



Il Linguaggio Be-Bop e gli Accordi di Settima di Seconda Specie [The Be-Bop Language and The Minor Seventh Chords]

Authors: Carmine C. Cataldo
Submitted: 16. October 2017
Published: 16. October 2017
Affiliation: Independent Researcher, Jazz Pianist and Composer, PhD in Mechanical Engineering, Battipaglia (SA), Italy
Keywords: Improvvisazione Jazz, Linguaggio Be-Bop, Accordi di Settima di Seconda Specie, Triadi Minori, Tonicizzazione [Jazz Improvisation, Be-Bop Language, Minor Seventh Chords, Minor Triads, Tonicization]

JOSHA

josha.org

**Journal of Science,
Humanities and Arts**

JOSHA is a service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content

Il Linguaggio Be-Bop e gli Accordi di Settima di Seconda Specie

Carmine Cataldo

Jazz Pianist and Composer, PhD in Mechanical Engineering, Battipaglia (SA), Italy

Email: catcataldo@hotmail.it

Abstract (English)

This article represents a translated and revised version of the paper "The Art of Improvising: the Be-Bop Language and the Minor Seventh Chords". In this paper we exclusively discuss the improvisation techniques concerning the Minor Seventh Chords. The reader, who basically is not required to possess any particular jazz background, is immediately led to speaking, as it were, by resorting to the Be-Bop language. On this subject, it is fundamental to underline how the whole dissertation is carried out in terms of sentences and words. The method herein proposed is very simple and intuitive. We start from a specific sentence, regarded as fundamental, built upon the Minor triad. By exploiting the fundamental sentence, several further sentences can be instantly deduced. The sentences so obtained can be easily cut, modified, by adding new simple words, combined with each other and finally enriched. In addition, we briefly address the so-called Tonicization and carry out a short compatibility analysis between the sentences deduced for the Minor Seventh Chords and the corresponding Dominant Seventh and Half-Diminished Chords.

Keywords (English)

Jazz Improvisation, Be-Bop Language, Minor Seventh Chords, Minor Triads, Tonicization.

Abstract

In questo articolo vengono discusse, in via praticamente esclusiva, le tecniche d'improvvisazione relative agli Accordi di Settima di Seconda Specie. Il lettore, cui di fatto non è richiesto il possesso d'alcun background di carattere jazzistico, è subito portato ad esprimersi, per così dire, adoperando il Linguaggio Be-Bop. Il metodo è semplice e intuitivo. Si parte dalla presentazione d'una "Frase Fondamentale", costruita sulla Triade Minore, dalla quale vengono istantaneamente dedotte ulteriori proposizioni. Le frasi così ottenute vengono successivamente modificate, effettuando semplici "tagli" ovvero aggiungendo nuove "parole", e tra di loro variamente combinate. In aggiunta, è brevemente trattata la cosiddetta "Tonicizzazione", ed esaminata la compatibilità tra le frasi in questa sede dedotte per gli accordi di settima di seconda specie e gli "Accordi Parenti" di prima e terza specie.

Keywords

Improvvisazione Jazz, Linguaggio Be-Bop, Accordi di Settima di Seconda Specie, Triadi Minori, Tonicizzazione.

L'approccio ascendente (ovviamente cromatico) che appare nelle anacrusi è da ritenersi opzionale. Sebbene l'argomento non venga in questa sede approfondito, è interessante notare come le frasi proposte nei *Pentagrammi* (2), (3) e (4), si prestino agevolmente a svariati spostamenti metrici. A questo punto, vale la pena dedicarsi alla pratica del sottostante esercizio, tanto semplice quanto utile, basato sulla triade minore e gli approcci (cromatici) ascendenti:



(5)

Imponendo un banale spostamento metrico, dall'esercizio precedente deduciamo il seguente:



(6)

Dai *Pentagrammi* (2), (3) e (4) (quest'ultimo assoggettato a spostamento metrico), sfruttando l'esercizio proposto nel *Pentagramma* (6), otteniamo agevolmente le tre frasi sottostanti:



(7)



(8)



(9)

Siamo già in grado di combinare le semplici proposizioni finora ottenute, al fine di generarne altre assai più articolate (Baker, 1988a, 1988b, 1988c, 1988d; Wise, 1983).

