

Proposta neo-tonal: aplicação do conceito Lídio Cromático de George Russell no contexto performático da música popular

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Música Popular

Frederico Madrona Scherer Haas
UFMG
fredhaas1@hotmail.com

Sérgio Antônio Canedo
UFMG
canedo.esmu@gmail.com

Resumo. A nossa pesquisa “Série Harmônica e Propostas Neo-tonais” (Iniciação Científica PROBIC/FAPEMIG - edital de 09/2021), aprofundou-se no Conceito Lídio Cromático (CLC), de George Russell. Nos estudos e palestras, viu-se o potencial do tema no sentido musical, didático e pedagógico, pelo viés da improvisação e da performance em música popular, dado o interesse e engajamento de alunos e professores, da graduação e pós-graduação. O CLC, que é raramente citado, difundido e estudado em periódicos acadêmicos no Brasil, mostrou-se um consistente sistema para o desenvolvimento de uma linguagem modal-tonal, vertical-horizontal, tanto na performance como na composição e improvisação. Visto o impacto e importância do CLC na pesquisa e dado os resultados consequentes da prática instrumental, aventamos a proposta de transformar e apresentar o conceito sob uma base empírico-prática de performance em música popular, a fim de alcançar novas visões e sonoridades que possivelmente só seriam obtidas com a concepção harmônica/melódica de Russell.

Palavras-chave. Lídio Cromático, George Russell, Jazz Modal, Improvisação, Música Popular.

Title. Neo-Tonal Proposal: Implementation of George Russell's Lydian Chromatic Concept into the Performance Context of Popular Music.

Abstract. Our research “Série Harmônica e Propostas Neo-tonais” (Iniciação Científica PROBIC/FAPEMIG - edital de 09/2021), delved into George Russell's Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization (CLC). In the studies and lectures, the potential of the theme was recognized musically, didactically and pedagogically, from the perspective of improvisation and performance in popular music, given the interest and engagement of undergraduate and graduate students and teachers. The CLC, which is rarely cited, disseminated and studied in academic journals in Brazil, proved to be a consistent system for the development of a modal-tonal, vertical-horizontal language, both in performance and in composition and improvisation. Given the impact and importance of CLC in research and due to the consequent results of instrumental practice, we propose to transform and present the concept under an empirical-practical basis of performance in popular music, in order to achieve new visions and sonorities that might only be obtained with Russell's harmonic/melodic conception.

Keywords. Lydian Chromatic, George Russell, Modal Jazz, Improvisation, Popular Music.

Percurso de George Russell

Russell nasceu no dia 23 de junho de 1923, adotado por um casal de Cincinatti. Seu pai era ferroviário e educador musical e, dado a influência paterna, participou de corais e tocou bateria em bandas escolares, além de conviver com big bands enquanto criança. Seu primeiro vínculo formal com a música iniciou-se na *Wilberforce University*, o que o levou a tocar bateria profissionalmente.

O início da pesquisa acerca do CLC por Russell ocorre a partir de uma pergunta feita por ele a Miles Davis, ainda na década de 1940, sobre qual seria o seu objetivo musical. A resposta de Miles ao questionamento de Russell foi direta e precisa: “eu quero aprender todas as progressões harmônicas” (SCHWENDENER apud NOVIK, 2021, p. 3, tradução nossa)¹. Após essa conversa, George Russell começa uma investigação profunda em torno dos fundamentos da música, com a finalidade de encontrar uma forma de se visualizarem os fenômenos harmônicos dentro do Jazz.

Em consequência da II Grande Guerra, Russell resolveu se alistar na marinha, porém foi diagnosticado com tuberculose durante o alistamento, o que o levou a uma longa internação hospitalar. No hospital conheceu Harold Gascón, um baixista que conhecia os fundamentos da música, notação, nomenclaturas, harmonia, cifragem dos acordes, enfim, a base da teoria musical. A existência de um piano no local permitiu que Russell pudesse dar continuidade aos seus estudos e pesquisas sobre harmonia.

Ao sair do hospital, Russell tocou na banda de Benny Carter, mas foi substituído por Max Roach, razão pela qual George resolve abandonar o instrumento e mudar-se para Nova York, tomando parte num grupo de músicos que se reunia no apartamento de Gil Evans, entre eles Miles Davis, Max Roach, Charlie Parker, e ainda outros.

Em 1945-46, volta a ser internado em função da tuberculose. O período lhe serve para continuar a desenvolver suas ideias do CLC no hospital junto com Stefan Wolpe, um compositor judeu alemão que veio para os Estados Unidos.

A partir de 1947, Russell continua desenvolvendo o conceito, ao mesmo tempo em que realiza trabalhos musicais importantíssimos, utilizando sua vanguardística concepção

¹ “*I want to learn all the changes*” (SCHWENDENER apud NOVIK, 2021, p. 3).

melódico-harmônica. Composições como *Cubano Be/ Cubano Bop*, para Dizzy Gillespie e *Bird in Igor's Yard* são exemplos significativos desse período.

