



## **Breve Introduzione all'Improvvisazione Be-Bop [Short Introduction to Be-Bop Improvising]**

Authors: Carmine Cataldo  
Submitted: 30. July 2018  
Published: 2. August 2018  
Volume: 5  
Issue: 6  
Affiliation: Independent Researcher, PhD in Mechanical Engineering, MD in Disciplines of Jazz and Improvisation (Jazz Piano), Battipaglia (SA), Italy  
Languages: Italian  
Keywords: Jazz Improvisation, Be-Bop Language, Method, Triads, Seventh Chords, Scales, Substitutions  
DOI: 10.17160/josha.5.6.448  
Abstract: This paper represents a summary of a research work, carried out during the last two years, finalized to creating a method that may concretely assist jazz students in mastering the Be-Bop language. We have three main sections. The first section is predominantly devoted to the so-called linear language. We start from the mere definition of the fundamental Be-Bop scales, discussing their metric characteristics. Then, we introduce the notions of chromatism and approach, and suggest a strategy that may allow to easily combine the scales with the seventh arpeggios in the

# JOSHA

[josha.org](http://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



*Vista del porto di Salerno (dalla finestra dell'aula 16bis del Conservatorio "G. Martucci")*

*A Mio Padre*  
*Antonio Cataldo*  
*improvvisamente scomparso*  
*l'undici di Giugno dell'anno 2016*

*"[...] And you, my father, there on the sad height,  
curse, bless me now with your fierce tears, I pray.  
Do not go gentle into that good night.  
Rage, rage against the dying of the light."*

*D. Thomas*



<b>Introduzione Generale e Sintesi del Lavoro</b>	pag.	7
<b>Prima Sezione</b>		
<b>Il Linguaggio Lineare: le Scale Be-Bop</b>	pag.	9
Introduzione alla Prima Sezione	pag.	11
<b>1. La Scala Dominante Be-Bop</b>	pag.	13
1.1. Presentazione della Scala	pag.	13
1.2. Metabolizzare la Scala: Prime Frasi Elementari	pag.	13
1.3. Combinare Scale e Arpeggi	pag.	14
1.4. Osservazioni Finali	pag.	15
<b>2. La Scala Minore Melodica Be-Bop</b>	pag.	17
2.1. Presentazione della Scala	pag.	17
2.2. Metabolizzare la Scala: Prime Frasi Elementari	pag.	17
2.3. Combinare Scale e Arpeggi	pag.	18
2.4. Osservazioni Finali	pag.	19
<b>3. La Scala Dorica Be-Bop</b>	pag.	21
3.1. Presentazione della Scala	pag.	21
3.2. Metabolizzare la Scala: Prime Frasi Elementari	pag.	21
3.3. Combinare Scale e Arpeggi	pag.	22
3.4. Osservazioni Finali	pag.	23
<b>4. La Scala Minore Naturale Be-Bop</b>	pag.	25
4.1. Presentazione della Scala	pag.	25
4.2. Metabolizzare la Scala: Prime Frasi Elementari	pag.	25
4.3. Combinare Scale e Arpeggi	pag.	26
4.4. Osservazioni Finali	pag.	27
<b>5. La Scala Maggiore Be-Bop</b>	pag.	29
5.1. Presentazione della Scala	pag.	29
5.2. Metabolizzare la Scala: Prime Frasi Elementari	pag.	29
5.3. Combinare Scale e Arpeggi	pag.	31
5.4. Osservazioni Finali	pag.	32
<b>Seconda Sezione</b>		
<b>Il Linguaggio Articolato: Costruire sulle Triadi</b>	pag.	35
Introduzione alla Seconda Sezione	pag.	37
<b>6. Improvvisare sugli Accordi di Prima Specie</b>	pag.	39
6.1. Presentazione della "Frasi Fondamentale"	pag.	39
6.2. Focalizzare l'Attenzione sulla Triade Maggiore	pag.	39
6.3. Introduzione della Settima	pag.	41
6.4. Introduzione della Nona	pag.	43
6.5. Come "Arricchire" una Frase (cenni brevissimi)	pag.	43
6.6. Osservazioni Finali	pag.	44

7. Improvvisare sugli Accordi di Seconda Specie	pag. 45
7.1. Presentazione della “Frasi Fondamentale”	pag. 45
7.2. Focalizzare l’Attenzione sulla Triade Minore	pag. 45
7.3. Ponti Cromatici e Terze Diatoniche	pag. 47
7.4. Tonicizzazione	pag. 49
7.5. Accordi “Parenti”	pag. 49
7.5.1. Accordo “Parente” di Prima Specie	pag. 49
7.5.2. Accordo “Parente” di Terza Specie	pag. 50
7.6. Osservazioni Finali	pag. 51
8. Improvvisare sugli Accordi di Quarta Specie	pag. 53
8.1. Presentazione della “Frasi Fondamentale”	pag. 53
8.2. Focalizzare l’Attenzione sulla Triade Maggiore	pag. 53
8.3. Introduzione della Settima	pag. 55
8.4. Introduzione della Nona	pag. 56
8.5. Tonicizzazione e Turnaround	pag. 57
8.6. Osservazioni Finali	pag. 58
<b>Terza Sezione</b>	
<b>Comprendere un Brano: Cenni all’Analisi Armonica</b>	pag. 59
Introduzione alla Terza Sezione	pag. 61
9. Sostituzioni Armoniche Fondamentali	pag. 63
9.1. Sostituzioni Diatoniche	pag. 63
9.2. Sostituzioni per Dominanti Secondarie	pag. 64
9.3. Sostituzioni di Tritono	pag. 65
9.4. Sostituzioni per Espansione (Completamento)	pag. 65
9.5. Sostituzioni alla Quinta Specie	pag. 66
10. Analisi di Alcuni Casi Notevoli	pag. 67
10.1. Rhythm Changes (Bridge)	pag. 67
10.2. I’m Getting Sentimental Over You (prime 8 battute)	pag. 67
10.3. Stella by Starlight (prime 8 battute)	pag. 68
10.4. Easy Living (prime 8 battute)	pag. 69
10.5. Giant Steps	pag. 70
10.6. Osservazioni Finali	pag. 72
<b>Ringraziamenti</b>	pag. 73
<b>Bibliografia</b>	pag. 75



## Introduzione Generale e Sintesi del Lavoro

Dando per scontata la conoscenza dei rudimenti storici relativi alla nascita del *Be-Bop*, ci si potrebbe anzitutto domandare che senso possa mai avere, oggi, intraprendere lo studio d'un linguaggio la cui creazione risale addirittura alla prima metà del secolo scorso.

Tanto per iniziare, potremmo affermare come il *Be-Bop* stia al *jazz*, nell'accezione più vasta del termine, come *Bach* alla musica classica (con accezione altrettanto vasta).

E come un musicista classico, degno d'essere definito tale, non dovrebbe nemmeno pensare di poter prescindere dalla conoscenza dell'*Arte della Fuga* e del *Clavicembalo Ben Temperato*, tanto per andarci giù pesante, così un jazzista che si rispetti non dovrebbe fare a meno d'affrontare uno studio, pure sufficientemente approfondito, di quello stile improvvisativo che, a cavallo degli anni '40, fu concepito e formalizzato da mostri sacri come *Parker, Gillespie e Powell*.

Naturalmente, il volersi affrancare dall'idioma *Be-Bop*, dopo averne sufficientemente compreso il meccanismo, è cosa comprensibilissima nonché, dal punto di vista storico, addirittura auspicabile: al di là d'ogni ragionevole dubbio, infatti, se tutti avessero continuato a suonare come negli anni '40, non ci sarebbe stata alcuna evoluzione del linguaggio.

Essere jazzisti senza suonare *Be-Bop*, dunque, è assolutamente possibile: ma solo dopo aver imparato a suonare il *Be-Bop*! [al netto d'eccezioni tanto rare quanto, in certo senso, discutibili]

Tanto per fornire un esempio notevole, quando il "futuristico" *Zawinul*, nel '71, fondò i "*Weather Report*", poteva vantare circa un decennio di collaborazione con *Cannonball* (era lui il raffinatissimo pianista che accompagnò i fratelli *Adderley* per ottima parte degli anni '60).

E davvero sterile sarebbe speculare sul definire o meno "autenticamente *Bop*" il linguaggio adoperato da quello straordinario musicista viennese: lui il *Be-Bop* lo conosceva e lo suonava. Benissimo.

---

Il presente elaborato, dal carattere dichiaratamente introduttivo, scaturisce da un lavoro di ricerca, condotto negli ultimi due anni, concretizzatosi nella pubblicazione, a valle d'un doveroso processo di revisione paritaria, di numerosi articoli su riviste scientifiche di rilievo internazionale.

Si è optato per una suddivisione in tre sezioni.

La **Prima Sezione** è dedicata allo studio delle cosiddette scale *Be-Bop*, cui è inevitabilmente correlato lo sviluppo di un linguaggio decisamente lineare.

Un minimo di varietà, per così dire, è introdotta ricorrendo all'utilizzo parsimonioso, limitatamente alla sezione in oggetto, di *cromatismi*, *note d'approccio* ed "*enclosure*", ovvero adottando una semplice metodologia finalizzata alla fusione tra scale e arpeggi di settima.

Si dimostra, inoltre, come alcune delle scale presentate si prestino ad essere adoperate su intere progressioni armoniche, ottenendo una sonorità marcatamente *Be-Bop* tutt'altro che banale, deliberatamente ignorando la successione degli accordi.