A titolo d'esempio, dai *Pentagrammi* (6) e (8), quest'ultimo sviluppato proseguendo lungo la frase fondamentale presentata nel *Pentagramma* (1), otteniamo:



(10)

Dedichiamoci ora alla pratica del sottostante esercizio, basato sul concetto di approccio "misto":



(11)

La frase precedente conferisce all'improvvisazione un "mood" decisamente "cromatico".

Ovviamente, in linea con quanto evidenziato all'inizio del paragrafo corrente, il musicista deve aver cura, nell'eseguire l'esercizio proposto nel *Pentagramma* (11), di focalizzare la propria attenzione sulla triade minore. Naturalmente, possiamo continuare a combinare agevolmente le frasi ottenute, ora con un "ingrediente" addizionale.

Ad esempio, dal *Pentagramma* (3), privato dell'anacrusi ed esteso assecondando la frase fondamentale presentata nel *Pentagramma* (1), e dal *Pentagramma* (11), trasposto all'ottava superiore, otteniamo immediatamente:



Sfruttando il concetto di approccio misto, introdotto nel *Pentagramma* (11), e considerando un moto ascendente, otteniamo la sottostante nuova parola (ovvero brevissima proposizione):



Adoperando la parola appena introdotta, è possibile dedurre un enorme quantitativo di nuove frasi. A titolo d'esempio, dal *Pentagramma* (2), trasposto all'ottava inferiore ed arrestato alla quinta, e dai *Pentagrammi* (11) e (13), possiamo dedurre la seguente frase articolata:



Consideriamo adesso la sottostante nuova parola, nulla più che un "ponte cromatico" bidirezionale (da percorrersi in entrambi versi, ascendendo e discendendo) tra la quinta e la sesta maggiore:



L'attenzione dell'esecutore, naturalmente, dev'essere focalizzata in via esclusiva sulla quinta. Dai *Pentagrammi* (2) e (15) (il primo privato dell'anacrusi ed arrestato alla quinta) otteniamo:



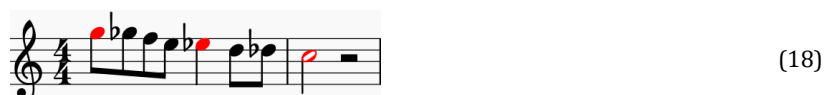
È fondamentale osservare come dai *Pentagrammi* (2) e (15) (il primo dei quali privato, ancora una volta, dell'anacrusi) sia inoltre possibile dedurre agevolmente un'utilissima versione alternativa, a "periodicità pari", della frase fondamentale presentata nel *Pentagramma* (1):



Naturalmente, seguendo una metodologia che, a questo punto, dovrebbe risultare sufficientemente chiara, dal *Pentagramma* (17) è possibile dedurre un notevole quantitativo di nuove proposizioni.

2.3. Ponti Cromatici e Terze Diatoniche

Consideriamo adesso un "lungo" ponte cromatico discendente tra la quinta e la tonica. Evidentemente, il suddetto può essere immaginato come scaturito dalla giustapposizione di due ponti cromatici discendenti "corti" (il primo collega la quinta alla terza minore, il secondo collega quest'ultima alla tonica):



Ovviamente, i ponti corti possono anche essere adoperati tal quali.

Ad esempio, dal *Pentagramma (2)*, arrestato una volta raggiunta la terza minore, possiamo agevolmente ricavare la seguente brevissima proposizione:



(19)

Similmente, dal *Pentagramma (3)*, tagliato e considerato privo dell'anacrusi, otteniamo:



(20)

Dai *Pentagrammi (15)* e *(18)* ricaviamo istantaneamente la seguente frase:



(21)

Analogamente, dai *Pentagrammi (15)* e *(20)* otteniamo:



(22)

Consideriamo adesso la sottostante nuova parola:



(23)

Molto evidentemente, la parola appena introdotta rappresenta nulla più che un ponte cromatico discendente tra la settima minore (rappresentata in verde) e la quinta.