Nos anos 1950, Russell dirige o sexteto que contava com Bill Evans e grava o álbum *The Jazz Workshop*, considerado original e visionário. Com o sucesso, George recebe encomendas e participa de festivais, e trabalha com Bill Evans, John Coltrane, Art Farmer e outros. *All About Rosie* e *New York, New York* foram produzidos nesse período. A gestação das ideias do CLC prosseguia e, em 1953, publicou-se uma primeira versão, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*. O volume ainda não tinha o mergulho teórico abrangente que alcançaria, e voltava-se para o entendimento instrumental e o improviso.

A partir de 1960, Russell dirige seus próprios sextetos na área de Nova York e em festivais; faz turnês pelo Meio-Oeste e Europa, gerando o álbum *Ezz-Thetic*, que contava com Eric Dolphy, Don Ellis e Steve Swallow. Ainda assim, passa por restrições e dificuldades. Ele decide, então, voltar-se para a Europa e chega à Escandinávia em 1964. A partir de sua mudança, George obtém reconhecimento na Noruega e na Suécia, tendo obras gravadas no Rádio e na TV; além de ser convidado à Universidade de Lund, na Suécia, para ministrar aulas sobre o CLC.

Russell retorna aos Estados Unidos em 1969, convidado a lecionar o CLC no *New England Conservatory of Music*, no recém criado departamento de estudos do Jazz, onde permaneceu por muitos anos. Nos grupos que dirigia, persistentemente desenvolvia suas ideias sobre o CLC em exigentes composições, realizando tournês pelos EUA e Europa, além de desenvolver outras edições escritas para o CLC.

A produção de George Russell, desde os anos 1970, é feita de composições grandes e grandiosas, com ideias musicais altamente desenvolvidas. É-lhe encomendada uma *missa* pela Fundação Cultural da Noruega, para orquestra e coro. Bill Evans e a Columbia Records o convocam e ele compõe *Living Time*. Compõe também *Vertical Form VI*, para a rádio Sueca. Para além da mera ideia de “teórico” que se lhe possa atribuir, suas composições podem ser vistas como verdadeira e legítima vanguarda.

Pelos anos que se seguem, a produção de Russell aumenta e ele viaja pelo seu país e pela Europa. *Living an America Time Spiral*, realizada com jovens músicos de Nova York propiciou a revelação de muitos deles dentro do cenário do Jazz, como os virtuosos Tom Harrell e Ray Anderson. *The African Game*, de 1985, indicada a dois prêmios Grammy, é um impressionante caleidoscópio sonoro que revisita a ancestralidade e a projeta num novo espaço-

tempo. Sua carreira é reconhecida com prêmios, com realizações e com o reconhecimento de seu trabalho como compositor e teórico da música.

George Russell faleceu a 27 de julho de 2009, em decorrência de complicações da doença de Alzheimer.

Série harmônica e propostas neo-tonais

A ideia plasmada no Conceito do Lídio Cromático, de George Russel, advém da questão natural que envolve um som fundamental, um som fixo natural do qual derivam formantes, harmônicos e, desses, um sistema harmônico. Essa constatação implica outra, que se relaciona à música tonal europeia, do tonalismo, um sistema que se esteia sobre o que era o precedente modo jônio, um modo maior derivado dos harmônicos e que tem as notas Dó-Mi-Sol, a tríade, como centro gerador do sistema. Ao se pensar o sistema a partir dessa tríade, e em última análise, sua tônica está “cercada” pela sua dominante, uma 5ª acima, e pela sua subdominante, uma 5ª abaixo. Com isso, a série de 5ªs inicia-se “radialmente”, indo em direção de 5ªs à dominante e à subdominante. Essa subdominante é a constituinte tonal do sistema. É bom que se considere que o sistema tonal da Europa do séc. XVII ao XIX é consequência de usos poéticos - da melodia acompanhada, a música coral, etc. -, não se tratando de uma criação individual ou atribuível a alguém em particular.

Não considerando detidamente as extensas experiências do que se chama de politonalismo e de polimodalismo, podemos reconhecer que desde o final do século XIX e pelo século XX essa ideia de repensar sistemas harmônicos a partir da série de formantes ocupou os interesses dos compositores e teóricos musicais. Procurava-se tanto a possibilidade de composição com sistemas sonoros diversos como também, pode-se antever, procurava-se certa legitimidade das forças “naturais”, uma vez que a série harmônica é decorrente da natureza do som. Como já apontado por Maciel (2022), “A diferença da teorização musical entre exemplos da cultura ocidental europeia e da cultura jazzística é que nesta última, o pensamento teórico visa a estruturação não de processos composicionais, mas de processos e concepções complexas de improvisação”.