La **Seconda Sezione** è dedicata allo sviluppo del linguaggio articolato.

Il metodo è relativamente innovativo: al netto di alcune eccezioni, tra l'altro apparenti, l'attenzione dell'improvvisatore è mantenuta costantemente sulle triadi (in stato fondamentale ovvero rivoltate).

In certo senso, è possibile stabilire un parallelismo tra le note *cordali* pure (quelle costituenti la triade) e i costituenti fondamentali di una proposizione semplice (soggetto, verbo e complemento).

Il sistema si fonda sostanzialmente sulla metabolizzazione di alcune "*frasi fondamentali*" (una per ogni tipologia di accordo), dall'opportuna modificazione delle quali (sostanzialmente, tagli e aggiunte di "*parole*" elementari) è possibile costruire un vocabolario realmente sconfinato, senz'alcun bisogno di possedere un *background* di carattere "*boppistico*".

Nella **Terza Sezione**, la più breve delle tre, si forniscono dei cenni all'analisi armonica di un brano. In breve, vengono descritte le principali sostituzioni armoniche (tenendo deliberatamente fuori quella per "*scambio parallelo*"), discutendone l'applicazione in riferimento ad alcuni casi notevoli.

I riferimenti discografici, selezionati per rilevanza storica e/o didattica, sono inseriti sul retro di alcune delle pagine del volume, con tanto di copertina (quella più nota, nel caso di cover multiple).

I riferimenti bibliografici sono apposti in maniera progressiva lungo l'intero lavoro, in tal modo evitando l'azzeramento della numerazione all'inizio di ogni capitolo.



## **Prima Sezione**

# **Il Linguaggio Lineare: le Scale Be-Bop**



## Introduzione alla Prima Sezione

I capitoli di questa sezione (cinque in tutto) sono dedicati alle cosiddette scale *Be-Bop*.

La struttura dei vari capitoli è intenzionalmente identica.

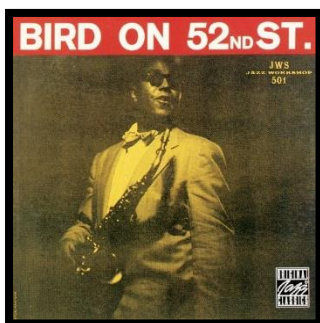
Il Primo Paragrafo è rivolto alla presentazione della particolare scala (intenzionalmente estesa lungo due ottave consecutive), evidenziandone le peculiarità metriche. In breve, trattiamo scale *octofoniche* la cui esecuzione colloca, in battute, alcune “note fondamentali”. Le note di cui sopra coincidono con le *cordali* pure (le note costituenti la triade) cui si aggiunge, a seconda della scala, la *sopradominante* ovvero la *sottotonica*.

Il Secondo Paragrafo è indirizzato alle tecniche di metabolizzazione della particolare scala nonché alla creazione di prime frasi elementari. Viene suggerita l'esecuzione della scala, in moto discendente, partendo dalle “note fondamentali” ovvero, avvalendosi di artifici tipici dell'idioma Be-Bop (quali *cromatismi*, *note d'approccio* ed “*enclosure*”), dalle tensioni residue.

Il Terzo Paragrafo è dedicato alla combinazione di frammenti di scala (ovvero frasi brevi costruite sulla scala) ed arpeggi di settima (*quadriadi terziane diatoniche* dedotte dall'*armonizzazione* della scala eptafonica corrispondente).

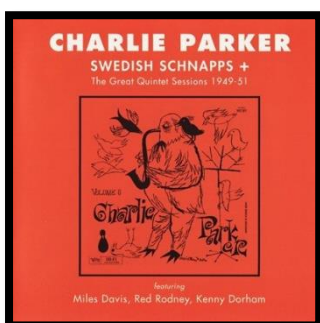
Il Quarto Paragrafo è riservato alle osservazioni finali, con attenzione particolare rivolta alle metodologie di studio degli esercizi proposti nonché ai campi d'applicazione delle frasi dedotte.

*Discografia Essenziale: Charlie Parker*



**Bird on 52nd Street**  
 (Debut, 1948)

Charlie Parker - sassofono contralto  
 Miles Davis - tromba  
 Duke Jordan - pianoforte  
 Tommy Potter - contrabbasso  
 Max Roach - batteria



**Swedish Schnapps**  
 (Verve, 1951)

Charlie Parker - sassofono contralto  
 Red Rodney / Miles Davis - tromba  
 John Lewis / Walter Bishop Jr. - pianoforte  
 Ray Brown / Teddy Kotick - contrabbasso  
 Kenny Clarke / Max Roach - batteria



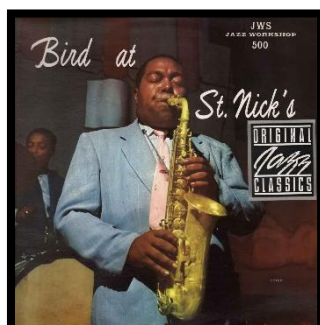
**Bird and Diz**  
 (Clef, 1952)

Charlie Parker - sassofono contralto  
 Dizzy Gillespie / Kenny Dorham - tromba  
 Tommy Turk - trombone  
 Thelonious Monk / Al Haig - pianoforte  
 Curly Russell / Tommy Potter - contrabbasso  
 Buddy Rich / Max Roach - batteria  
 Carlos Vidal - bonghi



**Jazz at Massey Hall**  
 (Debut, 1953)

Charlie Parker - sassofono contralto  
 Dizzy Gillespie - tromba  
 Bud Powell - pianoforte  
 Charles Mingus - contrabbasso  
 Max Roach - batteria



**Bird at St. Nick's**  
 (JWS 500, 1957)

Charlie Parker – sassofono contralto  
 Red Rodney - tromba  
 Al Haig - pianoforte  
 Tommy Potter - contrabbasso  
 Roy Haynes - batteria

## 1. La Scala Dominante Be-Bop

### 1.1. Presentazione della Scala

Si riporta di seguito la Scala Dominante Be-Bop di C [1], nei moti ascendente e discendente, intenzionalmente estesa lungo due ottave consecutive.



Tale scala trova immediata ed efficace applicazione in presenza dell'accordo C7. [2]

L'aggiunta della sensibile è fondamentale correlata all'ottenimento di un'interessante quadratura metrica. Eseguendo la scala a partire dalle note cordali (quelle costituenti l'accordo di prima specie corrispondente), quest'ultime risulteranno sempre posizionate in battente. Logicamente, le tensioni (nona, undicesima, tredicesima) saranno sempre collocate in levare.

### 1.2. Metabolizzare la Scala: Prime Frasi Elementari

Uno dei primi esercizi in questa sede proposti, finalizzato ad una rapida metabolizzazione della scala, consiste nel suonare la Dominante Be-Bop in moto discendente, partendo da ognuna delle note cordali e raggiungendo, in ogni caso, la tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).



La frase con partenza dalla tonica è stata evidentemente omessa per brevità.

Per quanto affermato in precedenza, la quadratura metrica viene persa qualora la nota di partenza coincida con una delle tensioni. Il recupero metrico, tuttavia, è agevolmente ottenibile a mezzo di alcuni artifici, assai diffusi nell'idioma Be-Bop. Il più banale consiste semplicemente nell'imporre un'anacrusi: in altri termini, la prima nota, che coincide con una delle tensioni, è suonata in levare. È inoltre possibile ribattere la tensione di partenza: coerentemente con la figurazione finora adoperata, pertanto, la frase inizierà, in tal caso, con due crome identiche consecutive. Alternativamente, è possibile raddoppiare la durata della tensione di partenza: sempre nel rispetto della figurazione adottata, la frase inizierà, in tal caso, con una semiminima. Inoltre, sono contemplabili soluzioni, decisamente più interessanti, basate su cromatismi ed approcci misti (alle note cordali).

Proponiamo di seguito tre semplicissime frasi con partenza dalla nona.



La prima frase è stata ottenuta con un'anacrusi, la seconda con un ponte cromatico (in anacrusi) verso la tonica, la terza costruendo un ponte cromatico verso la modale. [3] A scopo squisitamente esercitativo, le frasi proposte terminano sulla tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).

Proponiamo, adesso, tre semplicissime frasi con partenza dall'undicesima.



La prima frase è stata ottenuta imponendo un'anacrusi (la cui durata è pari a 3/8 al solo fine di collocare la tonica sul primo movimento dell'ultima battuta), la seconda adoperando nulla più che un approccio misto alla modale (la sottodominante coincide con la nota d'approccio discendente alla modale), la terza costruendo un ponte cromatico (in anacrusi) verso la dominante. [3] Ancora una volta, le frasi terminano deliberatamente sulla tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).

Il secondo degli esempi sopra discussi ci offre l'opportunità di ricordare come, una volta definita la scala di riferimento, l'approccio alle note cordali pure (quelle costituenti la triade, essendo la settima soventemente qualificata come tensione fondamentale) è cromatico qualora ascendente, diatonico qualora discendente.

Proponiamo, infine, tre semplicissime frasi con partenza dalla tredicesima.



La prima frase è stata ottenuta imponendo un'anacrusi, la seconda costruendo (in anacrusi) un ponte cromatico verso la dominante, la terza effettuando (sempre in anacrusi) un approccio misto alla dominante (la sopradominante è nota d'approccio discendente alla dominante). [3] Nuovamente, tutte le frasi sono arrestate alla tonica (all'ottava inferiore).

