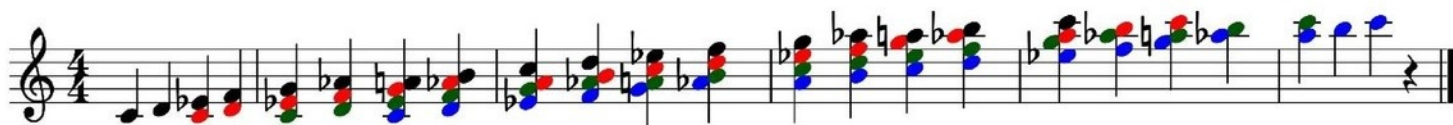


## JAZZ ARRANGING FOR BEGINNERS - Part 2



### Jazz Arranging for Beginners - Part 2 [Tecniche di Arrangiamento Jazz per Principianti - Seconda Parte]

Authors: Carmine Cataldo  
Submitted: 12. March 2020  
Published: 16. March 2020  
Volume: 7  
Issue: 2  
Affiliation: Independent Researcher, PhD in Mechanical Engineering, MD in Disciplines of Jazz and Improvisation (Jazz Piano), Battipaglia (SA), Italy  
Languages: Italian  
Keywords: Jazz Arranging, Diatonic Parallelism, Chromatic Parallelism, Seventh Chords, Be-Bop Scales, Tonicization  
Categories: Performing Arts, Music  
DOI: 10.17160/josha.7.2.644

#### Abstract:

In this paper we discuss some simple 4-part arranging techniques, particularly suitable for jazz musicians. By exploiting the Diatonic Parallelism, we provide an explicit writing of the 4-part harmonization of the Ionian, Dorian and Mixolydian scales (or modes). In order to harmonize the so-called approach notes, we herein exclusively resort to the Chromatic Parallelism. Finally, by exploiting the concept of tonicization, we carry out the 4-part harmonization of the Major, Melodic Minor and Dominant Be-Bop scales.

# 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



## Tecniche di Arrangiamento Jazz per Principianti – Seconda Parte Armonizzazione a 4 Voci

**Carmine Cataldo**

PhD in Mechanical Engineering, MD in Disciplines of Jazz and Improvisation - Jazz Piano, Battipaglia (SA), Italy

### Abstract

In quest'articolo, dal carattere marcatamente introduttivo, vengono presentate alcune semplici tecniche di arrangiamento a 4 Voci, adatte prevalentemente, sebbene non esclusivamente, all'ambito jazzistico. Anzitutto, viene discusso il parallelismo diatonico per Quadricordi Terziani (Accordi di Settima), in stato fondamentale ovvero in forma di rivolto. La metodologia è applicata, in forma esplicita, alle Scale Eptafoniche Ionica, Dorica e Misolidia. Successivamente, nel trattare l'armonizzazione delle cosiddette note estranee, si richiama il concetto di Parallelismo Cromatico. Una sezione è dedicata all'armonizzazione delle fondamentali Scale Octofoniche Be-Bop (Maggiore, Minore Melodica, Dominante), effettuata ricorrendo alla cosiddetta Tonicizzazione.

### Keywords

Jazz Arranging, Diatonic Parallelism, Chromatic Parallelism, Seventh Chords, Be-Bop Scales, Tonicization.

### Introduzione: Generalità sulla Stesura d'un Arrangiamento

La corretta stesura d'un arrangiamento consta, semplificativamente, di sei fasi.

La prima fase consiste nell'effettuare un'approfondita analisi melodica e armonica del brano da arrangiare.

La seconda fase prevede la determinazione della struttura dell'arrangiamento. Generalmente, un arrangiamento completo è costituito dalle seguenti sezioni: Introduzione, Tema Iniziale, Assoli (con eventuali Background), Special (talvolta adoperato quale elemento di separazione tra gli Assoli), Tema Finale, Coda.

La terza fase consiste nella scelta della composizione dell'organico, tenendo conto dell'eventuale natura traspositrice degli strumenti selezionati. Qualora l'organico non comprenda più strumenti della medesima tipologia, risulta assai conveniente la redazione preventiva d'un arrangiamento grezzo, a pentagramma singolo ovvero doppio, sul quale riportare, in via esclusiva, le note reali. Nel caso in cui, al contrario, l'organico comprenda più strumenti della stessa tipologia, ad esempio due trombe, è contemplabile una scrittura compatta delle voci corrispondenti, adoperando il medesimo pentagramma: naturalmente, per rimanere nell'esempio, la prima tromba riprodurrà sempre la nota superiore. In questa fase, è tassativo prestare particolare attenzione alle estensioni canoniche dei singoli strumenti, in modo tale da evitare la scrittura di suoni che potrebbero risultare, di fatto, irriproducibili. Si ricordi che le estensioni di alcuni strumenti, primo fra tutti proprio la tromba, dipendono dall'abilità dell'esecutore.