Como estamos falando sobre propostas neo-tonais, será útil, como exemplo, considerarmos aquela feita por Ernst Levy, apresentada em 1985 por Siegmund Levarie, no livro *A Theory of Harmony*. Levy considera que aquela série de formantes ascendentes, que

resulta num acorde maior, com sua 7ª e etc.,² teria a possibilidade de ser pensada, combinada, a uma outra, que seria o espelho daquela primeira (LEVY, 1985). Assim, os mesmos intervalos ascendentes seriam localizados no reflexo inferior, ou seja, um Dó-Mi-Sol teria a correspondência (invertida) de um Dó-Láb-Fá. Além disso, tem-se a possibilidade desse eixo reflexo, aqui situado sobre um mesmo Dó, situar-se sobre outros intervalos, como uma 2ª ou uma 5ª, gerando contextos diversos dos conjuntos sonoros.

Já George Russell recorre a série harmônica para a criação de um novo conceito, postulado por Russell como gravidade tonal, ou gravitação tonal. A gravidade tonal é um fenômeno hierárquico entre notas que se situam na relação intervalar de 5ª Justa (exemplo: Dó – Sol), justificado pelo dado dos formantes iniciais da série: o primeiro intervalo harmônico formado, o mais audível e forte, é o de 5ª. Ao tocarem-se Dó e Sol harmonicamente, o Sol rende sua autoridade tonal à tônica Dó, como uma espécie de magnetismo tonal. É como se a nota Sol fosse gerada automaticamente no momento que tocamos a nota Dó, pelo fenômeno da série harmônica, e, portanto, o poder de autoridade entre essas notas é o Dó.

A partir dessa ideia, Russell empilha sucessivas 5ªs, para que se crie um campo gravitacional em contexto escalar, no qual, após 6 empilhamentos, gera-se a escala Lídia (Dó-Sol-Ré-La-Mi-Si-Fá#), caracterizada pela união e estabilidade sonoras em seu centro gravitacional. Nas palavras de Russell: “uma ordem ascendente de seis intervalos consecutivos de quinta oferece, mais do que qualquer outra ordem de intervalos, a base cientificamente mais sólida sobre a qual se pode estruturar uma teoria objetiva da música” (RUSSELL, 2001, p. 3, tradução nossa)³. Através dessa afirmação, Russell investiga a fundo esse modo gerado pelo fenômeno da gravitação tonal, que já havia sido decodificado e utilizado como um modo eclesiástico pela música ocidental.

O conceito Lídio Cromático

O modo Lídio, que se diferencia em apenas uma nota da escala maior característica do tonalismo, apresenta formas e características únicas. Pelo fato de todas as notas da escala trabalharem de modo que se privilegie o senso de unidade harmônica entre elas e a tônica gerada do modo, a “tônica Lídia” (TL), nenhuma delas se apresenta como nota “evitada”, termo

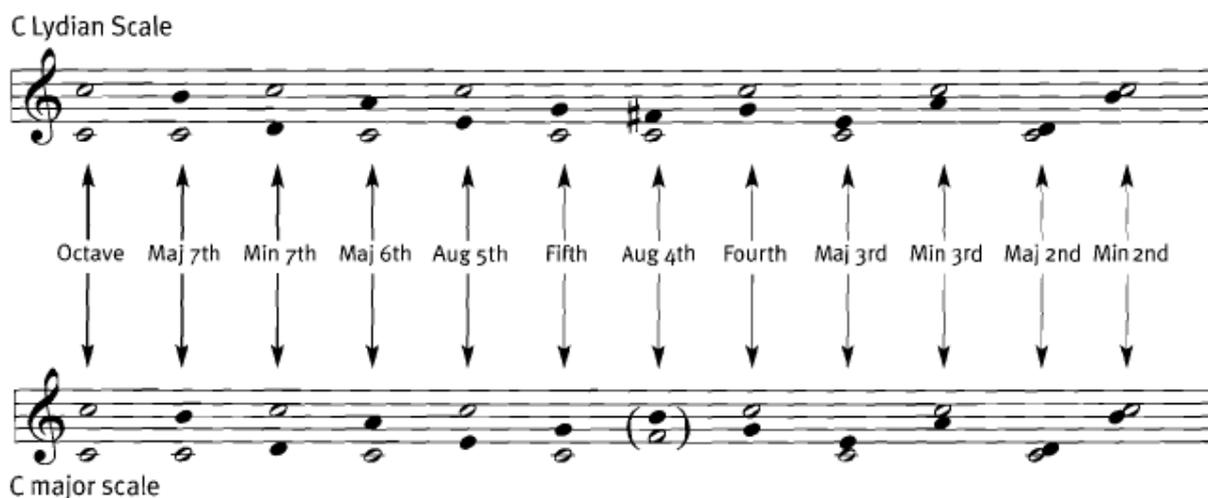
² Os sete primeiros formantes da série harmônica resultam em um acorde maior com 7ª menor. Exemplo em Dó: Dó, Mi, Sol, Sib.

³ “An ascending order of six consecutive intervals of a fifth offers, more than any other order of intervals, the most scientifically sound basis upon which to structure an objective theory of music” (RUSSELL, 2001, p. 3).

característico em livros pedagógicos de Jamey Aebersold, referência no ensino do Jazz. Russell evidência: “a gravidade tonal transcende as regras subjetivas do bom e do mau, definidas pela teoria tradicional ocidental” (RUSSELL, 2001, p. 52, tradução nossa)⁴.