### 1.3. Combinare Scale e Arpeggi

Altro utilissimo esercizio consiste nell'esecuzione delle quadriadi terziane diatoniche relative alla tonalità di pertinenza. Nel caso in questa sede proposto (stiamo ipotizzando d'improvvisare su  $C7$ ), considereremo accordi di settima arpeggiati [4], in moto ascendente, dedotti dall'armonizzazione [5] [6] [7] della Ionica di  $F$  ovvero, equivalentemente, della Misolidia di  $C$ .



Le quadriadi terziane diatoniche possono essere agevolmente combinate con le frasi costruite sulla Dominante Be-Bop: molto semplicemente, l'ultima nota dell'arpeggio rappresenterà l'elemento di congiunzione tra il suddetto e la scala. A titolo d'esempio, la quarta nota dell'arpeggio ascendente di  $Fmaj7$  è  $E$  (simultaneamente sensibile rispetto a  $F$  e modale rispetto a  $C$ ): pertanto, il suddetto arpeggio può agganciarsi ad una qualsivoglia frase, costruita sulla Dominante Be-Bop, che preveda partenza dalla terza. Assai spesso, inoltre, si preferisce approcciare ascendentemente (e quindi, per definizione, cromaticamente) la prima nota dell'arpeggio.



Proponiamo, di seguito, alcuni esempi (uno per ognuna delle note cordali di *C7*, in corrispondenza delle quali ha luogo la giunzione) finalizzati ad illustrare qualitativamente il modo in cui le quadriadi terziane diatoniche possano efficacemente combinarsi con la Dominante Be-Bop.



La prima nota dell'arpeggio è sempre approssciata. Le prime tre note costituiscono una terzina: l'adozione di tale gruppo irregolare, sebbene tutto fuorché strettamente necessaria, costituisce elemento distintivo dell'idioma Be-Bop. Come sempre in questa sede, le frasi proposte terminano sulla tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).

Proponiamo alcuni esempi più articolati costruiti sulle tensioni (due per ognuno dei gradi tensivi).

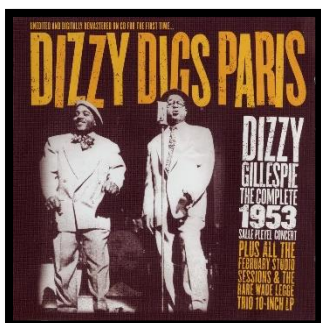


## 1.4. Osservazioni Finali

Sarebbe fin da subito opportuno affrontare lo studio nelle dodici tonalità procedendo, ad esempio, per quarte giuste ascendenti (ovvero, equivalentemente, per quinte giuste discendenti). Una prima fase dello studio potrebbe consistere nella mera esecuzione della scala; la seconda fase potrebbe essere dedicata alla riproduzione della scala partendo da ognuna delle note cordali; nella terza, magari, si potrebbe rivolgere l'attenzione alle tensioni, e così via. In ognuna delle fasi, naturalmente, lo studio andrebbe condotto nelle dodici tonalità. Si precisa come l'adozione della suddetta metodologia sia da considerarsi implicitamente suggerita per ognuno dei capitoli appartenenti alla sezione corrente.

Sebbene l'argomento non sia, in questa sede, oggetto di discussione, è doveroso sottolineare come la scala Dominante Be-Bop (adoperata tal quale ovvero come elemento costitutivo di frasi più complesse) possa essere impiegata anche in presenza di accordi di seconda e terza specie. In altri termini, molte delle frasi finora ricavate per *C7* si rivelano compatibili con *Gmin7* e *Emin7b5*. D'altra parte, sarà successivamente evidenziato (si veda il Capitolo 7) come, sotto alcune condizioni, le frasi idonee a *Emin7b5* siano compatibili con *C7* e *Gmin7*, essendo gli ultimi due accordi ricavabili dal precedente per sostituzione diatonica [7] [8] [9] (*Gmin7* e *C7* sono pertanto vincolati da una parentela, per così dire, di secondo grado, formalizzabile attraverso la sostituzione per espansione). [8] [9]

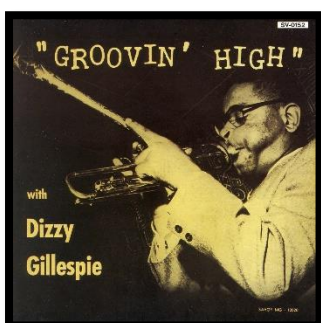
## *Discografia Essenziale: Dizzy Gillespie*



### **Dizzy Digs Paris**

(Disques Vogue, 1953 - Giant Steps, 2006)

Dizzy Gillespie - tromba, pianoforte, voce, congas  
Bill Graham - sassofoni contralto e baritono  
Nat Peck - trombone  
Wade Legge - pianoforte  
Lou Hackney - contrabbasso  
Al Jones - batteria  
Joe Carroll / Sarah Vaughan - voce  
The Paris Operatic String Orchestra



### **Groovin' High**

(Savoy, 1955)

Dizzy Gillespie / Kenny Dorham et al. - tromba  
Charlie Parker / Sonny Stitt et al. - sassofono contralto  
Dexter Gordon / Lucky Thompson et al. - sassofono tenore  
Alton Moore / Gordon Thomas et al. - trombone  
Remo Palmieri / Chuck Wayne - chitarra  
Milt Jackson - vibrafono  
Al Haig / Clyde Hart et al. - pianoforte  
Curly Russel / Slam Stewart et al. - contrabbasso  
Kenny Clarke / Cozy Cole et al. - batteria



### **Diz and Getz**

(PolyGram, 1955)

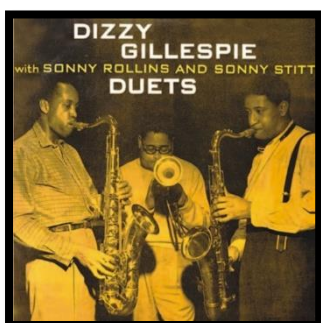
Dizzy Gillespie - tromba, voce  
Stan Getz / Hank Mobley - sassofono tenore  
Herb Ellis - chitarra  
Oscar Peterson / Wade Legge - pianoforte  
Ray Brown / Lou Hackney - contrabbasso  
Max Roach / Charlie Persip - batteria



### **For Musicians Only**

(Verve, 1958)

Dizzy Gillespie - tromba  
Sonny Stitt - sassofono contralto  
Stan Getz - sassofono tenore  
Herb Ellis - chitarra  
John Lewis - pianoforte  
Ray Brown - contrabbasso  
Stan Levey - batteria



### **Duets**

(Verve, 1958)

Dizzy Gillespie - tromba  
Sonny Stitt - sassofoni contralto e tenore  
Sonny Rollins - sassofono tenore  
Ray Bryant - pianoforte  
Tommy Bryant - contrabbasso  
Charlie Persip - batteria

## 2. La Scala Minore Melodica Be-Bop

### 2.1. Presentazione della Scala

Si riporta di seguito la Scala Minore Melodica Be-Bop di C [10], nei moti ascendente e discendente, estesa lungo due ottave consecutive.



A rigore, la scala appena presentata trova applicazione in presenza dell'accordo  $C - 6$  [2]: tuttavia, se ne riscontra ampio utilizzo anche sull'accordo  $C - \Delta$  (sesta specie) e addirittura, sebbene in modo formalmente illegittimo, su  $C - 7$  (seconda specie).

L'aggiunta della sesta minore (rispetto alla Minore Melodica ascendente ovvero all'Ipoionica) è correlata all'ottenimento di un'interessante quadratura metrica. Eseguendo la scala a partire dalle note cordali pure (tonica, modale, dominante) e dalla sesta (sopradominante), queste risulteranno sempre posizionate in battere. Le tensioni residue (settima, nona, undicesima,) saranno collocate in levare.

### 2.2. Metabolizzare la Scala: Prime Frasi Elementari

Uno dei primi esercizi in questa sede proposti, finalizzato ad una rapida metabolizzazione della scala, consiste nel suonare la Minore Melodica Be-Bop in moto discendente, partendo dalle note cordali pure e dalla sesta (maggiore), raggiungendo, in ogni caso, la tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).



La frase con partenza dalla tonica è stata evidentemente omessa per brevità.

Per quanto affermato in precedenza, la quadratura metrica viene persa qualora la nota di partenza coincida con una delle tensioni residue (la settima, considerata in questa sede quale tensione fondamentale, la nona, l'undicesima). Il recupero metrico, tuttavia, è agevolmente ottenibile a mezzo di alcuni artifici, assai diffusi nell'idioma Be-Bop. Il più banale consiste semplicemente nell'imporre un'anacrusi: in pratica, la prima nota, che coincide con una delle tensioni residue, è suonata in levare. È inoltre possibile ribattere la tensione di partenza: coerentemente con la figurazione finora adoperata, pertanto, la frase inizierà, in tal caso, con due crome identiche consecutive. Alternativamente, è possibile raddoppiare la durata della tensione di partenza: sempre nel rispetto della figurazione adottata, la frase inizierà, in tal caso, con una semiminima. Inoltre, sono contemplabili soluzioni, talvolta decisamente più interessanti, basate su cromatismi ed approcci misti (alle note cordali pure).

Proponiamo di seguito tre semplicissime frasi con partenza dalla sopratonica (ovvero dalla nona).



La prima è frase stata ottenuta imponendo un'anacrusi, la seconda costruendo (in anacrusi) un ponte cromatico verso la tonica, la terza adoperando (sempre in anacrusi) un approccio misto alla tonica. [3] A scopo squisitamente esercitativo, tutte le frasi proposte terminano sulla tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).