La quarta fase prevede, nel caso in cui l'arrangiatore abbia redatto un arrangiamento preventivo a note reali, la corretta trasposizione delle varie voci. Ad esempio, intervallo ascendente di seconda per la tromba, di sesta per il sassofono contralto, di nona per il sassofono tenore. Nel caso in cui si decida d'armare i pentagrammi del pianoforte adeguandosi alla tonalità d'impianto del brano da arrangiare, le armature dei pentagrammi relativi agli strumenti traspositori dovranno essere ovviamente trasposte. Qualora il centro tonale locale presenti numerose fluttuazioni all'interno del brano, è ampiamente preferibile evitare d'armare i pentagrammi. Tale procedura, tuttavia, non equivale a considerare il brano come trascritto nella tonalità di *C Maggiore* (ovvero *A Minore*): se così fosse, ad esempio, occorrerebbe armare i pentagrammi della tromba e del sassofono tenore in *D Maggiore* (ovvero *B Minore*), e quello del sassofono contralto in *A Maggiore* (ovvero *F# Minore*).

La quinta fase, delicatissima, è dedicata alla meticolosa riscrittura delle indicazioni armoniche, da effettuarsi esplicitando eventuali tensioni e/o alterazioni, altresì palesando la nota di canto eventualmente desiderata. È buona norma evitare la scrittura estesa di tappeti armonici relativi a strumenti, primo fra tutti la chitarra, dei quali non si possiede approfondita conoscenza: all'esecutore esperto spetterà il compito di costruire i propri interventi, conformandosi alle prescrizioni dell'arrangiatore.



La sesta ed ultima fase può considerarsi di verifica e rifinitura: principalmente, ci si occupa del posizionamento delle lettere di prova (rehearsal letters) e dell'adozione di metodologie atte ad agevolare il più possibile la lettura estemporanea dell'arrangiamento. Per quanto riguarda le lettere di prova, ad esempio, è buona norma siano apposte ogni otto battute, procedendo in ordine alfabetico. In una classica struttura a 32 battute, caratterizzata dalla forma comunemente identificata con la stringa AABA (ad esempio il "Rhythm Changes"), le lettere di prova saranno A, B, C e D, apposte ad intervalli regolari di otto battute. In merito alle tecniche finalizzate all'agevolazione della lettura, è fortemente consigliabile, perlomeno in ambito jazzistico, adottare pentagrammi (righe) costituiti da quattro battute, al netto di eventuali ripetizioni. Tale procedura agevola l'esecutore nel mantenere una ragionevole consapevolezza del proprio posizionamento all'interno della particolare struttura. Ove la suddetta non sia praticabile, è contemplabile l'apposizione, a intervalli regolari di quattro battute, delle cosiddette "doppie stanghette di cortesia". Un ulteriore accortezza consiste nell'adozione d'una scrittura che renda sempre esplicito il terzo movimento d'ogni battuta (evitando, per quanto possibile, le sincope) [1].

## 1. Armonizzazione a 4 Voci: Parallelismo Diatonico

Il Parallelismo Diatonico per Accordi di Settima [2] (in stato fondamentale ovvero in forma di rivolto) rappresenta una tecnica d'arrangiamento a 4 voci estremamente semplice e intuitiva, sebbene tutto fuorché esente da problematiche applicative: tali problematiche appaiono correlate, prevalentemente, alla generazione di fastidiose dissonanze, pure amplificate dall'insorgere di fenomeni di "clusterizzazione" (qualora si ricorra alle forme di rivolto), cui è prassi rimediare, per così dire, adottando posizioni "aperte" (DROP 2 e, talvolta, DROP 3).

In questa sezione presentiamo l'armonizzazione esplicita delle Scale Ionica, Dorica e Misolidia (in modo tale da consentire al lettore l'immediato arrangiamento di semplici melodie costruite sulla Formula di Cadenza Perfetta Maggiore). Ognuna delle suddette scale è armonizzata sfruttando Quadricordi Terziani in stato fondamentale e in forma di rivolto. Accanto ad ogni forma (sul medesimo pentagramma), è riportata la scrittura estesa delle corrispondenti posizioni aperte (DROP 2 ed eventualmente DROP 3).

