptimas. The score is presented in two systems, each with a treble clef staff and a guitar tablature staff. The first system covers measures 13 to 15, and the second system covers measures 16 to 18. The tablature indicates the following fingerings: Measure 13: 1 3 5 7 4 6; Measure 14: 7 4 4 1 6; Measure 15: 8 1 6 4; Measure 16: 2 0 0 3; Measure 17: 3 1; Measure 18: 1.

Adaptada de (Baker's, 1987)

## Escala Lidia Auxiliar Disminuida C

Figura 65

*Escala Lidia Auxiliar Disminuida Ejecutada por terceras*

Adaptada de (Baker's, 1987)

Figura 66

*Escala Lidia Auxiliar Disminuida Ejecutada por Cuartas*

Adaptada de (Baker's, 1987)

Figura 67

*Escala Lidia Auxiliar Disminuida Ejecutada por Cuartas Aumentadas*

Adaptada de (Baker's, 1987)

**Figura 68***Escala Lidia Auxiliar Disminuida Ejecutada por Quintas*

T										
A										
B	1	4	3	4	1	5	2	4	3	5

Adaptada de (Baker's, 1987)

**Figura 69***Escala Lidia Auxiliar Disminuida Ejecutada por Séptimas*

T										
A										
B	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5

Adaptada de (Baker's, 1987)

**Escala Lidia Auxiliar Disminuida Blues C****Figura 70***Escala Lidia Auxiliar Disminuida Blues Ejecutada por Terceras*

T										
A										
B	1	4	2	0	4	2	0	3	2	0

Adaptada de (Baker's, 1987)

**Figura 71***Escala Lidia Auxiliar Disminuida Blues Ejecutada por Cuartas*

Musical notation for *Escala Lidia Auxiliar Disminuida Blues Ejecutada por Cuartas*. The notation shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The scale is shown in three measures. The first measure starts on the 4th fret, the second on the 5th, and the third on the 6th. The tablature below shows the fret numbers for each note.

T										
A										
B	1	2	2	3	4	5	5	7	7	8

Adaptada de (Baker's, 1987)

**Figura 72***Escala Lidia Auxiliar Disminuida Blues Ejecutada por Séptimas*

Musical notation for *Escala Lidia Auxiliar Disminuida Blues Ejecutada por Séptimas*. The notation shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The scale is shown in three measures. The first measure starts on the 7th fret, the second on the 8th, and the third on the 9th. The tablature below shows the fret numbers for each note.

T										
A										
B	1	2	2	3	4	4	5	6	7	7

Adaptada de (Baker's, 1987)

## Referencias

Russell, G. (2001). *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Brookline, Massachusetts:

Concept Publishin Company.

Schafer, M. (1969). *El Compositor en el Aula*. Canada: Berrandol Music Limited.

Schafer, M. (2004). *El Rinoceronte en el Aula*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Alex Ponte. (21 de Junio de 2010). *Sónar Galicia 2010 - O.M.E.G.A.*

[https://www.youtube.com/watch?v=nphJx6dDrZQ&ab\\_channel=AlexPonte](https://www.youtube.com/watch?v=nphJx6dDrZQ&ab_channel=AlexPonte)

JOSE ALBERTO GALLARDO ARBELAEZ. (28 de Agosto de 2018). *Improvisación dirigida, limonar san antonio. Aproximación 2* .

<https://www.youtube.com/watch?v=ukJJuATOYxg&list=PLCBRblyrMRbOFRfQ3ebWbCM8D7xvEKDGF>

Oriana Medina. (26 de junio de 2016). *Oriana Medina - Bacatá (bambuco) Francisco Cristancho Camargo*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Mdrbcg2u6ew>.

Clásicas Colombianas . (12 de marzo de 2018). *Trío Morales Pino - El Colombiano Sabor (Álbum Completo)* . <https://www.youtube.com/watch?v=QLoc5lzFTw8>

scrymgeour34. (1603). *Monteverdi / Il quarto libro dei madrigali (Concerto Italiano)* .