L'ultimo degli esempi sopra discussi ci offre l'opportunità di ricordare che, una volta definita la scala di riferimento, l'approccio alle note cordali pure (quelle costituenti la triade, essendo la settima soventemente ritenuta, come già sottolineato in precedenza, tensione fondamentale) è cromatico qualora ascendente, diatonico qualora discendente.

Proponiamo, adesso, tre semplicissime frasi con partenza dalla sottodominante (dall'undicesima).



La prima frase è stata ottenuta imponendo un'anacrusi (la cui durata è pari a  $3/8$  al solo fine di collocare la tonica sul primo movimento dell'ultima battuta), la seconda adoperando nulla più che un approccio misto alla modale (la sottodominante coincide con la nota d'approccio discendente alla modale), la terza costruendo (in anacrusi) un ponte cromatico verso la dominante. [3] Ancora una volta, le frasi terminano deliberatamente sulla tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).

Proponiamo, infine, tre semplicissime frasi con partenza dalla sensibile (settima maggiore).



La prima frase è stata ottenuta imponendo un'anacrusi (la cui durata è pari a  $3/8$  al solo fine di collocare la tonica sul terzo movimento dell'ultima battuta), la seconda costruendo un ponte cromatico verso la sopradominante (e quindi, considerata la struttura della scala, verso la dominante), la terza effettuando (in anacrusi) un approccio cromatico ascendente alla tonica (all'ottava superiore). [3] Nuovamente, tutte le frasi sono intenzionalmente arrestate alla tonica.

## 2.3. Combinare Scale e Arpeggi

Altro utilissimo esercizio consiste nell'esecuzione delle quadriadi terziane diatoniche deducibili dalla Minore Melodica (ascendente) ovvero, equivalentemente, dall'Ipoionica (Bachiana). Nel caso in questa sede proposto (stiamo ipotizzando d'improvvisare, formalmente, su  $C - 6$  ovvero  $C - 4$ ), considereremo accordi di settima arpeggiati [4], in moto ascendente, dedotti dall'armonizzazione [5] [6] [7] della Minore Melodica (ascendente) di  $C$ .



Le quadriadi terziane diatoniche possono essere agevolmente combinate con le frasi costruite sulla Minore Melodica Be-Bop: molto semplicemente, l'ultima nota dell'arpeggio rappresenterà

l'elemento di congiunzione tra il suddetto e la scala. A titolo d'esempio, la quarta nota dell'arpeggio ascendente di  $F7$  è  $E^b$  (simultaneamente sottotonica rispetto ad  $F$  e modale rispetto a  $C$ ): pertanto, tale arpeggio potrà agganciarsi ad una qualsivoglia frase, costruita sulla Minore Melodica Be-Bop, che preveda partenza dalla terza (minore). Assai spesso, inoltre, si inserisce un approccio ascendente (e quindi, per definizione, cromatico) alla prima nota dell'arpeggio.

Proponiamo, di seguito, alcuni esempi (uno per ognuna delle note cordali pure, costituenti la triade minore di  $C$ , ed uno per la sopradominante) al fine d'illustrare qualitativamente il modo in cui le quadriadi terziane diatoniche possano combinarsi con la scala Minore Melodica Be-Bop.



La prima nota dell'arpeggio è sempre approcciata. Le prime tre note costituiscono una terzina: l'adozione di tale gruppo irregolare, sebbene tutto fuorché strettamente necessaria, costituisce elemento distintivo dell'idioma Be-Bop. [3] Come sempre in questa sede, le frasi proposte terminano sulla tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).

Proponiamo alcuni esempi più articolati sulle tensioni residue (due frasi per ognuno dei gradi tensivi).



## 2.4. Osservazioni Finali

La riproduzione degli esempi proposti contribuisce indubbiamente all'acquisizione di una notevole padronanza della scala Minore Melodica Be-Bop, e in ciò risiede la principale finalità del lavoro. Tuttavia, è d'uopo sottolineare come la pedissequa esecuzione di alcune delle frasi presentate possa non risultare del tutto efficace qualora in presenza di un solo accordo ( $C - 6$  ovvero, al limite,  $C - \Delta$ , per attenerci al caso considerato in questa sede): nondimeno, il problema è agevolmente risolvibile imponendo, in corrispondenza delle anacrusi, la presenza dell'accordo tonicizzante [8] [9] ( $G7$ , sempre a volersi attenere al caso particolare trattato nel presente articolo), ancor meglio se opportunamente alterato.

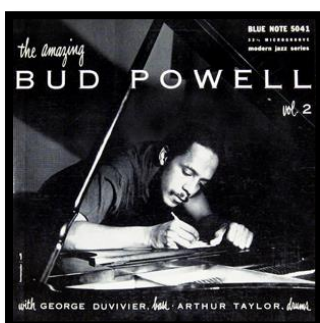


## *Discografia Essenziale: Bud Powell*



**The Amazing Bud Powell vol. 1**  
(Blue Note, 1952)

Fats Navarro - tromba  
Sonny Rollins - sassofono tenore  
Bud Powell - pianoforte  
Tommy Potter / Curly Russell - contrabbasso  
Roy Haynes / Max Roach - batteria



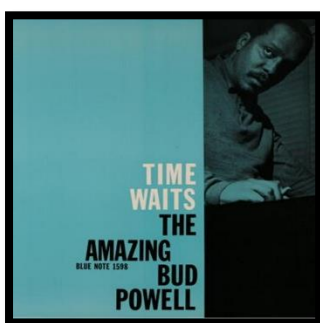
**The Amazing Bud Powell vol. 2**  
(Blue Note, 1954)

Bud Powell - pianoforte  
George Duvivier / Tommy Potter - contrabbasso  
Art Taylor / Roy Haynes - batteria



**Bud! (The Amazing Bud Powell vol. 3)**  
(Blue Note, 1957)

Bud Powell - pianoforte  
Curtis Fuller - trombone  
Paul Chambers - contrabbasso  
Art Taylor - batteria



**Time Waits (The Amazing Bud Powell vol. 4)**  
(Blue Note, 1958)

Bud Powell - pianoforte  
Sam Jones - contrabbasso  
Philly Joe Jones - batteria



**The Scene Changes (The Amazing Bud Powell vol. 5)**  
(Blue Note, 1959)

Bud Powell – pianoforte  
Paul Chambers – contrabbasso  
Art Taylor – batteria



## 3. La Scala Dorica Be-Bop

### 3.1. Presentazione della Scala

Si riporta la scala Dorica Be-Bop di C [11], nei moti ascendente e discendente, estesa lungo due ottave consecutive.



La scala appena presentata trova evidentemente applicazione in presenza dell'accordo C – 7. [2]

L'aggiunta della settima maggiore (rispetto alla Dorica) è correlata all'ottenimento di un'interessante quadratura metrica. Eseguendo la scala a partire dalle note cordali (tonica, modale, dominante, sottotonica), queste risulteranno sempre posizionate in battente. Le tensioni residue (nona, undicesima, tredicesima) saranno ovviamente collocate in levare.

### 3.2. Metabolizzare la Scala: Prime Frasi Elementari

Uno dei primi esercizi in questa sede proposti, finalizzato ad una rapida metabolizzazione della scala, consiste nel suonare la Dorica Be-Bop in moto discendente, partendo dalle note cordali e raggiungendo, in ogni caso, la tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).



La frase con partenza dalla tonica è stata evidentemente omessa per brevità.

Per quanto affermato in precedenza, la quadratura metrica viene persa qualora la nota di partenza coincida con una delle tensioni. Il recupero metrico, tuttavia, è agevolmente ottenibile a mezzo di alcuni artifici, assai diffusi nell'idioma Be-Bop. Il più banale consiste semplicemente nell'imporre un'anacrusi: in altri termini, la prima nota, che coincide con una delle tensioni residue, è suonata in levare. È inoltre possibile ribattere la tensione di partenza: coerentemente con la figurazione finora adoperata, pertanto, la frase inizierà, in tal caso, con due crome identiche consecutive. Alternativamente, è possibile raddoppiare la durata della tensione di partenza: sempre nel rispetto della figurazione adottata, la frase inizierà, in tal caso, con una semiminima. Inoltre, sono contemplabili soluzioni, talvolta decisamente più interessanti, basate su cromatismi ed approcci misti (alle note cordali pure).

Proponiamo di seguito tre semplicissime frasi con partenza dalla sopratonica (ovvero dalla nona).



La prima è frase stata ottenuta imponendo un'anacrusi, la seconda costruendo (in anacrusi) un ponte cromatico verso la tonica, la terza imponendo (sempre in anacrusi, la cui durata è pari a  $3/8$  al solo fine di collocare la tonica sul primo movimento dell'ultima battuta) un ponte cromatico verso la modale. A scopo squisitamente esercitativo, tutte le frasi proposte terminano sulla tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).

Proponiamo, adesso, tre semplicissime frasi con partenza dalla sottodominante (undicesima).



La prima frase è stata ottenuta imponendo un'anacrusi (la cui durata è pari a  $3/8$  al solo fine di collocare la tonica sul primo movimento dell'ultima battuta), la seconda adoperando nulla più che un approccio misto alla modale (la sottodominante coincide con la nota d'approccio discendente alla modale), la terza costruendo (in anacrusi) un ponte cromatico verso la dominante. [3] Ancora una volta, le frasi terminano deliberatamente sulla tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).

Il secondo degli esempi sopra discussi ci offre l'opportunità di ricordare che, una volta definita la scala di riferimento, l'approccio alle note cordali pure (quelle costituenti la triade, essendo la settima soventemente qualificata come tensione fondamentale) è cromatico qualora ascendente, diatonico qualora discendente.