### 1.1. Parallelismo Diatonico a 4 Voci: Scala Ionica

### 1.2. Parallelismo Diatonico a 4 Voci: Scala Dorica

- continua alla pagina successiva -



1° Rivolto DROP 2

2° Rivolto DROP 2 DROP 3

3° Rivolto DROP 2

### 1.3. Parallelismo Diatonico a 4 Voci: Scala Misolidia

DROP 2

1° Rivolto DROP 2

2° Rivolto DROP 2 DROP 3

3° Rivolto DROP 2

## 2. Armonizzazione della Note Estranee: Parallelismo Cromatico

Per l'armonizzazione delle cosiddette note estranee (note d'approccio ovvero di transizione) [3-5] è possibile ricorrere alla tecnica del Parallelismo Cromatico [2]. Molto semplicemente, l'armonizzazione della nota estranea risulta essere nulla più che la trasposizione, al semitono superiore ovvero inferiore, di quella adoperata per la nota sulla quale avviene la risoluzione melodica.

Quale esempio d'utilizzo del Parallelismo Cromatico nell'armonizzazione a 4 voci, si riportano i seguenti pentagrammi (vedi pagina successiva), costruiti considerando, quale scale di riferimento, la Ionica di C, armonizzata per Parallelismo Diatonico. Ne risulta una Scala Cromatica, armonizzata nei Moti Ascendente e Discendente.

Si noti come, a parità di nota estranea, gli Accordi di Settima Armonizzanti adoperati nel Parallelismo Cromatico (gli Accordi di Settima adoperati, in stato fondamentale ovvero in forma di rivolto, al fine d'armonizzare le note non appartenenti alla Scala Ionica di C) possano differire nei due moti: a tal proposito, si è optato per la scrittura esplicita degli Accordi di Settima Armonizzanti.



Si consideri, a titolo d'esempio, l'armonizzazione effettuata ricorrendo agli Accordi di Settima in stato fondamentale (i primi due tra i pentagrammi sopra riportati). Nel Moto Ascendente, la nota estranea  $G\# \equiv Ab$  è armonizzata a mezzo dell'Accordo di Seconda Specie  $G\#m7$ : infatti, la suddetta nota risolve melodicamente sulla Sopradominante (A), armonizzata ricorrendo all'Accordo di Seconda Specie  $Am7$ . Nel Moto Discendente, invece, la nota estranea  $Ab \equiv G\#$  è armonizzata a mezzo dell'Accordo di Prima Specie  $Ab7$ : infatti, la suddetta nota risolve melodicamente sulla Dominante (G), armonizzata ricorrendo all'Accordo di Prima Specie  $G7$ .

### 3. Armonizzazione a 4 Voci delle Scale Be-Bop: Tonicizzazione e Sostituzione alla Quinta Specie

Questa sezione è dedicata all'armonizzazione delle Scale Be-Bop Maggiore [6], Minore Melodica [7] e Dominante [8]. La procedura è effettuata ricorrendo al Parallelismo Diatonico Improprio (com'è noto, le Scale Be-Bop non sono eptafoniche). Al fine di procedere all'armonizzazione, è fondamentale richiamare le definizioni di Tonicizzazione e Sostituzione alla Quinta Specie [9–14].

*Tonicizzazione* – Ogni Accordo di Seconda e Quarta Specie (ogni Accordo di Minore Settima e di Settima Maggiore) e, più raramente, di Prima Specie (di Settima di Dominante) può essere “tonicizzato”. La Tonicizzazione (spesso identificata col termine



“micro-modulazione”) consiste, prevalentemente, nel rimpiazzare parte dell’accordo iniziale con un Accordo di Prima Specie (di Settima di Dominante), distante una quinta giusta ascendente, in modo tale da generare localmente una Cadenza Armonicamente Perfetta. In ambito jazzistico, la procedura è di prassi adoperata in presenza di accordi di Seconda e Quarta Specie (di Minore Settima e Settima Maggiore) caratterizzati da considerevole durata (accordi che coprono un certo numero di battute consecutive).

A titolo d’esempio, la Progressione | Cmaj7 | % | % | % | (il simbolo “%” denota la ripetizione dell’accordo) può essere trasformata nella seguente: | Cmaj7 | G7 | Cmaj7 | % |. Inoltre, l’accordo “tonicizzante” (G7, nel caso precedente) può essere assoggettato a Sostituzione alla Quinta Specie.

*Sostituzione alla Quinta Specie* – Ogni Accordo di Prima Specie (ogni Accordo di Settima di Dominante) può essere sostituito, in specie qualora provvisto della Nona Bemolle (b9), con un Accordo di Quinta Specie (con un Accordo di Settima Diminuita) costruito su Terza, Quinta, Settima (minore) e Nona Bemolle (rispetto alla fondamentale dell’accordo di partenza, naturalmente).