Dai *Pentagrammi (18)* e *(23)* deduciamo la seguente frase:



(24)

Similmente, dai *Pentagrammi (20)* e *(23)* otteniamo:



(25)

Dai *Pentagrammi (21)* e *(23)*, il primo dei quali arrestato alla terza, otteniamo:



(26)

Seguendo la linea di ragionamento sinora sfruttata, è possibile introdurre tutte le ulteriori "tensioni ammissibili" (nona, undicesima, tredicesima). Assai evidentemente, le suddette sono tra di loro collegabili adoperando una banale scala cromatica.

Il *Pentagramma* (27) schematizza la modalità di costruzione di ponti cromatici discendenti, finalizzati a stabilire collegamenti tra le tensioni ammissibili adiacenti (tra le varie terze diatoniche), focalizzando l'attenzione su tre triadi maggiori “fondamentali”.

The diagram shows a musical staff in 4/4 time with a descending chromatic line. Above the staff, three boxes represent triads: F (red), B^b (green), and E^b (blue). Red arrows labeled "QUINTA GIUSTA DISCENDENTE" point from F to B^b and from B^b to E^b. Below the staff, numbers 13, 11, 9, 7, 5, 3, and 1 are aligned with the notes, indicating a scale or fretboard position.

2.4. Tonicizzazione

L'Accordo di Settima di Seconda Specie può essere assoggettato a “Tonicizzazione” (Dobbins, 2010; Levine, 2009). La suddetta procedura si rende praticamente indispensabile qualora l'accordo resti invariato per un certo numero di battute (basti pensare a strutture come quella di “So What”).

Ad esempio, C-7 può essere seguito e/o preceduto da G7, quest'ultimo spesso considerato provvisto della nona bemolle, al fine di legittimare la cosiddetta “sostituzione diminuita” (Parker, 1978).

Uno dei punti di forza del metodo consiste nella completa adattabilità delle frasi dedotte (nonché di quelle ulteriormente deducibili) agli accordi di seconda specie tonicizzati.

È agevole verificare come la frase nel *Pentagramma* (2), ad esempio, possa essere serenamente adoperata in presenza di qualsivoglia tipologia di tonicizzazione costruita su C-7:

Example (28) shows a musical staff in 4/4 time with a descending chromatic line. Above the staff, three boxes represent triads: C-7 (red), G7(b¹³) (green), and C-7 (blue). Red arrows labeled "QUINTA GIUSTA DISCENDENTE" point from C-7 to G7(b¹³) and from G7(b¹³) to C-7.

Example (29) shows a musical staff in 4/4 time with a descending chromatic line. Above the staff, two boxes represent triads: G7(b¹³) (green) and C-7 (blue). Red arrows labeled "QUINTA GIUSTA DISCENDENTE" point from G7(b¹³) to C-7.

Example (30) shows a musical staff in 4/4 time with a descending chromatic line. Above the staff, four boxes represent triads: G7 (red), C-7 (green), G7 (blue), and C-7 (dark blue). Red arrows labeled "QUINTA GIUSTA DISCENDENTE" point from G7 to C-7 and from G7 to C-7.

A titolo d'ulteriore esempio, possiamo considerare il *Pentagramma* (24):

Example (31) shows a musical staff in 4/4 time with a descending chromatic line. Above the staff, three boxes represent triads: C-7 (red), G7 (green), and C-7 (blue). Red arrows labeled "QUINTA GIUSTA DISCENDENTE" point from C-7 to G7 and from G7 to C-7.

Example (32) shows a musical staff in 4/4 time with a descending chromatic line. Above the staff, two boxes represent triads: G7(#⁹) (green) and C-7 (blue). Red arrows labeled "QUINTA GIUSTA DISCENDENTE" point from G7(#⁹) to C-7.

Example (33) shows a musical staff in 4/4 time with a descending chromatic line. Above the staff, four boxes represent triads: G7(#⁹) (green), C-7 (blue), G7(b¹³) (dark blue), and C-7 (dark blue). Red arrows labeled "QUINTA GIUSTA DISCENDENTE" point from G7(#⁹) to C-7 and from G7(b¹³) to C-7.