Proponiamo, infine, tre semplicissime frasi con partenza dalla sopradominante (sesta maggiore).



La prima frase è stata ottenuta imponendo un'anacrusi, la seconda adottando (in anacrusi) un approccio misto alla dominante, la terza adoperando (sempre in anacrusi, la cui durata è pari a  $3/8$  al solo fine di collocare la tonica sul primo movimento dell'ultima battuta) un'enclosure [12] [13] [14] sulla dominante. Nuovamente, tutte le frasi sono intenzionalmente arrestate alla tonica. Il primo accidente in anacrusi, sebbene formalmente errato (nel rispetto della particolare scala considerata, l'approccio discendente alla dominante, diatonico per definizione, coincide con la sesta maggiore), viene spesso utilizzato al fine d'evitare la dissonanza tra settima minore (presente nel comping) e tredicesima. [3]

### 3.3. Combinare Scale e Arpeggi

Altro utilissimo esercizio consiste nell'esecuzione delle quadriadi terziane diatoniche deducibili dalla Scala Dorica. Nel caso particolare proposto in questa sede, considereremo accordi di settima arpeggiati [4], in moto ascendente, dedotti dall'armonizzazione [5] [6] [7] della Doria di C ovvero, equivalentemente, della Ionica di  $B^b$ .



Le quadriadi terziane diatoniche possono essere agevolmente combinate con le frasi costruite sulla Dorica Be-Bop: molto semplicemente, l'ultima nota dell'arpeggio rappresenterà l'elemento di

congiunzione tra il suddetto e la scala. A titolo d'esempio, la quarta nota dell'arpeggio ascendente di  $E^b\text{maj}7$  è  $D$  (simultaneamente sensibile rispetto a  $E^b$  e sopratonica rispetto a  $C$ ): pertanto, il suddetto arpeggio potrà agganciarsi a qualsivoglia frase, costruita sulla Dorica Be-Bop, che preveda partenza dalla sopratonica (nona). Assai spesso, inoltre, si preferisce inserire un approccio ascendente (e quindi, per definizione, cromatico) alla prima nota dell'arpeggio. Proponiamo, di seguito, alcuni esempi (uno per ognuna delle note cordali) al fine d'illustrare qualitativamente il modo in cui le quadriadi terziane diatoniche possano combinarsi con la scala Dorica Be-Bop.



La prima nota dell'arpeggio è sempre approcciata. Le prime tre note costituiscono una terzina: l'adozione di tale gruppo irregolare, sebbene tutto fuorché strettamente necessaria, costituisce elemento distintivo dell'idioma Be-Bop. [3] Come sempre in questa sede, le frasi proposte terminano sulla tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza). E d'uopo evidenziare come, al netto di quello costruito sulla sottotonica (settima minore), gli esempi appena riportati possiedano valore prevalentemente esercitativo.

Proponiamo alcuni esempi più articolati costruiti sulle tensioni (due per ognuna delle tensioni).



### 3.4. Osservazioni Finali

A rigore, la scala Dorica Be-Bop propriamente intesa, sebbene di scarso utilizzo, prevede l'aggiunta della terza maggiore (rispetto alla Dorica) e non della sensibile (settima maggiore). Si riporta, di seguito, la scala Dorica Be-Bop propriamente intesa di  $C$ , nei moti ascendente e discendente, estesa lungo due ottave consecutive.



È agevole verificare come le note costituenti la scala appena presentata coincidano, nel caso specifico, con quelle della Dominante Be-Bop di  $F$ : non a caso, in presenza di progressioni armoniche assai

dense (quattro accordi per misura sulle ballad ovvero due sugli up-tempo), l'accordo  $C - 7$ , seguito da  $F7$ , si contrae in quest'ultimo (dando luogo al fenomeno opposto a quello dell'espansione). [8] [9] Generalizzando, si può affermare come la Dorica Be-Bop propriamente intesa scaturisca dal quinto grado della Dominante Be-Bop (in termini forzatamente modali, il Dorico Be-Bop propriamente inteso può essere considerato come il quinto dei modi derivanti dalla Dominante Be-Bop).

## 4. La Scala Minore Naturale Be-Bop

### 4.1. Presentazione della Scala

Si riporta la scala Minore Naturale Be-Bop di C [15], nei moti ascendente e discendente, estesa lungo due ottave consecutive.



La scala appena presentata trova evidentemente applicazione in presenza dell'accordo C – 7. [2]

L'aggiunta della settima maggiore (rispetto alla Minore Naturale) è correlata all'ottenimento di un'interessante quadratura metrica. Eseguendo la scala a partire dalle note cordali (tonica, modale, dominante, sottotonica), queste risulteranno sempre posizionate in battente. Le tensioni residue (nona, undicesima, tredicesima) saranno ovviamente collocate in levare.

### 4.2. Metabolizzare la Scala: Prime Frasi Elementari

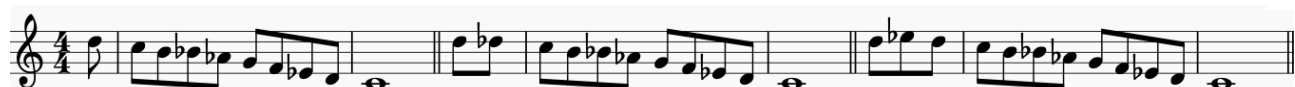
Uno dei primi esercizi in questa sede proposti, finalizzato ad una rapida metabolizzazione della scala, consiste nel suonare la Minore Naturale Be-Bop in moto discendente, partendo dalle note cordali e raggiungendo, in ogni caso, la tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).



La frase con partenza dalla tonica è stata evidentemente omessa per brevità.

Per quanto affermato in precedenza, la quadratura metrica viene persa qualora la nota di partenza coincida con una delle tensioni. Il recupero metrico, tuttavia, è agevolmente ottenibile a mezzo di alcuni artifici, assai diffusi nell'idioma Be-Bop. Il più banale consiste semplicemente nell'imporre un'anacrusi: in altri termini, la prima nota, che coincide con una delle tensioni residue, è suonata in levare. È inoltre possibile ribattere la tensione di partenza: coerentemente con la figurazione finora adoperata, pertanto, la frase inizierà, in tal caso, con due crome identiche consecutive. Alternativamente, è possibile raddoppiare la durata della tensione di partenza: sempre nel rispetto della figurazione adottata, la frase inizierà, in tal caso, con una semiminima. Inoltre, sono contemplabili soluzioni, talvolta decisamente più interessanti, basate su cromatismi ed approcci misti (alle note cordali pure).

Proponiamo di seguito tre semplicissime frasi con partenza dalla sopratonica (ovvero dalla nona).



La prima è frase stata ottenuta imponendo un'anacrusi, la seconda costruendo (in anacrusi) un ponte cromatico verso la tonica, la terza imponendo (sempre in anacrusi, la cui durata è pari a  $3/8$  al solo fine di collocare la tonica sul primo movimento dell'ultima battuta) un ponte cromatico corto verso la modale (un approccio cromatico ascendente alla modale). A scopo squisitamente esercitativo, tutte le frasi proposte terminano sulla tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).

Proponiamo, adesso, tre semplici frasi con partenza dalla sottodominante (ovvero dall'undicesima).



La prima frase è stata ottenuta imponendo un'anacrusi (la cui durata è pari a  $3/8$  al solo fine di collocare la tonica sul primo movimento dell'ultima battuta), la seconda adoperando nulla più che un approccio misto alla modale (la sottodominante coincide con la nota d'approccio discendente alla modale), la terza costruendo (in anacrusi) un ponte cromatico verso la dominante. [3] Ancora una volta, le frasi terminano deliberatamente sulla tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).

Il secondo degli esempi sopra discussi ci offre l'opportunità di ricordare che, una volta definita la scala di riferimento, l'approccio alle note cordali pure (quelle costituenti la triade, essendo la settima soventemente qualificata come tensione fondamentale) è cromatico qualora ascendente, diatonico qualora discendente.

Proponiamo, infine, tre semplicissime frasi con partenza dalla sopradominante (sesta minore).



La prima frase è stata ottenuta imponendo un'anacrusi, la seconda adottando (in anacrusi) un approccio misto alla dominante, la terza adoperando (sempre in anacrusi, la cui durata è pari a  $3/8$  al solo fine di collocare la tonica sul primo movimento dell'ultima battuta) un'enclosure [12] [13] [14] sulla dominante. Nuovamente, tutte le frasi sono intenzionalmente arrestate alla tonica.

### 4.3. Combinare Scale e Arpeggi

Altro utilissimo esercizio consiste nell'esecuzione delle quadriadi terziane diatoniche deducibili dalla Scala Minore Naturale. Nel caso particolare proposto in questa sede, considereremo accordi di settima arpeggiati [4], in moto ascendente, dedotti dall'armonizzazione [5] [6] [7] della Minore Naturale (Eolia) di C ovvero, equivalentemente, della Ionica di  $E^b$ .



Le quadriadi terziane diatoniche possono essere agevolmente combinate con le frasi costruite sulla Minore Naturale Be-Bop: molto semplicemente, l'ultima nota dell'arpeggio rappresenterà l'elemento di congiunzione tra il suddetto e la scala. A titolo d'esempio, la quarta nota dell'arpeggio ascendente di  $G - 7$  è  $F$  (simultaneamente sottotonica rispetto a  $G$  e sottodominante rispetto a  $C$ ): pertanto, il suddetto arpeggio potrà agganciarsi a qualsivoglia frase, costruita sulla Minore Naturale Be-Bop, che preveda partenza dalla sottodominante (undicesima).