[https://www.youtube.com/watch?v=GrqO\\_ipHPMM](https://www.youtube.com/watch?v=GrqO_ipHPMM)

Codiscos OC. (20 de Enero de 2015). *Jaime Uribe - Bambuquisimo*

<https://www.youtube.com/watch?v=p78PHpDP0g8>

Camilo Pardo. (2015). *Lester Young & Teddy Wilson. Pres and Teddy* .

<https://www.youtube.com/watch?v=tDesCGeGLL4>

Guafa Trío. (28 de abril de 2016). *Guafa Trío - 18 Años - Entrevero Jarocho* .

<https://www.youtube.com/watch?v=TKIhPyQBt3U>

Rolando Ramos Torres. (2010). *Suite Modal - I. Preludio* .

<https://www.youtube.com/watch?v=Z39fcQkPVa0>

saboyadiego. (2010). *palos y cuerdas hermanos saboya 2* .

<https://www.youtube.com/watch?v=Ux7fRTQLpPo>

Carrera Quinta. (28 de Febrero de 2010). *Mas de lo Mismo Carrera quinta ensamble* .

<https://www.youtube.com/watch?v=3a30LGqhKNM>

Carrera Quinta. (10 de Octubre de 2016). *Carrera Quinta Big Band No voy a quedarme Bambuco*

. <https://www.youtube.com/watch?v=iQfK2eFPNtc>

Olga Cecilia Pérez. (18 de Mayo de 2011). *Germán Darío Pérez S. La gorda marrana. Síncopa-*

*Cinco* . <https://www.youtube.com/watch?v=eMpC2EqXhUw>

Music Legends Book. (22 de Julio de 2015). *Miles Davis - Kind Of Blue (Full Album)* .

<https://www.youtube.com/watch?v=kgRcCyey1hM>

Jazzaddict 98. (2018). *John Coltrane - A Love Supreme [Full Album] (1965)* .

<https://www.youtube.com/watch?v=ll3CMgiUPuU>

Universidad Nacional de Colombia - UN Televisión. (19 de Octubre de 2017). *Instant Composers*

*Pool Orchestra / Jazz y música improvisada* .

[https://www.youtube.com/watch?v=lwiTO\\_31JkA](https://www.youtube.com/watch?v=lwiTO_31JkA)

Classic Mood Experience. (13 de Agosto de 2016). *Ornette Coleman - The Shape of Jazz to Come*

*(1959) - [Smooth Jazz Sax Recordings]* .

<https://www.youtube.com/watch?v=Cpf99MZQhIM>

June Lee. (7 de Julio de 2018). *Jacob Collier - Close to You (Transcription)* .

<https://www.youtube.com/watch?v=hdBVN-HMuqI>

Baker's, D. (1987). *Techniques of Improvisation: The Lydian Chromatic Concept*. Alfred Publishing.

Osorio, J. J. (2009). *Elementos Pedagógicos - Síntesis de Las Principales Corrientes Pedagógicas*. Medellín .

Pilar Lago Castro, J. G. (2012). *El Pensamiento Del Solfeo Dalcroziano, Mucho Más Que Rítmica*. Albacete: Revista de la Facultad de Educación de Albacete.

Persichetti, V. (1985). *Aromonía del Siglo XX*. Real Musical.

## Anexos

**THE SEVEN PRINCIPAL SCALES**  
OF A LYDIAN CHROMATIC SCALE AND ITS PRINCIPAL  
AND SUB-PRINCIPAL CHORDMODES

### Lydian Scale Chordmodes

Lyd Maj 13th	13th	I Lyd Maj 13th/III $\flat$	I Lyd Maj 13th/+IV $\flat$	I Lyd Maj 13th/V $\flat$	min 13th	I Lyd Maj 13th/VII $\flat$
Maj triad	7th	Maj triad/III $\flat$	min 7th $\flat$ 5	Maj triad/V $\flat$	min triad	7th $\flat$ 9
Maj 6th	9th	Maj 6th/III $\flat$	min 7th $\flat$ 5 $\flat$ 9	Maj 6th/V $\flat$	min 6th	11th $\flat$ 9
Maj 7th	11th	Maj 7th/III $\flat$	min 11th $\flat$ 5 $\flat$ 9	Maj 7th/V $\flat$	min 7th	11th $\flat$ 9 +5
Maj 9th		Maj 9th/III $\flat$	min 11th $\flat$ 5 +5 $\flat$ 9	Maj 9th/V $\flat$	min 9th	
Maj 7th $\flat$ 5		Maj 7th $\flat$ 5/III $\flat$ (min +5)		Maj 7th $\flat$ 5/V $\flat$	min 11th	
<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>+IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>