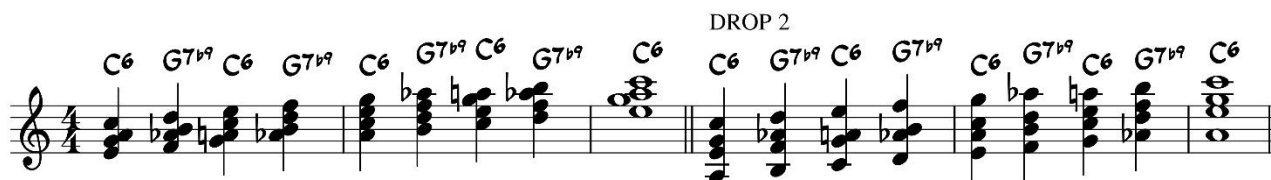
A titolo d’esempio, l’accordo G7(b9) può essere sostituito con gli accordi B°7, D°7, F°7, Ab°7.

### 3.1. Armonizzazione a 4 Voci: Scala Maggiore Be-Bop

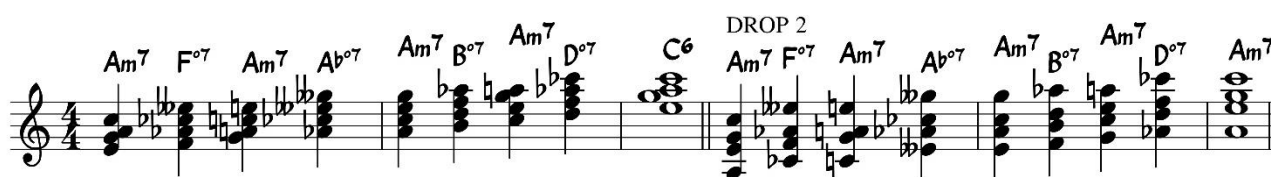
L’armonizzazione della Scala Maggiore Be-Bop (di C) [6] per Parallelismo Diatonico Improprio è effettuata in termini “contrappuntistici” (ovvero “canonici”). Lo sfasamento tra le 4 voci, riportate adoperando colori differenti, è pari a due gradi/soni.



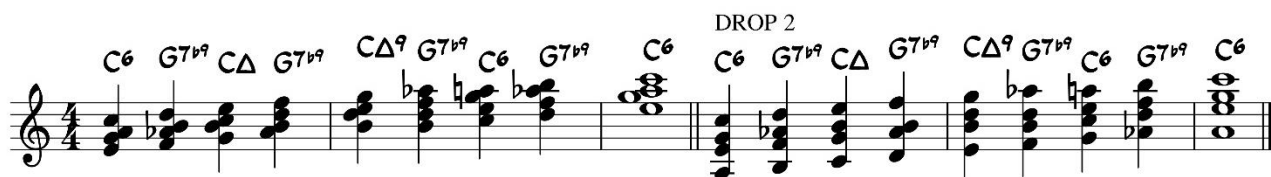
Dal pentagramma precedente, deduciamo immediatamente la sottostante armonizzazione, riportata nelle Varianti Chiusa e Aperta (DROP 2), esplicitando gli Accordi Armonizzanti.



L’armonizzazione precedente è del tutto equivalente alla sottostante, riscritta in modo tale da evidenziare gli Accordi di Settima Armonizzanti (in stato fondamentale ovvero in forma di rivolto) nonché le Sostituzioni alla Quinta Specie (a carico dell’accordo “tonicizzante” alterato G7b9).



Specialmente in ambito jazzistico, si è soliti ricorrere alla sottostante armonizzazione alternativa [3]:



L’armonizzazione precedente è del tutto equivalente alla seguente, riscritta in modo tale da evidenziare gli Accordi di Settima Armonizzanti (in stato fondamentale ovvero in forma di rivolto) nonché le Sostituzioni alla Quinta Specie.



Am7 F°7 CΔ Ab°7 Em7 B°7 Am7 D°7 Am7 Am7 F°7 CΔ Ab°7 Em7 B°7 Am7 D°7 Am7

### 3.2. Armonizzazione a 4 Voci: Scala Minore Melodica (ovvero Ipoionica) Be-Bop

Anche l'armonizzazione della Scala Minore Melodica Be-Bop (di C) [7] per Parallelismo Diatonico Improprio è effettuata in termini "contrappuntistici" (ovvero "canonici"). Lo sfasamento tra le 4 voci, riportate adoperando colori differenti, è pari a due gradi/soni.

Dal pentagramma precedente, deduciamo immediatamente la sottostante armonizzazione, riportata nelle Varianti Chiusa e Aperta (DROP 2), esplicitando gli Accordi Armonizzanti.

Cm6 G7b9 Cm6 G7b9 Cm6 G7b9 Cm6 G7b9 Cm6 Cm6 G7b9 Cm6 G7b9 Cm6 G7b9 Cm6 G7b9 Cm6

L'armonizzazione precedente è del tutto equivalente alla sottostante, riscritta in modo tale da evidenziare gli Accordi di Settima Armonizzanti (in stato fondamentale ovvero in forma di rivolto) nonché le Sostituzioni alla Quinta Specie (a carico dell'accordo "tonicizzante" alterato G7b9).