Assai spesso, inoltre, si preferisce inserire un approccio ascendente (e quindi, per definizione, cromatico) alla prima nota dell'arpeggio. Proponiamo ora alcuni esempi (uno per ognuna delle note cordali), al fine d'illustrare qualitativamente il modo in cui le quadriadi terziane diatoniche possano combinarsi con la scala Minore Naturale Be-Bop.



La prima nota dell'arpeggio è sempre approcciata. Le prime tre note costituiscono una terzina: l'adozione di tale gruppo irregolare, sebbene tutto fuorché strettamente necessaria, costituisce elemento distintivo dell'idioma Be-Bop. [3] Come sempre in questa sede, le frasi proposte terminano sulla tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza). E d'uopo evidenziare come, al netto di quello costruito sulla sottotonica (settima minore), gli esempi appena riportati possiedano valore prevalentemente esercitativo.

Proponiamo alcuni esempi più articolati costruiti sulle tensioni (due per ognuna delle tensioni).



#### 4.4. Osservazioni Finali

È agevole verificare come le note costituenti la scala Minore Naturale Be-Bop di C coincidano con quelle della Maggiore Be-Bop di E<sup>b</sup> (si veda il capitolo successivo). Generalizzando, si potrebbe affermare come la scala Maggiore Be-Bop scaturisca dal terzo grado della Minore Naturale Be-Bop: alternativamente, in termini forzatamente modali, lo Ionico Be-Bop potrebbe essere considerato come il terzo dei modi derivanti dalla Minore Naturale (ovvero Eolia) Be-Bop.

È interessante sottolineare come la scala Minore Naturale Be-Bop, adoperata tal quale, possa essere serenamente impiegata (a patto di mantenere in battuta le note cordali) su cadenze autentiche (armonicamente perfette), pure ovvero composte, nonché sul classico turnaround minore (cadenze e turnaround sono da considerarsi di derivazione Eolia).

Tale caratteristica può essere sfruttata a prescindere dalla densità armonica della particolare progressione, rivelandosi utilissima qualora applicata alle sequenze strette (due accordi per misura) ovvero addirittura strettissime (quattro accordi per misura, come spesso accade nelle ballad).

# JOSHA

Carmine Cataldo

Breve Introduzione all'Improvvisazione Be-Bop

Journal of Science, Humanities and Arts

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff has a treble clef and a 4/4 time signature. Above the staff are the following chords: C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7. The bottom staff has a treble clef and a 4/4 time signature. Above the staff are the following chords: C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7.

Assai evidentemente, l'accordo G-7 è stato immediatamente assoggettato a sostituzione per dominante secondaria (funzionale) [7] [8] [9]. Il motivo è molto semplice: l'adozione dell'accordo di seconda specie è fenomeno raro nonché di scarsissimo valore jazzistico. Nel rispetto dell'armonizzazione (della scala Eolia), l'accordo di prima specie, scaturito dalla sostituzione di cui sopra, è stato formalmente provvisto della nona diesis (enarmonicamente coincidente con la terza minore). A rigore, al fine di garantire una perfetta aderenza tra il turnaround minore modificato e la scala Minore Naturale Be-Bop, l'accordo di prima specie dovrebbe essere altresì provvisto della tredicesima bemolle. Nondimeno, la scala è di prassi adoperabile, nella sua interezza, anche qualora l'accordo di prima specie sia provvisto della sola nona bemolle. Seguono tre semplicissime applicazioni (scala Minore Naturale Be-Bop, nei moti ascendente e discendente, con estensione alla singola ottava, riprodotta con partenza da modale, dominante e sottotonica).

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff has a treble clef and a 4/4 time signature. Above the staff are the following chords: C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7, C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7. The middle staff has a treble clef and a 4/4 time signature. Above the staff are the following chords: C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7, C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7. The bottom staff has a treble clef and a 4/4 time signature. Above the staff are the following chords: C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7, C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7.

Per quanto banali, gli esempi appena proposti dovrebbero agevolare la comprensione d'un concetto tanto elementare quanto di fondamentale importanza: qualora in presenza delle progressioni armoniche richiamate all'inizio del paragrafo, l'improvvisatore è autorizzato ad adoperare la scala Minore Naturale Be-Bop senza curarsi del particolare accordo. L'unica premura, infatti, consisterà nel mantenere in battere le note cordali (tonica, modale, dominante, sottotonica), qualificabili come punti di controllo in corrispondenza dei quali poter liberamente ascendere ovvero discendere.

Proponiamo di seguito un esempio chiarificatore, applicato ad armonia stretta e strettissima.

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff has a treble clef and a 4/4 time signature. Above the staff are the following chords: C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7. The bottom staff has a treble clef and a 4/4 time signature. Above the staff are the following chords: C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, C-7.

## 5. La Scala Maggiore Be-Bop

### 5.1. Presentazione della Scala

Si riporta di seguito la scala Maggiore Be-Bop di C [16], nei moti ascendente e discendente, estesa lungo due ottave consecutive.



Tale scala (il cui utilizzo, a rigore, risulterebbe formalmente vincolato all'accordo C6) è diffusamente adoperata in presenza dell'accordo Cmaj7. [2]

L'aggiunta della sesta minore è fondamentalmente correlata all'ottenimento di un'interessante quadratura metrica. Eseguendo la scala a partire dalle note cordali pure (tonica, modale, dominante) e dalla sesta maggiore, queste risulteranno sempre posizionate in battente. Le tensioni residue (settima, nona, undicesima,) saranno collocate in levare.

### 5.2. Metabolizzare la Scala: Prime Frasi Elementari

Uno dei primi esercizi in questa sede proposti, finalizzato ad una rapida metabolizzazione della scala, consiste nel suonare la Maggiore Be-Bop in moto discendente, partendo dalle note cordali pure e dalla sesta, raggiungendo, in ogni caso, la tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).



La frase con partenza dalla tonica è stata evidentemente omessa per brevità.

Per quanto affermato in precedenza, la quadratura metrica viene persa qualora la nota di partenza coincida con una delle tensioni residue (la settima, considerata in questa sede quale tensione fondamentale, la nona l'undicesima). Il recupero metrico, tuttavia, è agevolmente ottenibile a mezzo di alcuni artifici, assai diffusi nell'idioma Be-Bop. Il più banale consiste semplicemente nell'imporre un'anacrusi: in altri termini, la prima nota, che coincide con una delle tensioni residue, è suonata in levare. È inoltre possibile ribattere la tensione di partenza: coerentemente con la figurazione finora adoperata, pertanto, la frase inizierà, in tal caso, con due crome identiche consecutive. Alternativamente, è possibile raddoppiare la durata della tensione di partenza: sempre nel rispetto della figurazione adottata, la frase inizierà, in tal caso, con una semiminima. Inoltre, sono contemplabili soluzioni, talvolta decisamente più interessanti, basate su cromatismi ed approcci misti (alle note cordali pure).

Proponiamo di seguito tre semplicissime frasi con partenza dalla sopratonica (ovvero dalla nona).

# JOSHA

Carmine Cataldo

Breve Introduzione all'Improvvisazione Be-Bop

Journal of Science, Humanities and Arts



La prima è frase stata ottenuta imponendo un'anacrusi, la seconda costruendo (in anacrusi) un ponte cromatico verso la tonica, la terza adoperando un ponte cromatico verso la modale. [3] A scopo squisitamente esercitativo, tutte le frasi proposte terminano sulla tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).

Proponiamo tre semplicissime frasi con partenza dalla sottodominante (ovvero dall'undicesima).



La prima frase è stata ottenuta imponendo un'anacrusi (la cui durata è pari a  $3/8$  al solo fine di collocare la tonica sul primo movimento dell'ultima battuta), la seconda adoperando nulla più che un approccio misto alla modale (la sottodominante coincide con la nota d'approccio discendente alla modale), la terza costruendo (in anacrusi) un ponte cromatico verso la dominante. [3] Ancora una volta, le frasi terminano deliberatamente sulla tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).

Il secondo degli esempi sopra discussi ci offre l'opportunità di ricordare che, una volta definita la scala di riferimento, l'approccio alle note cordali pure (quelle costituenti la triade, essendo la settima soventemente ritenuta, come già sottolineato in precedenza, tensione fondamentale) è cromatico qualora ascendente, diatonico qualora discendente.

Proponiamo, infine, tre semplicissime frasi con partenza dalla sensibile (settima maggiore).



La prima frase è stata ottenuta imponendo un'anacrusi (la cui durata è pari a  $3/8$  al solo fine di collocare la tonica sul terzo movimento dell'ultima battuta), la seconda costruendo un ponte cromatico verso la sopradominante (e quindi, considerata la struttura della scala, verso la dominante), la terza effettuando (in anacrusi) un approccio cromatico ascendente alla tonica (all'ottava superiore). [3] Nuovamente, tutte le frasi sono intenzionalmente arrestate alla tonica.

Per completezza, proponiamo tre utilissime frasi di pubblico dominio [12] [13] [14] [17] costruite sulla scala Maggiore Be-Bop.