Uma propriedade dessa escala que também permite esse livre uso das notas é a possibilidade de criar todos os intervalos musicais envolvendo a TL. Veja a seguir:

Figura 1 – Partitura comparando os intervalos formados com a tônica na escala Lídia e na escala maior



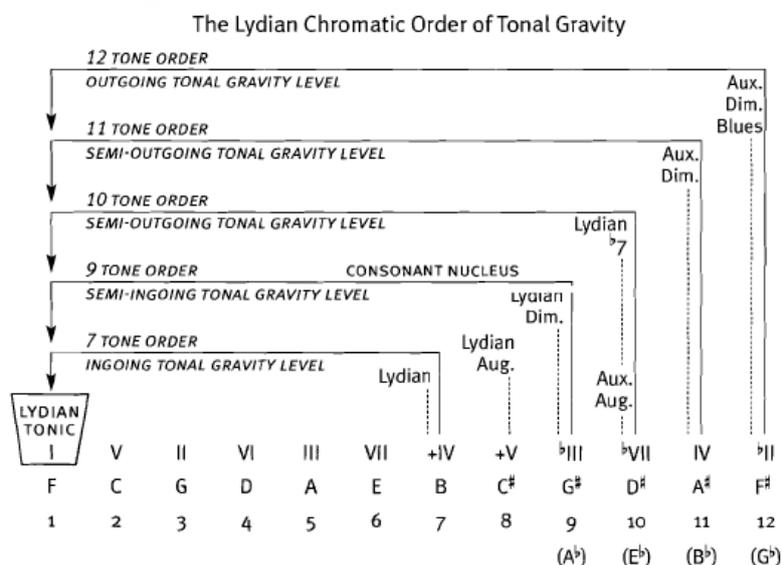
Fonte: RUSSELL, 2001, p. 6

Resumidamente, Russell utilizou o fenômeno da gravidade tonal para estabelecer sons/notas que vão em direção, ou em direção contrária, a um sentido de unidade, estabilidade e união a uma tônica, TL. Encontrada a escala com maior poder de representatividade desse sentido, a escala Lídia é, portanto, utilizada como referência do parâmetro de medida desse distanciamento ou aproximação da unidade com a TL. A partir desse ponto, Russell insere, gradativamente, as outras notas restantes do sistema temperado à escala Lídia, classificando-as por ordens tonais. Para essa classificação ele utiliza o mesmo princípio da gravitação tonal, realizando o empilhamento de 5^{as} justas até encontrar todas as notas, com apenas uma mudança: após o 7^o empilhamento a partir da TL, Russell quebra a sequência e pula um dos empilhamentos. A totalização desses empilhamentos resulta no Lídio Cromático: “a mais completa expressão de auto-organização do campo de gravidade tonal”.⁵

⁴ “Tonal gravity transcends the subjective rules of good and bad propelled by traditional Western theory” (RUSSELL, 2001, p. 52).

⁵ “The Lydian Chromatic Scale is the most complete expression of the total self-organized tonal gravity field” (Disponível em: <https://www.lydianchromaticconcept.com/faq.html> . Acesso em: 15 jul. 2023).

Figura 2 – O Lídio Cromático e suas ordens tonais



Fonte: RUSSELL, 2001, p. 14

O procedimento realizado por Russell de ignorar um dos empilhamentos, entre as notas de Si e Dó#, é justificado pela necessidade de procedência de seu sistema Lídio Cromático com a harmonia já vigente no Ocidente.

Esse salto realizado por Russell para a criação do sistema cromático é alvo de críticas. Por exemplo, Jacob Collier, músico britânico responsável pela divulgação da teoria de Ernst Levy pelo nome de “harmonia negativa”, contrapõe que o “Super Lídio” na verdade seria formado por sucessivas 5^{as}, que sobressaem várias oitavas da nota geradora. Para Collier, a gravitação tonal tem sentido se ela for cíclica, não finalizando ou pulando notas em nenhum ponto⁶, o que não ocorre no conceito de Russell.

Entretanto, Russell afirma que o conceito não foi feito para ser utilizado de forma cíclica, e para ele o intervalo de nona menor (b2) seria o intervalo mais distante da sensação de unidade com a TL, não fazendo sentido colocar esse intervalo como a primeira nota cromática que se distancie do sentido de união, e sim a última nota do Lídio Cromático, como F# na figura acima.

⁶ Cf. Vídeo de Leon Waves, com o título “Why Jacob Collier Disagrees with George Russell (Lydian)” disponível em <https://youtu.be/cLnJ4mmBZA?si=YoGathGN9Fn-BDlc>. Acesso em 13/09/2023.