Am7b5 F°7 Am7b5 Ab°7 Am7b5 B°7 Am7b5 D°7 Am7b5 Am7b5 F°7 Am7b5 Ab°7 Am7b5 B°7 Am7b5 D°7 Am7b5

Specialmente in ambito jazzistico, si è soliti ricorrere alla sottostante armonizzazione alternativa [3]:

Cm7 G7b9 Cm7 G7b9 Cm7 G7b9 Cm6 G7b9 Cm6 Cm7 G7b9 Cm7 G7b9 Cm7 G7b9 Cm6 G7b9 Cm7

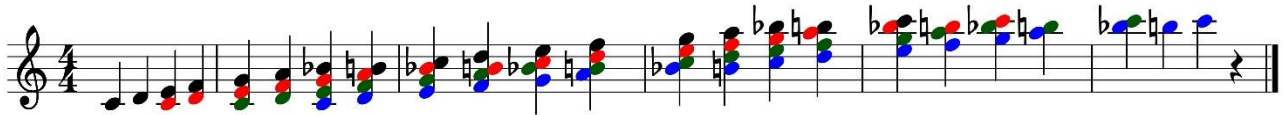
L'armonizzazione precedente è del tutto equivalente alla seguente, riscritta in modo tale da evidenziare gli Accordi di Settima Armonizzanti (in stato fondamentale ovvero in forma di rivolto) nonché le Sostituzioni alla Quinta Specie.

Cm7 F°7 Cm7 Ab°7 Cm7 B°7 Am7b5 D°7 Cm7 Cm7 F°7 Cm7 Ab°7 Cm7 B°7 Am7b5 D°7 Cm7

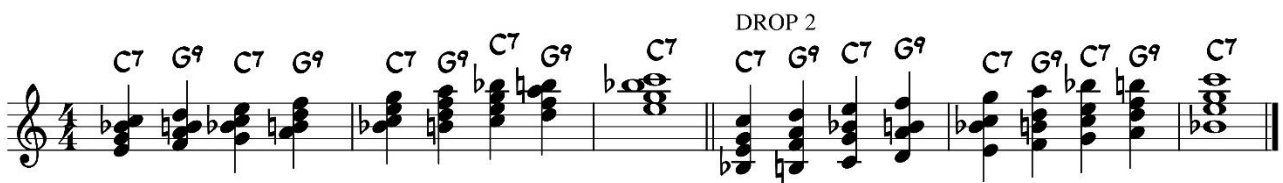


### 3.3. Armonizzazione a 4 Voci: Scala Dominante Be-Bop

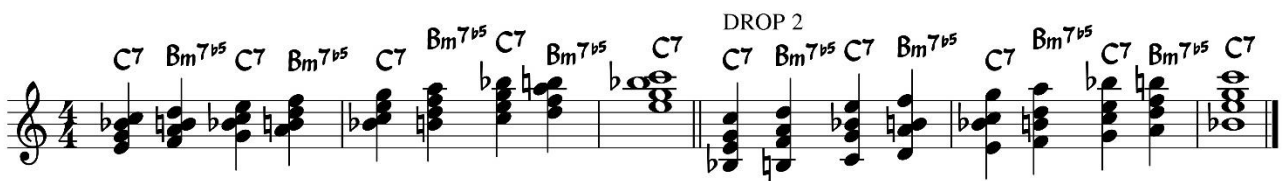
Come per le precedenti due scale, anche l'armonizzazione della Scala Dominante Be-Bop (di C) [8] per Parallelismo Diatonico Improprrio è effettuata in termini "contrappuntistici" (ovvero "canonici"). Lo sfasamento tra le 4 voci, riportate adoperando colori differenti, è pari a due gradi/soni.



Dal pentagramma precedente, deduciamo immediatamente la sottostante armonizzazione, riportata nelle Varianti Chiusa e Aperta (DROP 2), esplicitando gli Accordi Armonizzanti.

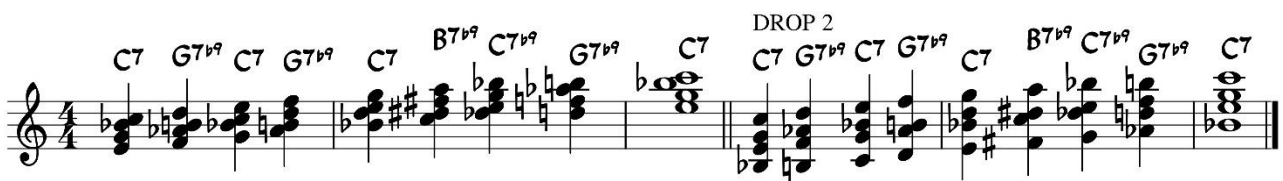


L'armonizzazione precedente è del tutto equivalente alla sottostante, riscritta in modo tale da evidenziare gli Accordi di Settima Armonizzanti (in stato fondamentale ovvero in forma di rivolto).