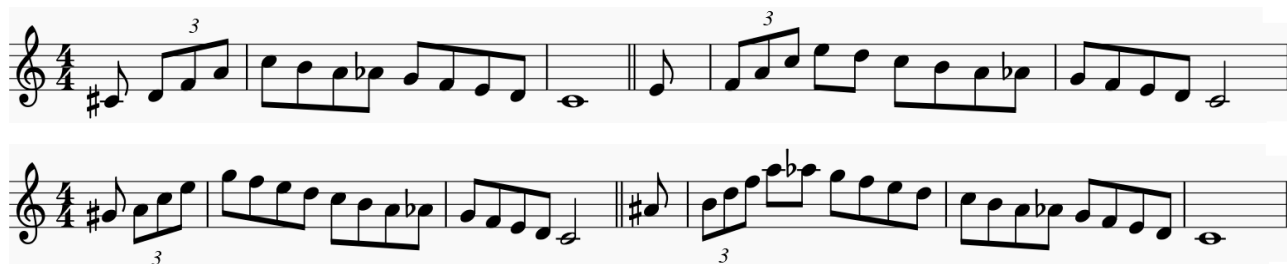
La prima è ottenuta adottando (in anacrusi) un approccio misto alla tonica, la seconda imponendo (in anacrusi) un'enclosure [12] [13] [14] sulla modale, la terza imponendo (in anacrusi) un'enclosure sulla dominante. Nell'ultimo caso, l'accidente iniziale è da ritenersi opzionale siccome l'approccio discendente alla modale, diatonico per definizione, è rappresentato dalla sesta maggiore, nel caso in cui si consideri, quale scala di riferimento, la Ionica, ovvero dalla sesta minore, nel caso in cui ci si riferisca alla scala Maggiore Be-Bop. A guisa di promemoria per l'esecutore, le frasi appena proposte terminano proprio sulle note cui l'approccio misto e le anacrusi vengono inizialmente applicate.

## 5.3. Combinare Scale e Arpeggi

Altro utilissimo esercizio consiste nell'esecuzione delle quadriadi terziane diatoniche relative alla tonalità di pertinenza. Nel caso in questa sede proposto (stiamo ipotizzando d'improvvisare su *Cmaj7*), considereremo accordi di settima arpeggiati [4], in moto ascendente, dedotti dall'armonizzazione [5] [6] [7] della Ionica di C.



Le quadriadi terziane diatoniche possono essere agevolmente combinate con le frasi costruite sulla Maggiore Be-Bop: molto semplicemente, l'ultima nota dell'arpeggio rappresenterà l'elemento di congiunzione tra il suddetto e la scala. A titolo d'esempio, la quarta nota dell'arpeggio ascendente di *Amin7* è G (simultaneamente sottotonica rispetto ad A e dominante rispetto a C): pertanto, il suddetto arpeggio potrà agganciarsi ad una qualsivoglia frase, costruita sulla Maggiore Be-Bop, che preveda partenza dalla quinta. Assai spesso, inoltre, si preferisce approcciare ascendentemente (e quindi, per definizione, cromaticamente) la prima nota dell'arpeggio. Proponiamo, di seguito, alcuni esempi (uno per ognuna delle note cordali pure, costituenti la triade maggiore di C, ed uno per la sopradominante) al fine d'illustrare qualitativamente il modo in cui le quadriadi terziane diatoniche possano combinarsi con la scala Maggiore Be-Bop.



La prima nota dell'arpeggio è sempre approcciata. Le prime tre note costituiscono una terzina: l'adozione di tale gruppo irregolare, sebbene tutto fuorché strettamente necessaria, costituisce elemento distintivo dell'idioma Be-Bop. [3] Come quasi sempre in questa sede, le frasi proposte terminano sulla tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).

Proponiamo una serie di esempi più articolati costruiti sulle tensioni residue (due frasi per ognuno dei gradi tensivi).



## 5.4. Osservazioni Finali

È interessante sottolineare come la scala Maggiore Be-Bop, adoperata tal quale, possa essere impiegata (a patto di mantenere in battente tonica, modale, dominante e sopradominante) su cadenze autentiche pure ( $V7 / Imaj7$ ) e composte ( $II-7 V7 / Imaj7$ ), nonché sui classici turnaround maggiori.

Tale caratteristica può essere sfruttata a prescindere dalla densità armonica della particolare progressione, rivelandosi utilissima qualora applicata alle sequenze strette (due accordi per misura) ovvero addirittura strettissime (quattro accordi per misura, come spesso accade nelle ballad).

Two musical staves in 4/4 time. The first staff shows an ascending Be-Bop Major scale (C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5) over a chord progression: Cmaj7, A-7, D-7, G7, Cmaj7, A-7, D-7, G7, Cmaj7. The second staff shows a descending Be-Bop Major scale (C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4) over the same chord progression.

Seguono tre semplicissime applicazioni (scala Maggiore Be-Bop, nei moti ascendente e discendente, con estensione alla singola ottava, riprodotta con partenza da modale, dominante e sopradominante).

Three musical staves in 4/4 time. Each staff shows the Be-Bop Major scale starting from a different chord in the progression: Cmaj7, A-7, D-7, G7, Cmaj7, A-7, D-7, G7, Cmaj7. The first staff starts on Cmaj7, the second on A-7, and the third on D-7.

Gli esempi appena proposti suggeriscono come, qualora in presenza delle progressioni armoniche richiamate all'inizio del paragrafo, l'improvvisatore sia legittimato ad adoperare la scala Maggiore Be-Bop senza curarsi del particolare accordo. L'unica premura, infatti, consisterà nel mantenere in battente le note caratteristiche della scala (tonica, modale, dominante, sopradominante), qualificabili come punti di controllo in corrispondenza dei quali poter liberamente ascendere ovvero discendere.

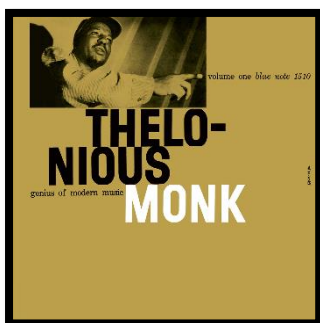
Proponiamo di seguito un esempio chiarificatore, applicato ad armonia stretta e strettissima.

Two musical staves in 4/4 time. The first staff shows the Be-Bop Major scale over a tight harmonic setting of Cmaj7, A-7, D-7, G7, Cmaj7, A-7, D-7, G7, Cmaj7. The second staff shows the same scale over a strettissima setting of Cmaj7, A-7, D-7, G7, Cmaj7, A-7, D-7, G7, Cmaj7.



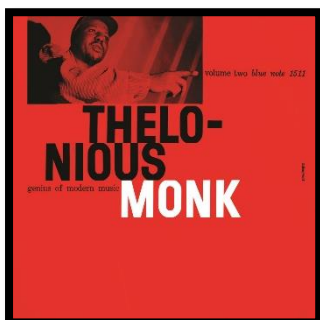
Per quanto scontato, sottolineiamo come l'accordo  $A -7$  possa essere assoggettato a sostituzione per dominante secondaria (funzionale) [7] [8] [9], senza svilire in alcuna misura il principio poc'anzi esposto. In altri termini,  $A -7$  può essere serenamente rimpiazzato da  $A7$  (eventualmente provvisto della nona diesis e/o della tredicesima bemolle). Com'è agevole verificare, nonostante la sostituzione di cui sopra implichi una fluttuazione locale del centro tonale, l'improvvisatore potrà continuare ad avvalersi della scala Maggiore Be-Bop preoccupandosi semplicemente, ancora una volta, di mantenere in battente tonica, modale, dominante e sopradominante. Per completezza, specifichiamo come la modalità improvvisativa appena descritta (si vedano anche le osservazioni finali al capitolo precedente) venga comunemente definita orizzontale: di contro, l'improvvisazione verticale richiede di porre l'attenzione su ognuno degli accordi della progressione, prescindendo, almeno in certa misura, dai legami armonici.

*Discografia Essenziale: Thelonious Monk*



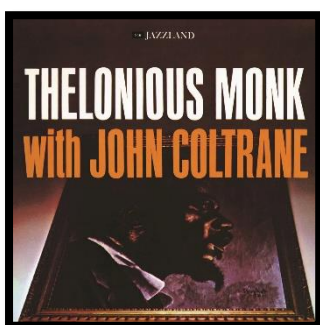
**Genius of Modern Music: Volume 1**  
(Blue Note, 1951 - 1989)

Idrees Sulieman / George Taitt - tromba  
Danny Quebec West / Sahib Shihab - sassofono contralto  
Billy Smith - sassofono tenore  
Thelonious Monk - pianoforte  
Gene Ramey / Bob Paige - contrabbasso  
Art Blakey - batteria



**Genius of Modern Music: Volume 2**  
(Blue Note, 1952 - 1989)

Kenny Dorham - tromba  
Lou Donaldson / Sahib Shihab - sassofono contralto  
Lucky Thompson - sassofono tenore  
Milt Jackson - vibrafono  
Thelonious Monk - pianoforte  
Al McKibbon / Nelson Boyd - contrabbasso  
Art Blakey / Max Roach - batteria



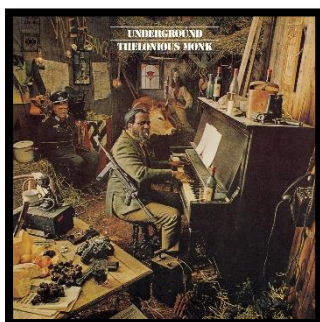
**Thelonious Monk with John Coltrane**  
(JazzLand, 1961)

Ray Copeland - tromba  
Gigi Gryce - sassofono contralto  
John Coltrane / Coleman Hawkins - sassofono tenore  
Thelonious Monk - pianoforte  
Wilbur Ware - contrabbasso  
Art Blakey / Shadow Wilson - batteria



**Monk in Tokio**  
(Columbia, 1963)

Charlie Rouse - sax  
Thelonious Monk - piano  
Butch Warren - contrabbasso  
Frankie Dunlop - batteria



**Underground**  
(Columbia, 1968)

Charlie Rouse - sax  
Thelonious Monk - piano  
Larry Gales - contrabbasso  
Ben Riley - batteria  
Jon Hendricks - voce

## **Seconda Sezione**

# **Il Linguaggio Articolato: Costruire sulle Triadi**



## Introduzione alla Seconda Sezione

I capitoli di questa sezione (tre in tutto) sono espressamente dedicati all'esposizione di un'interessante metodologia improvvisativa, formalizzata dall'autore nel corso degli ultimi due anni, il cui fine principale risiede nel consentire il rapido sviluppo d'un fraseggio sufficientemente articolato, anche nel caso in cui l'aspirante improvvisatore risulti sprovvisto d'un ragionevole *background jazzistico*.