### Lydian Augmented Scale Chordmodes

Lyd Aug Maj 13th	13th +11	I LA* Maj 13th/III $\flat$	I LA Maj 13th/+IV $\flat$	7th +5 $\flat$ 9	min 13th +7	I LA Maj 13th/VII $\flat$
Aug Maj triad	7th $\flat$ 5	Aug Maj triad/III $\flat$	min 7th $\flat$ 5	+9 +11	min +7	7th $\flat$ 9
Aug Maj 7th	9th +11	Aug Maj 7th/III $\flat$	min 9th $\flat$ 5	7th +5	min 9th +7	7th $\flat$ 9 +9
Aug Maj 9th		Aug Maj 9th/III $\flat$	min 11th $\flat$ 5	7th +5 $\flat$ 9	min 11th +7	11th $\flat$ 9
Aug Maj 7th $\flat$ 5		Aug Maj 7th $\flat$ 5/III $\flat$	min 11th +5 +11	7th +5 +9		
Aug Maj 9th +11		Aug Maj 9th +11/III $\flat$		7th +5 +11		
<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>+IV</b>	<b>+V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>

\*LA = Lydian Augmented

### Lydian Diminished Scale Chordmodes

LD* Maj 13th	13th $\flat$ 9	I LD Maj 13th ( $\flat$ III $\flat$ )	I LD Maj 13th/+IV $\flat$	I LD Maj 13th/V $\flat$	min 13th $\flat$ 5	I LD Maj 13th/VII $\flat$
Dim Maj triad	7th $\flat$ 9		Dim tetrachord	Dim Maj triad/V $\flat$	min 7th $\flat$ 5	7th $\flat$ 9
LD Maj	11th $\flat$ 9			Lyd Dim Maj/V $\flat$	min 9th $\flat$ 5	7th +9
Dim Maj 6th				Dim Maj 6th/V $\flat$	min 11th $\flat$ 5	7th +5
Dim Maj 7th				Dim Maj 7th/V $\flat$		7th $\flat$ 9 +5
Dim Maj 9th				Dim Maj 9th/V $\flat$		
<b>I</b>	<b>II</b>	<b><math>\flat</math>III</b>	<b>+IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>

\*LD = Lydian Diminished

### Lydian Flat Seventh Scale Chordmodes

Lyd $\flat$ 7 Maj 13th	11th $\flat$ 13th	I Lyd $\flat$ 7 Maj 13th/III $\flat$	I Lyd $\flat$ 7 Maj 13th/+IV $\flat$	I Lyd $\flat$ 7 Maj 13th/V $\flat$	min 13th $\flat$ 9	I Lyd $\flat$ 7 Maj 13th
Maj $\flat$ 7	7th +5	Maj $\flat$ 7/III $\flat$	min 7th $\flat$ 5	Maj $\flat$ 7/V $\flat$	min 7th $\flat$ 9	( $\flat$ VII $\flat$ )
Lyd $\flat$ 7 Maj	9th +5	Lyd $\flat$ 7 Maj/III $\flat$	min 7th $\flat$ 5 $\flat$ 9	Lyd $\flat$ 7 Maj/V $\flat$	min 11th $\flat$ 9	
Maj 9th $\flat$ 7		Maj 9th $\flat$ 7/III $\flat$	7th +5 $\flat$ 9	Maj 9th $\flat$ 7/V $\flat$		
Maj 9th $\flat$ 7 +11		Maj 9th $\flat$ 7 +11/III $\flat$	7th +9 +11	Maj 9th $\flat$ 7 +11/V $\flat$		
<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>+IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b><math>\flat</math>VII</b>