Continuando o estudo do conceito Lídio Cromático (CLC), Russell então separa essas classificações das ordens tonais em núcleos, os quais se referem ao parâmetro de distanciamento do som à escala Lídia. Temos então 5 núcleos, que irão desde o núcleo *Ingoing Tonal Gravity Level* até *Outgoing Tonal Gravity Level* (visualizar figura 2). Importante destacar que o número que antecede a ordem tonal se refere ao número de notas que pertencem àquele grupo. Por exemplo, *9 Tone Order* se refere ao núcleo que terá 9 notas: Fá, Dó, Sol, Ré, Lá, Mi, Si, Dó# e Sol#, assim como o grupo de *11 Tone Order* terá 11 notas: Fá, Dó, Sol, Ré, Lá, Mi, Si, Dó#, Sol#, Ré# e Lá#.

Separadas e classificadas as ordens tonais e os núcleos, Russell irá mapear escalas verticais que utilizem diferentes notas do Lídio Cromático. São as escalas: Lídia, Lídia Aumentada, Lídia Diminuta, Lídia b7, Auxiliar Aumentada, Auxiliar Diminuta, Auxiliar Diminuta Blues.

Figura 3 – Escalas verticais de Russell

The F Lydian Chromatic Order of Tonal Gravity

F	C	G	D	A	E	B	C#	Ab	Eb	Bb	Gb
I	V	II	VI	III	VII	+IV	+V	bIII	bVII	IV	bII

The Seven Principal Scales of the F Lydian Chromatic Scale

1. THE LYDIAN SCALE	F LYDIAN
I II III +IV V VI VII	F G A B C D E
2. THE LYDIAN AUGMENTED SCALE	F LYDIAN AUGMENTED
I II III +IV +V VI VII	F G A B C# D E
3. THE LYDIAN DIMINISHED SCALE	F LYDIAN DIMINISHED
I II bIII +IV V VI VII	F G Ab B C D E
4. THE LYDIAN FLAT SEVENTH SCALE	F LYDIAN FLAT SEVENTH
I II III +IV V VI bVII	F G A B C D Eb
5. THE AUXILIARY AUGMENTED SCALE	F AUXILIARY AUGMENTED
I II III +IV +V bVII	F G A B C# Eb
6. THE AUXILIARY DIMINISHED SCALE	F AUXILIARY DIMINISHED
I II bIII IV +IV +V VI VII	F G Ab Bb B# C# D E
7. THE AUXILIARY DIMINISHED BLUES SCALE	F AUXILIARY DIMINISHED BLUES
I bII bIII III +IV V VI bVII	F Gb Ab A# B C D Eb

Fonte: RUSSELL, 2001, p. 13

As escalas listadas estão escritas conforme a ascensão da ordem tonal, de forma sucessiva. A escala Lídia pertence a *7 Tone Order*, enquanto a escala Auxiliar Diminuta Blues pertence a *12 Tone Order*. Isso é determinado pelo uso da nota mais distante do Lídio

Cromático, e, portanto, a escala que contém o intervalo de 2ª menor pertence ao último núcleo. A escala de Fá lídio diminuto, por exemplo, possui a nota Lá \flat , intervalo de 3ª menor, e por isso pertence a *9 Tone Order*, por esse intervalo ser o 9º a entrar dentro do sistema Lídio Cromático. Já a escala de Fá auxiliar aumentado pertence à *10 Tone Order*, por conter o intervalo de 7ª menor (10º intervalo a entrar no sistema), e assim por diante.

Sumariamente, a entrada das notas no Lídio cromático após o primeiro núcleo são, respectivamente, a 5ª aumentada, a 3ª menor, a 7ª menor, a 4ª justa, e a 2ª menor. O leitor terá que associar a escala a seu núcleo, a fim de se localizar dentro do Lídio Cromático, estando apto a medir o grau de distanciamento do sentido de unidade harmônica criado com a escala Lídia.

É importante ressaltar que existem outras escalas além dessas exibidas – as escalas horizontais -, e também há a possibilidade da criação de escalas utilizando o conceito de Russell, as *Official Scales*.

As *Official Scales* são adicionadas à família de onze escalas da Escala LC a critério do gosto estético do músico. Após adicionar suas próprias escalas oficiais às onze escalas pertencentes à Escala LC, o músico pode aplicá-las como cores tonais personalizadas em qualquer situação musical (RUSSELL, 2001, p. 147, tradução nossa).⁷

Com base no sistema de Russell, podemos construir escalas que se adequam a um núcleo específico do Lídio Cromático. Um exemplo de escala de *12 Tone Order* criada com a nota Fá como TL:

Figura 4 – Escala Auxiliar Diminuta Aumentada na TL Fá



Fonte: De autoria própria

Por meio da criação de escalas e da utilização das escalas verticais evidenciadas por Russell é possível, ao compositor ou solista/improvisador, utilizar diferentes escalas sobre a mesma TL, variando a densidade e a sensação sonora entre as notas com a tônica estabelecida, de acordo com a ordem tonal ou núcleo imposto.