Nel pentagramma precedente, si è evidenziato come l'accordo "tonicizzante" G9 corrisponda, formalmente, all'Accordo di Terza Specie Bm7b5.

Specialmente in ambito jazzistico, è possibile ricorrere alla sottostante armonizzazione alternativa [3]:



In merito al pentagramma precedente, si noti come la Sopradominante (A) sia stata armonizzata per Parallelismo Cromatico, ricorrendo all'accordo B7b9 (ottenendo, formalmente, l'Accordo di Quinta specie C°7). La risoluzione melodica della Sopradominante (A), infatti, avviene sulla Sottotonica (Bb), armonizzata a mezzo dell'accordo C7b9 (ovvero, formalmente, Db°7).

L'armonizzazione precedente è del tutto equivalente alla seguente, riscritta in modo tale da evidenziare gli Accordi di Settima Armonizzanti (in stato fondamentale ovvero in forma di rivolto) nonché le Sostituzioni alla Quinta Specie.







#### 4. L'Importanza della Conoscenza dei Modi

Nel primo paragrafo è stata effettuata l'armonizzazione delle Scale Ionica, Dorica e Misolidia. Un arrangiatore discreto, tuttavia, dovrebbe essere in grado di armonizzare agevolmente le scale Ionica, Ipoionica, Minore Armonica, Maggiore Armonica, Doppia Armonica, con tutte le rispettive derivate (6 per ognuna delle suddette, per un totale di 35 scale). E ciò volendosi pure limitare alle sole scale eptafoniche. In tal modo, ci si potrà ritenere in possesso delle competenze minime necessarie al confezionamento, ove richiesto, d'un arrangiamento realmente "sartoriale". A tal proposito, si propone la sottostante utilissima tabella [9].