Naturalmente, l'idoneità delle frasi può essere localmente verificata tenendo ben presente il fatto che, com'è noto, gli accordi di settima di dominante possono essere deliberatamente alterati.

Nei *Pentagrammi* (28), (29) e (33) (riferendosi esclusivamente, per quanto concerne l'ultimo, all'ultima battuta), *E_b* rappresenta la tredicesima bemolle di *G*; nei *Pentagrammi* (32) e (33) (riferendosi esclusivamente, per quanto concerne l'ultimo, alla prima battuta) *B_b* (siccome enarmonico con *A[#]*) rappresenta la nona diesis di *G*.

2.5. Accordo "Parente" di Prima Specie

Nel linguaggio Be-Bop, al netto d'eccezioni relativamente rare, un accordo di settima di seconda specie può essere tranquillamente associato al Modo Dorico (Levine, 2009). In altre parole, a prescindere dal ruolo rivestito nella particolare progressione armonica e nonostante eventuali tonicizzazioni, un accordo di settima di seconda specie può sempre essere immaginato come un Secondo Grado di un accordo di quarta specie (Modo Ionico).

Nel nostro caso, conseguentemente, *C-7* può essere considerato "parente" (di "secondo grado") di *F7*, siccome entrambi scaturiscono dall'armonizzazione di *B_b* Ionico (D'Errico, 2017).

A tal proposito, sfruttando la prima parte del metodo (Cataldo, 2017), consideriamo una delle frasi fondamentali adatte a *F7*. La frase in questione è riportata nel sottostante *Pentagramma* (34), con le note cordali (intese come quelle che costituiscono la triade maggiore di *F*) in **rosso**, a la settima minore (rispetto a *F*) in **verde**.



Nel *Pentagramma* (35) è riportata nuovamente la frase richiamata nel *Pentagramma* (34): in questo caso, tuttavia, le note cordali, rappresentate in **rosso**, a la settima, rappresentata in **verde**, si riferiscono nuovamente a *C-7*.



È semplice verificare come la frase riportata nel *Pentagramma* (35) sia perfettamente adatta a *C-7*. Seguendo la solita procedura, è chiaramente possibile la deduzione d'un numero significativo di ulteriori frasi, omesse per brevità, per di più modificabili e combinabili con quelle sinora ottenute. In aggiunta, possiamo affermare come, in virtù della relazione armonica discussa nel paragrafo corrente, tutte le frasi adatte a *C-7* lo siano anche per *F7*, sebbene a condizione d'adottare alcune "precauzioni": alcune di esse, in fatti, "funzionano" meglio quando l'accordo *F7* è provvisto nella nona diesis, altre sono da preferirsi, invece, quando l'accordo è sospeso, e così via.

2.6. Accordo "Parente" di Terza Specie

Alla luce delle relazioni armoniche brevemente discusse nel paragrafo precedente, *C-7* può anche essere considerato "parente" di *A-7_{b5}*. Più precisamente, *A-7_{b5}* (modo Locrio) è il "parente in comune" tra *C-7* (modo Dorico, una terza minore ascendente) e *F7* (modo Misolidio, una terza maggiore discendente) (D'Errico, 2017).

A tal proposito, consideriamo nuovamente la frase adatta a *F7* riportata nel *Pentagramma* (34).

Nel *Pentagramma* (35) abbiamo riscritto la suddetta frase "in funzione" di C-7. Adesso, riscriviamo esattamente la stessa frase "in funzione" di A-7b5, riportando in **rosso** le note cordali (stavolta quelle che costituiscono la Triade Diminuita di A), e in **verde** la settima minore (stavolta rispetto ad A):



Anche in questo caso, è semplice verificare come la frase riportata nel *Pentagramma* (36) sia perfettamente adatta a A-7b5. Essa può inoltre generare, agendo nel solito modo, tre proposizioni (una per ognuna delle note cordali), che possono essere modificate e combinate nel rispetto della procedura in questa sede presentata, così da creare un "vocabolario" adatto per gli Accordi di Settima di Terza Specie. Il numero delle frasi idonee agli accordi di terza specie può essere ulteriormente incrementato sfruttando la relazione armonica discussa nel paragrafo corrente e in quello precedente. Per fornire un esempio, basato sul caso specifico brevemente esaminato in questa sede, è agevole verificare come molte delle frasi adatte a C-7 e F7 possano essere serenamente suonate su A-7b5.