⁷ “*Official Scales are added to the family of eleven member scales of LC Scale at the discretion of the musician’s aesthetic taste. After adding his or her own official scales to the eleven member scales of the LC Scale, the musician may apply these as personalized tonal colors in any musical situation*” (RUSSELL, 2001, p. 147).

A improvisação na música popular utilizando o CLC.

Compreendida a parte escalar dentro da concepção de Russell, partiremos para sua aplicação dentro da música popular, na qual teremos que relacionar acordes com o pensamento vertical de George. É importante iniciar esse capítulo afirmando que a teoria de *chordscale*, característica na educação musical do Jazz, foi oriunda do conceito de Russell, a partir de seu pensamento vertical. A primeira edição de seu livro, publicada em 1953, foi o primeiro texto explícito divulgado sobre a teoria do Jazz e por isso, George é considerado o primeiro teórico musical do Jazz (NOVIK, 2021), por ser o primeiro a realizar o exercício de pesquisa de forma pedagógica sobre o improviso por acorde, decodificando diferentes formas de criação melódica sobre acordes únicos em uma música, como veremos adiante.

Para a relação de acordes e o conceito de Russell, trabalharemos primeiramente com os seguintes acordes tétrades: acorde maior com 7ª maior (X7M), acorde maior com 7ª menor (X7), acorde menor com 7ª menor (Xm7), acorde menor com a 7ª menor e a 5ª diminuta, o meio diminuto [Xm7(b5)] e acorde aumentado com 7ª menor ou acorde alterado (Xalt). Estes são acordes comuns, encontrados em vasta parte do repertório da música popular, tanto em harmonias modais quanto tonais. Utilizarei essa tabela para exemplificar:

Figura 5 – Tabela com a relação de acorde e TL

The Lydian Tonic Intervals
of the Eight Primary Modal Genres

PRIMARY MODAL GENRE	LYDIAN TONIC INTERVAL (Distance up from PMT to Lydian Tonic)
PMT	DEGREE OF CHORD ON WHICH PARENT LYDIAN TONIC RESIDES
I major and altered major	TONIC (PMT is the Lydian Tonic)
II seventh and altered 7th	FLAT 7TH
III [I] major 3B / minor +5	AUGMENTED 5TH
+IV minor 7th ♭5	AUGMENTED 4TH
V [I] major 5B	4TH
VI minor and altered minor	MINOR 3RD
VII [I] major 7B / 11th ♭9	FLAT 2ND
+V 7th +5	MAJOR 3RD

Fonte: RUSSELL, 2001, p. 85

Visualizando essa tabela, temos do lado esquerdo o que Russell titula como “*Primary Modal Genre*”, que se refere ao grau daquele acorde em relação a TL, como se fosse uma análise

harmônica em número romano. Já do lado direito temos a “*Lydian Tonic Interval*”, que representa a distância da TL para o acorde em medida intervalar ascendente. Agora iremos analisar os acordes sublinhados, que se tratam dos tipos de acordes mais encontrados na música popular.

O primeiro acorde sublinhado se refere ao acorde de X7M, em que a própria fundamental do acorde é a TL, da qual, a partir dela, geraremos a escala Lídia como referência vertical primária. Ele é indicado com o I, mostrando-o como primeiro grau da escala.

Já o segundo acorde sublinhado se refere ao acorde de X7, em que a fundamental do acorde se encontra no segundo grau da escala (II). Ao lado direito é indicado que a distância da tônica do acorde até a TL é de uma 7ª menor. É a partir dessa TL, uma 7ª menor acima do acorde de X7, que iremos gerar a escala Lídia como referência primária.

O terceiro acorde destacado indica ao acorde Xm7(b5), que possui a fundamental de seu acorde no quarto grau aumentado (#IV) da escala geradora, Lídia. A distância da fundamental desse acorde até a TL é de 3 tons, ou seja, uma 4ª aumentada ascendente, assim como indicado ao lado esquerdo da tabela.

O quarto acorde destacado indica o acorde Xm7, que terá a fundamental do acorde localizada no sexto grau (VI) da escala. A distância de sua fundamental até a TL que irá gerar a escala Lídia primária é de uma 3ª menor, assim como demonstrado no lado esquerdo da tabela.

Já o último acorde da tabela se refere ao acorde de Xalt, que se encontra no 5º grau aumentado (#V) da escala. A distância de sua fundamental até a TL é de 2 tons, ou seja, uma 3ª maior ascendente, como mostrado na tabela. A fim de fortalecer essa relação nesse texto, irei exemplificar a nota Dó sendo a TL para os acordes e a nota Dó sendo utilizada como fundamental dos acordes:

Figura 6 – Exemplos da relação entre TL e acorde



Fonte: De autoria própria

Nesse exemplo, é apresentado a vertente escalar vertical dos acordes, ou *chordscale* (RUSSELL, 1953), resultante da união sonora entre o acorde e a escala Lídia formada a partir da TL. Nos primeiros quatro compassos, temos a mesma escala de Dó Lídio para os acordes de C7M, D7, Am7 e F#m7(b5), representando a “escala que soe o mais próximo possível ao som de unidade com o gênero harmônico definido”⁸ (RUSSELL, 2001, p. 1), enquanto que nos últimos 4 compassos, teremos tônicas lídias diferentes para os acordes sob fundamental Dó, já que possuem naturezas de acorde diferentes, como por exemplo C7M que possui a TL em Dó e Cm7 que possui a TL em Mib.