## Auxiliary Augmented Scale Chordmodes

Aux Aug Maj $\flat_{13}$ th	9th +5 +11	I Aux Aug Maj $\flat_{13}$ th/III $\flat$	9th +5 +11	9th +5 +11	I Aux Aug Maj $\flat_{13}$ th
Aug Maj triad	7th +5	Aug Maj triad/III $\flat$	7th $\flat_5$	7th +5	( $\flat$ VII $\flat$ )
Aug Maj $\flat_7$	7th $\flat_5$	Aug Maj $\flat_7$ /III $\flat$	7th +5	7th $\flat_5$	
Aug Maj 9th $\flat_7$	7th +5 +11	Aug Maj 9th $\flat_7$ /III $\flat$	9th +11	7th +5 +11	
Aug Maj 9th +11		Aug Maj 9th +11/III $\flat$			
I	II	III	+IV	+V	$\flat$ VII

## Auxiliary Diminished Scale Chordmodes

AD Maj $\flat_{13}$ th	13th $\flat_9$ +9 $\flat_5$	I AD Maj $\flat_{13}$ th	I AD Maj $\flat_{13}$ th/+IV $\flat$	7th+9 $\flat_9$ $\flat_5$	Dim min $\flat_{13}$ th +7	I AD Maj $\flat_{13}$ /VII $\flat$	
Dim Maj Triad				7th +9	Dim min +7	7th $\flat_9$	
Dim Maj 6	7th $\flat_5$	( $\flat$ III $\flat$ ) (IV $\flat$ )	Dim tetrachord	7th $\flat_9$	Dim min 9th +7	7th +9	
Dim Maj 7th	7th $\flat_9$			7th $\flat_5$	Dim min 11th +7	7th $\flat_5$	
Dim Maj 9th	7th $\flat_9$ $\flat_5$					7th $\flat_9$ +9 $\flat_5$	
Dim Maj 11th	7th +9 +11						
I	II	$\flat$ III	IV	+IV	+V	VI	VII

\*AD = Auxiliary Diminished

## Auxiliary Diminished Blues Scale Chordmodes

Aux Dim Blues Maj $\flat_{13}$ th	I AD Blues Maj $\flat_{13}$ th	I Aux Dim Blues Maj $\flat_{13}$ th/III $\flat$	I AD Blues Maj $\flat_{13}$ th/+IV $\flat$	I Aux Dim Blues Maj $\flat_{13}$ th/V $\flat$	min 13th $\flat_9$ $\flat_3$ +11	I Aux Dim Blues Maj $\flat_{13}$ th (VII $\flat$ )	
Maj triad	( $\flat$ II $\flat$ )	( $\flat$ III $\flat$ )	Maj triad/III $\flat$	Maj triad/V $\flat$	min triad		
Maj 6			Maj 6th/III $\flat$	Maj 6th/V $\flat$	min 6th		
Maj $\flat_7$			Maj $\flat_7$ /III $\flat$	Maj $\flat_7$ /V $\flat$	min 7th		
Maj $\flat_7$ $\flat_9$ +11			Maj $\flat_7$ $\flat_9$ +11/III $\flat$	Maj $\flat_7$ $\flat_9$ +11/V $\flat$	min 7th $\flat_5$		
			7th +9		min 13th $\flat_5$		
I	$\flat$ II	$\flat$ III	III	+IV	V	VI	$\flat$ VII

NOTE TO SEVEN PRINCIPAL SCALE COLUMN: Major or altered major chords appearing over modal tonic degrees other than I designate a *Lydian Tonic I Major* or *I Altered Major* chord of the corresponding Principal Scale being sounded with that modal tonic degree in the bass. For example, the chord Aug Maj (III $\flat$ ) listed over modal tonic degree (III) of the *Lydian Augmented Scale* designates the *Lydian Aug I Major* chord sounded over its third degree. This free-form, natural voicing is applicable to any Chart A chord family simply by imposing the I Major Principal Chord of that chord family upon its designated modal tonic degree. In this manner the voicings of all chords within that family are acquired. Chapter III, Ex. III:3 to Ex. III:27, provides the fundamental voicing of each of the seven types of Mode I Major Principal Chords of the LC Scale, the eighth principal chord resulting from imposing Lyd Aug Mode I Principal Chord upon PMT degree +V of the Lydian Chromatic Scale.