3. Osservazioni Finali e Conclusioni

Per quanto abbastanza evidente, è doveroso specificare come il metodo sinteticamente presentato in questo articolo costituisca nulla più che un'introduzione, tra l'altro assai semplificata, al Linguaggio Be-Bop. Nondimeno, tutte le frasi dedotte in questa sede, al netto di possibili "arricchimenti" (Cataldo, 2017) e combinazioni con "pattern di pubblico dominio" (Coker et al., 1982; Nelson, 2010), possono essere agevolmente rinvenute esaminando le trascrizioni di alcuni assoli notevoli (Garland, 1999; Kelly, 2013; Parker, 1978; Powell 1998, 2002).

La fondamentale peculiarità del metodo risiede, ancora una volta, nel fatto che l'attenzione dell'improvvisatore, cui è richiesto un background davvero minimale, è fondamentalmente focalizzata sulle triadi: di base, non occorre altro per iniziare a suonare il Be-Bop. Naturalmente, la conoscenza dell'armonia e la capacità di padroneggiare scale fondamentali e cliché consente al musicista, al di là di ogni ragionevole dubbio, di arricchire ulteriormente il proprio linguaggio nonché, soprattutto, d'improvvisare con una ragionevole consapevolezza (D'Errico, 2015).

Ringraziamenti

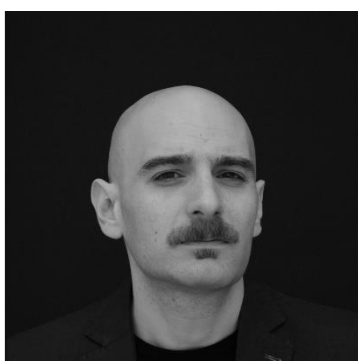
Questo articolo è dedicato a mio fratello Emilio

Ringrazio gli amici Francesco D'Errico, Giulio Martino, e Sandro Deidda, eccellenti jazzisti italiani e stimati docenti presso il Conservatorio di Salerno, per i loro preziosi suggerimenti.

Riferimenti

- Baker, D. (1988a). *How to Play Bebop (Volume 1)*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
 Baker, D. (1988b). *How to Play Bebop (Volume 2)*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
 Baker, D. (1988c). *How to Play Bebop (Volume 3)*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
 Baker, D. (1988d). *Jazz Improvisation*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
 Cataldo, C. (2017). The Art of Improvising: the Be-Bop Language and the Dominant Seventh Chords. *Art and Design Review*, 5, 181-188. <http://doi.org/10.4236/adr.2017.53014>
 D'Errico, F. (2015). *Fuor di Metafora – Sette Osservazioni sull'Improvvisazione Musicale*. Naples, Italy: Editoriale Scientifica.

- D'Errico, F. (2017). *Armonia Funzionale e Modalità – Rudimenti per l'Improvvisazione a Indirizzo Jazzistico*. Naples, Italy: Editoriale Scientifica.
- Coker, J., Casale, J., & Campbell, G. (1982). *Patterns for Jazz*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
- Dobbins, B. (2010). *Jazz Arranging and Composing – L'Approccio Lineare* (Italian Ed. by Roberto Spadoni). Italy: Volontè & Co.
- Garland, R. (1999). *The Jazz Piano Solos of Red Garland* (by Tony Genge). Houston, TX: Houston Publishing.
- Kelly, W. (2013). *The Wynton Kelly Collection: 25 Solo Transcriptions* (by Michael Miller). New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz.
- Levine, M. (2009). *The Jazz Theory Book* (Italian Edition by F. Jegher). Milan, IT: Curci Jazz.
- Nelson, O. (2010). *Patterns for Improvisation*. New Albany, IN Jamey Aebersold Jazz.
- Parker, C. (1978). *Charlie Parker Omnibook*. Los Angeles, CA: Atlantic Music Corporation.
- Powell, B. (1998). *Bud Powell Classics (Artist Transcriptions)*. Milwaukee, WI: Hal · Leonard.
- Powell, B. (2002). *The Bud Powell Collection: Piano Transcriptions (Artist Transcriptions)*. Milwaukee, WI: Hal · Leonard.
- Wise, L. (1983). *Bebop Bible - The Musicians Dictionary of Melodic Lines*. United States: REH Publications.