Ao contrário da composição e improvisação por centro tonal (FARIA, 1991), que em torno de vários acordes de um mesmo campo utilizamos uma única escala a partir do tom, a vertente vertical de Russell permite o pensamento individual para cada acorde que apareça na música, sendo este independente do contexto dos outros acordes em que está inserido. Por exemplo, se a progressão de uma música é C7M, Am7 e G7, podemos pensar separadamente uma escala no momento em que se toca C7M, outra escala para Am7 e outra escala para G7, enquanto em um âmbito horizontal-tonal, utilizaríamos apenas a escala de Dó maior para todos os acordes da progressão. Vamos agora compreender sobre aplicação de outras escalas e como aplica-las em progressões típicas da música popular.

Como visto na parte anterior, a TL é a geradora da escala com maior inclinação à sensação de unidade harmônica, a escala Lídia. A partir dessa alegação, Russell, com a inserção de outras notas no sistema Lídio, define outros núcleos que demonstrem de forma gradativa o distanciamento dessa sensação, a ponto que resulte no lídio cromático, que abarca as 12 notas cromáticas do sistema temperado. Baseado nisso, a TL encontrada na relação com os acordes, pode exercer não só o papel de gerar a escala propriamente Lídia, mas sim de gerar quaisquer outras escalas, com base nos núcleos do lídio cromático, a fim de que o compositor/performer/improvisador, tenha total liberdade para atingir sua intenção sonora.

Tomaremos o acorde Am7 para um exemplo. Por ser um Xm7, sua fundamental se encontra no VI grau da escala Lídia, portanto, sua TL será de Dó⁹. A partir dessa TL, poderemos tocar a escala Lídia (Dó-Ré-Mi-Fá#-Sol-La-Si), assim como poderemos tocar a escala Lídia Diminuta (Dó-Ré-Mib-Fá#-Sol-La-Si), a escala Lídia b7 (Dó-Ré-Mi-Fá#-Sol-La-Sib) e assim por diante.

⁸ “a scale which sounds in closest unity with the harmonic genre of any traditionally definable chord” (RUSSELL, 2001, p. 1).

⁹ Visualizar figura 5.

Figura 7 – Exemplos de escalas sobre Am7



Fonte: De autoria própria.

Para um entendimento concreto do uso de escalas baseando-se na forma vertical dos acordes, analisarei a melodia de *Tacho* de Hermeto Pascoal, na perspectiva de Russell.

Figura 8 – Partitura analisada de *Tacho*

Tacho

Hermeto Pascoal



TL: F
Dm7 Escala: F lídio, 7 Tone Order.

TL: Gb
Eb7 Escala: Gb lídio, 7 Tone Order.

TL: G
Em7 Escala: G lídio, 7 Tone Order.

TL: F
Dm7 Escala: F lídio, 7 Tone Order.

TL: G
C#m7(b5) Escala: G lídio, 7 Tone Order.

TL: G
C#m7(b5) Escala: G lídio diminuto, 9 Tone Order.

Fonte: Transcrição e análise de autoria própria

A música possui quatro acordes, sendo três deles menores e um deles meio-diminuto. Nos acordes menores, Hermeto cria a melodia utilizando a própria escala Lídia a partir da TL, situada uma 3ª menor ascendente do acorde menor, como foi demonstrado na figura 5. Ou seja,

em Dm7 utilizou-se Fá como TL, que gerou a escala Lídia, utilizada na melodia. Já no acorde meio-diminuto ou Xm7(b5) foi-se utilizado primeiro a escala Lídia sobre a TL Sol, e posteriormente a escala de Lídio Diminuto - pela utilização da nota Lá sustenido na melodia - sobre a mesma TL, distanciando seu núcleo de *7 Tone Order* para *9 Tone Order*.

Essa música de Hermeto é propriamente modal, e na gravação da música no álbum de *Slaves Mass* em 1977, é notório no improviso, principalmente de Hermeto Pascoal, o uso do polimodalismo com a perceptível troca de escalas de acorde com o acorde imposto no momento, muitas vezes com a utilização de fragmentos de escalas que caminham de forma áspera ao longo da dinâmica criada pelo improvisador juntamente com a base.

Para o improviso musical sobre esse tema de Hermeto, é necessário que o improvisador associe o acorde que está na base com a TL vigente naquele acorde, tocando a partir da TL a escala que expõe a sonoridade e a intenção do intérprete para a música.