Primary Modal Tonic Degrees ▼	<b>PRIMARY MODAL GENRE</b> OF A <b>LYDIAN CHROMATIC SCALE</b>	Alternate and Conceptual Modal Tonic Degrees ▼
---	---	--

## **I Major / Altered Major** (Vh) (IIh) (Ih)

**PARENT SCALE** is the first in Chart A's descending order of Principal Scales to list the Prevailing Major/Altered Major chordmode over Primary Modal Tonic I.

**PARENT LYDIAN TONIC** is the tonic degree of the chordmode

## **II Seventh / Altered Seventh** (+V) (VII) (III) (+IV) (IIh) (I)

**PARENT SCALE** is the first in Chart A's descending order of Principal Scales to list the Prevailing Seventh/Altered Seventh chordmode over Primary Modal Tonic II.

**PARENT LYDIAN TONIC** is the flat seventh degree of the chordmode

## **III Major III<sub>B</sub> / Minor +5** (Vh Maj 3<sub>B</sub>) (IIh Maj <sup>b</sup>7 3<sub>B</sub>)

**PARENT SCALE** is the first in Chart A's descending order of Principal Scales to list the Prevailing Major III<sub>B</sub>/Minor +5 chordmode over Primary Modal Tonic III.

**PARENT LYDIAN TONIC** is the augmented fifth degree of the chordmode

## **+IV Minor Seventh <sup>b</sup>5/ Major +IV<sub>B</sub>** (VI)

**PARENT SCALE** is the first in Chart A's descending order of Principal Scales to list the Prevailing Minor Seventh <sup>b</sup>5/major +IV<sub>B</sub> chordmode over Primary Modal Tonic +IV.

**PARENT LYDIAN TONIC** is the augmented fourth degree of the chordmode

## V Major V<sub>B</sub> (V<sub>h</sub> Maj 5<sub>B</sub>) (II<sub>h</sub> Maj 5<sub>B</sub>)

PARENT SCALE is the first in Chart A's descending order of Principal Scales to list the Prevailing Major V<sub>B</sub> chordmode over Primary Modal Tonic V.

PARENT LYDIAN TONIC is the fifth degree of the chordmode

## VI Minor / Altered Minor (VI<sub>h</sub>) (+IV) (III<sub>h</sub>) (VII<sub>h</sub>)

PARENT SCALE is the first in Chart A's descending order of Principal Scales to list the Prevailing Minor/Altered Minor chordmode over Primary Modal Tonic VI.

PARENT LYDIAN TONIC is the minor third degree of the chordmode

## VII Major VII<sub>B</sub> / Eleventh <sup>b</sup>9 (+V) (+IV) (II)

PARENT SCALE is the first in Chart A's descending order of principal scales to list the Prevailing Major VII<sub>B</sub>/Eleventh <sup>b</sup>9 chordmode over Primary Modal Tonic VII.

PARENT LYDIAN TONIC is the flat second degree of the chordmode

## +V Seventh +5 (II) (VII) (+IV) (III)

PARENT SCALE is the first in Chart A's descending order of Principal Scales to list the Prevailing Seventh +5 chordmode over Primary Modal Tonic +V.

PARENT LYDIAN TONIC is the major third degree of the chordmode

---

NOTE TO CHART A: Roman numerals represent degrees of the scale; Arabic numerals represent degrees of the chord. Roman numerals I<sub>h</sub> and VI<sub>h</sub>, listed to the right of their respective PMG on Chart A (with the group of smaller roman numerals), must be regarded as simply *courtesy Modal Tonic Degrees*, since they manifest totally within the Prevailing LC Scale, unlike their neighboring Alternate and Conceptual Modal Genres, which cause a change of Prevailing LC Scale.