$X = C$	$h^1$	$h^2$	$h^3$	$h^4$	$h^5$	$h^6$	$h^7$
<b>Ionian</b>	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7b5
<b>Dorian</b>	Cm7	Dm7	E <sup>b</sup> maj7	F7	Gm7	Am7b5	B <sup>b</sup> maj7
<b>Phrygian</b>	Cm7	D <sup>b</sup> maj7	E <sup>b</sup> 7	Fm7	Gm7b5	A <sup>b</sup> maj7	B <sup>b</sup> m7
<b>Lydian</b>	Cmaj7	D7	Em7	F <sup>#</sup> m7b5	Gmaj7	Am7	Bm7
<b>Mixolydian</b>	C7	Dm7	Em7b5	Fmaj7	Gm7	Am7	B <sup>b</sup> maj7
<b>Aeolian</b>	Cm7	Dm7b5	E <sup>b</sup> maj7	Fm7	Gm7	A <sup>b</sup> maj7	B <sup>b</sup> 7
<b>Locrian</b>	Cm7b5	D <sup>b</sup> maj7	E <sup>b</sup> m7	Fm7	G <sup>b</sup> maj7	A <sup>b</sup> 7	B <sup>b</sup> m7
<b>Ipoionian</b>	Cm <sup>Δ</sup>	Dm7	E <sup>b</sup> maj7#5	F7	G7	Am7b5	Bm7b5
<b>Dorian b2</b>	Cm7	D <sup>b</sup> maj7#5	E <sup>b</sup> 7	F7	Gm7b5	Am7b5	B <sup>b</sup> m <sup>Δ</sup>
<b>Lydian Augmented</b>	Cmaj7#5	D7	E7	F <sup>#</sup> m7b5	G <sup>#</sup> m7b5	Am <sup>Δ</sup>	Bm7
<b>Lydian Dominant</b>	C7	D7	Em7b5	F <sup>#</sup> m7b5	Gm <sup>Δ</sup>	Am7	B <sup>b</sup> maj7#5
<b>Mixolydian b6</b>	C7	Dm7b5	Em7b5	Fm <sup>Δ</sup>	Gm7	A <sup>b</sup> maj7#5	B <sup>b</sup> 7
<b>Locrian #2</b>	Cm7b5	Dm7b5	E <sup>b</sup> m <sup>Δ</sup>	Fm7	G <sup>b</sup> maj7#5	A <sup>b</sup> 7	B <sup>b</sup> 7
<b>Superlocrian</b>	Cm7b5	D <sup>b</sup> m <sup>Δ</sup>	E <sup>b</sup> m7	F <sup>b</sup> maj7#5	G <sup>b</sup> 7	A <sup>b</sup> 7	B <sup>b</sup> m7b5
<b>Harmonic Minor</b>	Cm <sup>Δ</sup>	Dm7b5	E <sup>b</sup> maj7#5	Fm7	G7	A <sup>b</sup> maj7	Bdim7
<b>Locrian #6</b>	Cm7b5	D <sup>b</sup> maj7#5	E <sup>b</sup> m7	F7	G <sup>b</sup> maj7	Adim7	B <sup>b</sup> m <sup>Δ</sup>
<b>Ionian Augmented</b>	Cmaj7#5	Dm7	E7	Fmaj7	G <sup>#</sup> dim7	Am <sup>Δ</sup>	Bm7b5
<b>Romanian</b>	Cm7	D7	E <sup>b</sup> maj7	F <sup>#</sup> dim7	Gm <sup>Δ</sup>	Am7b5	B <sup>b</sup> maj7#5
<b>Phrygian Dominant</b>	C7	D <sup>b</sup> maj7	Edim7	Fm <sup>Δ</sup>	Gm7b5	A <sup>b</sup> maj7#5	B <sup>b</sup> m7
<b>Lydian #2</b>	Cmaj7	D <sup>#</sup> dim7	Em <sup>Δ</sup>	F <sup>#</sup> m7b5	Gmaj7#5	Am7	B7
<b>Ultraocrian</b>	Cdim7	D <sup>b</sup> m <sup>Δ</sup>	E <sup>b</sup> m7b5	F <sup>b</sup> maj7#5	G <sup>b</sup> m7	A <sup>b</sup> 7	B <sup>bb</sup> maj7
<b>Harmonic Major</b>	Cmaj7	Dm7b5	Em7	Fm7	G7	A <sup>b</sup> maj7#5	Bdim7
<b>Dorian b5</b>	Cm7b5	Dm7	E <sup>b</sup> m7	F7	G <sup>b</sup> maj7#5	Adim7	B <sup>b</sup> maj7
<b>Superphrygian</b>	Cm7	D <sup>b</sup> m7	E <sup>b</sup> 7	F <sup>b</sup> maj7#5	Gdim7	A <sup>b</sup> maj7	B <sup>b</sup> m7b5
<b>Lydian b3</b>	Cm7	D7	E <sup>b</sup> maj7#5	F <sup>#</sup> dim7	Gmaj7	Am7b5	Bm7
<b>Mixolydian b2</b>	C7	D <sup>b</sup> maj7#5	Edim7	Fmaj7	Gm7b5	Am7	B <sup>b</sup> m7
<b>Lydian Augmented #2</b>	Cmaj7#5	D <sup>#</sup> dim7	Emaj7	F <sup>#</sup> m7b5	G <sup>#</sup> m7	Am7	B7
<b>Locrian bb7</b>	Cdim7	D <sup>b</sup> maj7	E <sup>b</sup> m7b5	Fm7	G <sup>b</sup> m7	A <sup>b</sup> 7	B <sup>bb</sup> maj7#5
<b>Double Harmonic</b>	Cmaj7	D <sup>b</sup> maj7	Em <sup>dim7</sup>	Fm <sup>Δ</sup>	G7b5	A <sup>b</sup> maj7#5	B(?)
<b>Lydian #2 #6</b>	Cmaj7	D <sup>#</sup> m <sup>dim7</sup>	Em <sup>Δ</sup>	F <sup>#</sup> 7b5	Gmaj7#5	A <sup>#</sup> (?)	Bmaj7
<b>Ultraphygian</b>	Cm <sup>dim7</sup>	D <sup>b</sup> m <sup>Δ</sup>	E <sup>b</sup> 7b5	F <sup>b</sup> maj7#5	G(?)	A <sup>b</sup> maj7	B <sup>bb</sup> maj7
<b>Hungarian Minor</b>	Cm <sup>Δ</sup>	D7b5	E <sup>b</sup> maj7#5	F <sup>#</sup> (?)	Gmaj7	A <sup>b</sup> maj7	Bm <sup>dim7</sup>
<b>Oriental</b>	C7b5	D <sup>b</sup> maj7#5	E(?)	Fmaj7	G <sup>b</sup> maj7	Am <sup>dim7</sup>	B <sup>b</sup> m <sup>Δ</sup>
<b>Ionian Augmented #2</b>	Cmaj7#5	D <sup>#</sup> (?)	Emaj7	Fmaj7	G <sup>#</sup> m <sup>dim7</sup>	Am <sup>Δ</sup>	B7b5
<b>Locrian bb3 bb7</b>	C(?)	D <sup>b</sup> maj7	E <sup>bb</sup> maj7	Fm <sup>dim7</sup>	G <sup>b</sup> m <sup>Δ</sup>	A <sup>b</sup> 7b5	B <sup>bb</sup> maj7#5

Per meglio chiarire il concetto di arrangiamento "sartoriale", si riporta la sottostante tabella di soluzioni per l'accordo di base C7.