Author Info

Carmine Cataldo

Independent Researcher, Battipaglia (SA), Italy

PhD in Mechanical Engineering

Jazz Pianist and Composer

Art Director and Resident Pianist at "Bar Capri", Battipaglia (SA), Italy

Email: catcataldo@hotmail.it

ResearchGate Profile:

https://www.researchgate.net/profile/Carmine_Cataldo

LinkedIn Profile:

<https://it.linkedin.com/in/carmine-cataldo-3ab097122>

Curriculum Vitae (excerpt)

Carmine Cataldo was born on 13 February 1979 in Battipaglia (Salerno - Italy).

In 2004, he graduates from the University of Salerno in Mechanical Engineering; the same year, he passes the qualifying examination to the engineers register. In 2008, he obtains, from the University of Salerno, a PhD in Mechanical Engineering, with a final dissertation based upon the analytical modelling of the extrusion and stretching processes targeted at thermoplastic polymers. During PhD research work, he mainly focuses on heat treating of steels and iron based alloys, mechanical characterization of unconventional and composite materials, innovative technologies for welded and glued joints, treatments finalized to increase the surface tension of polymeric films, the application of fuzzy logic in order to adjust the extrusion die during the film casting process and rapid prototyping by laser sintering. Currently, he is particularly interested in alternative cosmology and special relativity. His main interest lies in the attempt to preserve the validity of notions, considered as outdated, by assigning a different meaning, coherently with the phenomenological reality, to equations usually classified as relativistic. He is a member of the editorial board of the journal "Research and Reviews: Journal of Pure and Applied Physics"

Carmine Cataldo is also a jazz pianist and composer.

He has been resident pianist and art director at music club "Bar Capri", in Battipaglia (Italy), since 2004. In 2002 he ranks first in the International Jazz Competition "Baronissi Jazz Festival" (Emerging Musicians Category); moreover, he is appointed best young talent in the competition and awarded a scholarship for the Berklee Summer School at Umbria Jazz 2003. During the Berklee Clinics he studies Piano Improvisation (advanced level) with Russell Hoffmann, Ensemble Music with the guitarist Jim Kelly, Improvisation Techniques with the saxophonist Greg Badolato, Be-Bop Language with the trumpeter Jeff Stout, and attends special lectures with the renowned singer Bobby McFerrin and the legendary drummer Elvin Jones. In 2003 he ranks first in the International Jazz Competition "Baronissi Jazz Festival" (Professional Musicians Category). He has had the privilege of sharing the stage with several worldwide esteemed jazz musicians, such as Avishai Cohen (Baronissi Jazz Festival 2004), Stefano Bollani and Enrico Rava (Jazz Castello Lagopesole, 11th Edition). As a jazz pianist, he has cooperated with artists of the calibre of Alfonso Deidda, Antonio Onorato, Carla Marciano, Daniele Scannapieco, Giulio Martino, Jerry Popolo, Max Ionata, Pietro Condorelli, Sandro Deidda.

Carmine Cataldo is also a martial arts teacher.

He is appointed "Shifu" by his own master, Sifu Antonello Parisi (ITKAA), on 18 December 2016. He is a Black Belt in Shaolin Wing Chun (Superior Instructor, 4th Technical Level) and Combat Escrima Concept (Advanced Instructor, 3rd Technical Level). He has attended several seminars with renowned martial artists of the calibre of Grand Master Renè Latosa (Escrima Concepts), Sifu Maria Gröthe (Siu Lam Weng Chun), Sifu Lin Xiang Fuk (Black Flag – Hek Ki Boen Eng Chun), Master Marco Mattioni (Escrima and Wing Tsun), Master Aldo Chiari (Muay Thai Boran).