A fim de concluir essa seção, mostraremos a primeira parte de uma das análises realizadas pelo próprio Russell com base no CLC, em uma de suas composições, chamada *Pictures 'n' Echoes*¹⁰

Figura 9 – Partitura analisada de *Picture 'n' Echoes*



The image shows a musical score for "Pictures 'n' Echoes" by George Russell. It is written in 3/4 time with a tempo of 60. The score is divided into sections: "solo" and "funk". The solo section starts with a Bb7#9 (II) chord and an A Lyd Dim scale. The funk section includes chords like Bb7#9 (II), A Lyd Dim, A#7 (II), G Lyd, (G Lyd), D+bs (II), C Lyd Aug, G7+bs (II), F Lyd Aug, C11 (II), B Lyd, (B Lyd), C Aux Dim, and D+7+bs (II). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Fonte: Russell, 2001, p. 88

¹⁰ Ben Schwendener, ex-aluno de Russell, disponibilizou uma versão da música no álbum *Witness of the Sun*, de 1997, nos serviços de *streaming*.

Russell analisa primeiro a fundamental do acorde com sua TL com base na natureza do acorde e posteriormente a escala que foi gerada pela TL para a melodia. Em todos os acordes, ao lado direito da cifra, é colocado entre parênteses o grau onde se localiza o acorde em relação a TL e na parte superior é indicada a escala utilizada sobre a TL. Já que todos os acordes são X7, todos eles são indicados como II, o que facilita a compreensão da composição de Russell ao redor das ordens tonais do Lídio Cromático e seus núcleos. É possível observar diferentes escalas, dependendo da intenção sonora da composição, como a escala Lídia, Lídia Aumentada e Lídia Diminuta.

É imprescindível que o leitor compreenda que os acordes são caracterizados sempre pela sua qualidade tétrade, como demonstrado na figura 5, e, portanto, as tensões/extensões do acorde como nona (9), décima primeira (11), décima terceira (13) não irão modificar a análise. O primeiro acorde mostrado na análise de Russell (figura 9) é, por exemplo, um Bb7(b9), e é analisado da mesma forma que o acorde de D7(b5), sendo ambos o II grau da escala, a partir da TL de Láb e Dó, respectivamente.

5. Conclusão

O CLC de George Russell é visto como catalizador para a inovação estilística do modalismo (NOVIK, 2021). Sua forte influência sobre os músicos nos Estados Unidos resultou na grandiosidade de vertentes do Jazz após 1950, na era do Cool Jazz. Sendo responsável pelo primeiro uso e formalização das *chordscales*, foi precursor e influência direta do gênero Jazz Modal nos Estados Unidos, categoria a qual pertence o álbum mais vendido na história do Jazz: *Kind of Blue* de Miles Davis. Devido a isso, Russell se transformou em um verdadeiro marco na história da música pelo próprio CLC, mas também pelas suas composições autorais de vanguarda, o que o coloca em meio aos movimentos mais vívidos da contemporaneidade.

Acerca do estudo da música popular, o conhecimento de diferentes abordagens, metodologias e conceitos para a performance são cruciais no desenvolvimento do estudante de música em relação a sua prática e estudo do instrumento, assim como a da criação (improvisação, composição) e performance. O tema se mostra significativo pela difusão e alcance de uma nova perspectiva sobre o contexto da música popular, com o uso do CLC como base empírico-prática, e pelo incentivo a pesquisa a respeito do CLC no Brasil, sobre o qual temos um material escasso em periódicos acadêmicos.

Compreendido os mecanismos da TL sobre os acordes comuns da música popular, o músico estará apto a utilizar inúmeras escalas sobre o mesmo tipo de acorde, encontrado em diferentes estilos/repertórios. O CLC é um verdadeiro expensor de horizontes quando se trata de improvisação e composição, e é por isso que o tomamos como um sistema consolidado e sólido para a performance.

Referências

FARIA, Nelson. *A Arte da Improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

Frequently Asked Questions about George Russell's Lydian Chromatic Concept Of Tonal Organization. George Russell's Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization. Brookline: Concept Publishing Company, 2001-2022. Disponível em: <https://www.lydianchromaticconcept.com/faq.html> . Acesso em: 15 jul. 2023.

LEVY, Ernst. *A Theory of Harmony*. Albany: State University of New York Press, 1985.

MACIEL, Caio. *Complexidade e interatividade como produtos artísticos: a poética musical de Jacob Collier*. Vitória, 2022. 82 f. Dissertação - Mestrado em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, 2022.

NOVIK, Stacey Lee. *George Russell's Lydian Chromatic Concept From 1960 Through 1972: The Foundation of Chord-Scale Theory in Jazz Education*. Colorado. 44 f. Mestrado – Master of Musical Arts. University of Colorado, Boulder, 2001. Disponível em: https://scholar.colorado.edu/concern/graduate_thesis_or_dissertations/cn69m543g. Acesso em: 25 jul 2023.

RUSSELL, G. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (Fourth Edition). Brookline: Concept Publishing Company, 2001.

RUSSELL, G. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation* (First Edition). Brookline: Concept Publishing Company, 1953.