Accordo di Prima Specie	Alterazioni	Scala di Riferimento	Scala di Origine
C7	b13	C Mixolydian b6	F Ipoionian
C7	#11(b5)	C Lydian Dominant	G Ipoionian
C7	b9	C Mixolydian b2	F Harmonic Major
C7	b13, #11	C Whole-Tone (esatonic)	/
C7	b13, b9	C Phrygian Dominant	F Harmonic Minor
C7	#11 (b5), #9/b9	C Half-tone-Wholetone (octatonic)	/
C7	#11(b5), b9	C Oriental	F Double Harmonic
C7	b13, #11 (b5), #9/b9	C Superlocrian	Db Ipoionian



## References

- [1] Cataldo, C. (2017). Breve Introduzione all'Arrangiamento Jazz (Media Formazione) [A Short Introduction to Jazz Arranging (Middle-Sized Ensemble)]. *J. of Science, Humanities and Arts (JOSHA)*, 4(6). <https://dx.doi.org/10.17160/josha.4.6.357>
- [2] Dobbins, B. (2010). *Jazz Arranging and Composing – L'Approccio Lineare* (Italian Ed. by R. Spadoni). Italy: Volontè & Co.
- [3] Levine, M. (2009). *The Jazz Theory Book* (Italian Edition by F. Jegher). Milan, IT: Curci Jazz.
- [4] Cho, G. J. (1992). *Theories and Practice of Harmonic Analysis*. Lewiston, NY: E. Mellen Press.
- [5] Lawn, R., Hellmer, J. (1996). *Jazz: Theory and Practice*. Los Angeles, CA: Alfred Pub. Co. Inc.
- [6] Cataldo, C., Martino, G. (2018). La Scala Maggiore Be-Bop: Definizione ed Utilizzo - The Be-Bop Major Scale: Definition and Usage. *Journal of Science, Humanities and Arts (JOSHA)*, 5(2). <https://dx.doi.org/10.17160/josha.5.2.393>
- [7] Cataldo, C., Deidda, S., D'Errico, F., Martino, G. (2018). Definition and Usage of the Be-Bop Minor Scales (part 1): the Be-Bop Melodic Minor Scale. *Journal of Science, Humanities and Arts (JOSHA)*, 5(2). <https://dx.doi.org/10.17160/josha.5.2.395>
- [8] Cataldo, C., Martino, G. (2018). La Scala Dominante Be-Bop: Definizione ed Utilizzo - The Be-Bop Dominant Scale: Definition and Usage. *Journal of Science, Humanities and Arts (JOSHA)*, 5(2). <https://dx.doi.org/10.17160/josha.5.2.389>
- [9] Cataldo, C. (2018). The Evolution of Harmonic Progression Analysis: Ultimate CAT. *Journal of Science, Humanities and Arts (JOSHA)*, 5(7). <https://dx.doi.org/10.17160/josha.5.7.469>
- [10] Cataldo, C. (2018). Towards a Music Algebra: Fundamental Harmonic Substitutions in Jazz. *International Journal of Advanced Engineering Research and Science*, 5(1), 52-57. <https://dx.doi.org/10.22161/ijaers.5.1.9>
- [11] Cataldo, C. (2018). Breve Introduzione all'Improvvisazione Be-Bop [Short Introduction to Be-Bop Improvising]. *Journal of Science, Humanities and Arts (JOSHA)*, 5(6). <https://dx.doi.org/10.17160/josha.5.6.448>
- [12] Cataldo, C. (2018). Jazz e Sostituzioni Armoniche: Verso un Nuovo Formalismo - Jazz and Harmonic Substitutions: Towards a New Formalism. *Journal of Science, Humanities and Arts (JOSHA)*, 5(1). <https://dx.doi.org/10.17160/josha.5.1.381>
- [13] Cataldo, C. (2018). Music Algebra: Harmonic Progressions Analysis and CAT (Cataldo Advanced Transformations). *International Journal of Advanced Engineering Research and Science*, 5(5), 224-227. <https://dx.doi.org/10.22161/ijaers.5.5.29>
- [14] Cataldo, C. (2018). Extreme Chord Substitutions: a Qualitative Introduction to CAT (Cataldo Advanced Transformations). *Journal of Science, Humanities and Arts (JOSHA)*, 5(4). <https://dx.doi.org/10.17160/josha.5.4.424>