Si parte dalla metabolizzazione di una "*frase fondamentale*", che varia in funzione della tipologia di accordo, confezionata in modo tale da risultare, già di per sé, pienamente rappresentativa d'una fetta assai generosa dei *costrutti boppistici* di pubblico dominio. La "*frase fondamentale*" è costruita intorno alle *note cordali* pure, rivelandosi agevolmente riproducibile, per "*traslazione*", a partire da ognuna di esse. La "*frase fondamentale*" può essere adoperata in forma frammentata, imponendo banali tagli, altresì prestandosi a numerose modificazioni per aggiunta di "*parole elementari*" (generalmente, nulla più che banali ponti cromatici tra terze diatoniche).

Al fine d'agevolare la combinazione di frasi e parole, tutti i pentagrammi della sezione sono numerati progressivamente. La numerazione è azzerata all'inizio d'ogni capitolo.

I capitoli possiedono struttura simile, ma non identica.

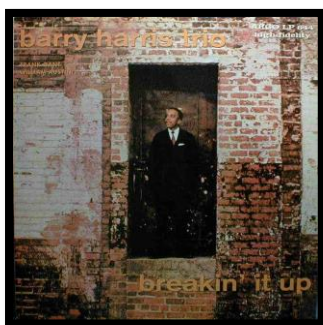
Il Primo Paragrafo è dedicato alla presentazione della "*frase fondamentale*", trascritta in modo tale da evidenziare le note cordali pure: tale caratteristica è adoperata nell'intera sezione.

Il Secondo Paragrafo è rivolto alla focalizzazione dell'attenzione sulle *note della triade, riferimenti imprescindibili cui l'improvvisatore sarà tenuto ad ancorarsi*.

Il contenuto dei paragrafi successivi è variabile. Nei Capitoli 6 e 8, Terzo e Quarto Paragrafo sono dedicati all'introduzione, rispettivamente, di settima e nona; nel Capitolo 7, di contro, si è preferito consacrare il Terzo Paragrafo all'immediata trattazione delle *tensioni ammissibili* nella loro totalità, descrivendo i ponti cromatici realizzabili tra terze diatoniche, e il Quarto all'applicazione del metodo in caso di *tonicizzazione*. Nel Capitolo 6, il Quinto Paragrafo tratta assai brevemente l'arricchimento delle frasi ottenute; nei Capitoli 7 e 8, il medesimo paragrafo è rivolto, rispettivamente, allo studio dei cosiddetti "*accordi parenti*" e all'applicazione del metodo in caso di tonicizzazione ovvero in presenza di interi "*turnaround*".

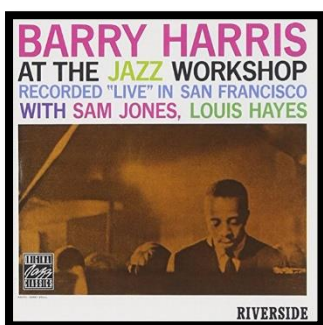
L'ultimo paragrafo è destinato, in ogni caso, alle osservazioni finali.

## *Discografia Essenziale: Barry Harris*



### **Breakin' It Up** (Argo, 1959)

Barry Harris - pianoforte  
William Austin - contrabbasso  
Frank Gant - batteria



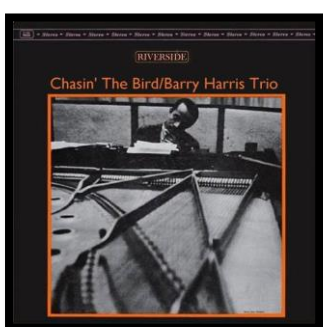
### **Barry Harris at the Jazz Workshop** (Riverside, 1960)

Barry Harris - pianoforte  
Sam Jones - contrabbasso  
Louis Hayes - batteria



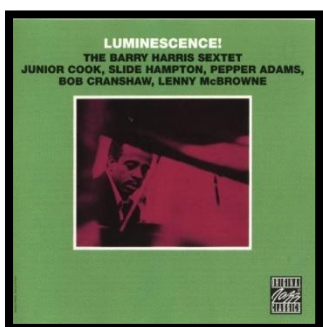
### **Newer Than New** (Riverside, 1961)

Lonnie Hillyer - tromba  
Charles McPherson - sassofono contralto  
Barry Harris - pianoforte  
Ernie Farrow - contrabbasso  
Clifford Jarvis - batteria



### **Chasin' The Bird** (Riverside, 1962)

Barry Harris - pianoforte  
Bob Cranshaw - contrabbasso  
Clifford Jarvis - batteria



### **Luminescence!** (Prestige, 1967)

Junior Cook - sassofono tenore  
Pepper Adams - sassofono baritono  
Slide Hampton - trombone  
Barry Harris - pianoforte  
Bob Cranshaw - contrabbasso  
Lanny McBrowne - batteria

## 6. Improvvisare sugli Accordi di Prima Specie

### 6.1. Presentazione della “Frase Fondamentale”

In questo capitolo verrà presentata un'utilissima metodologia improvvisativa Be-Bop da adoperarsi in presenza dell'accordo C7: al lettore è affidata la necessaria trasposizione nelle 12 tonalità.

L'unico background richiesto consiste essenzialmente in una ragionevole padronanza delle triadi.

L'intera trattazione verrà condotta in termini di frasi e parole [3].

La “frase fondamentale” da memorizzare [18] [19] è mostrata nel sottostante *Pentagramma (1)*:



Nel *Pentagramma (1)*, come del resto nella totalità dei pentagrammi inclusi nel capitolo (al netto di una singola eccezione), le note cordali pure (quelle costituenti la triade) sono rappresentate in **rosso**. La frase fondamentale, estesa intenzionalmente lungo due ottave adiacenti, consente di riprodurre, in una volta, l'intera gamma delle tensioni alterate dell'accordo (*b13, #11, #9, b9*).

### 6.2. Focalizzare l'Attenzione sulla Triade Maggiore

La frase fondamentale può essere evidentemente eseguita, considerando una semplice traslazione, partendo da ognuna delle note cordali pure.

È fondamentale sottolineare come, nel riprodurre tanto la frase fondamentale quanto le proposizioni derivate, l'attenzione debba essere costantemente focalizzata sulla triade maggiore (tanto in stato fondamentale quanto sotto forma di rivolto).

Dal *Pentagramma (1)*, sfruttando la traslazione ed effettuando dei banali tagli, otteniamo immediatamente le tre utilissime frasi sottostanti:



L'approccio ascendente (cromatico per definizione) 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.

Una volta metabolizzate le frasi precedenti, è suggerita la pratica del sottostante esercizio, tanto banale quanto utile, basato sulla triade maggiore e gli approcci (cromatici) ascendenti:





Dai *Pentagrammi* (2), (3) e (4) (il primo dei quali trasposto all'ottava inferiore), imponendo un banale spostamento metrico (una traslazione pari ad un intero movimento) ed avvalendoci dell'esercizio precedente, otteniamo le tre frasi sottostanti:



Siamo già in grado di combinare le semplici proposizioni finora ottenute, al fine di generarne altre assai più articolate. [3] [12] [13] [14] [17]

Ad esempio, dai *Pentagrammi* (6), (7) e (8) (il primo trasposto all'ottava superiore), possiamo dedurre la seguente frase:



È ora suggerita la pratica del sottostante esercizio, basato sul concetto di approccio misto (richiamato varie volte nei capitoli precedenti):



La frase precedente conferisce all'improvvisazione un "mood" decisamente "cromatico": tale effetto è amplificato dall'adozione degli accidenti opzionali riportati in parentesi.

In linea con quanto evidenziato all'inizio del paragrafo corrente, il musicista avrà cura, nell'eseguire l'esercizio proposto nel *Pentagramma* (10), di focalizzare la propria attenzione sulla triade maggiore. Naturalmente, è possibile proseguire nella combinazione delle frasi, ora con un "ingrediente" addizionale: ad esempio, dai *Pentagrammi* (3) e (10) (quest'ultimo trasposto all'ottava superiore), otteniamo immediatamente:



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



L'attenzione dell'esecutore, naturalmente, dev'essere focalizzata in via esclusiva sulla quinta. Sfruttando la parola appena introdotta, è possibile dedurre un enorme quantitativo di nuove frasi.

Ad esempio, dai *Pentagrammi* (2) e (12), il primo privato dell'anacrusi (procedura della quale ci serviremo all'occorrenza evitando, d'ora innanzi, di sottolinearlo) ed esteso alla terza, otteniamo:



### 6.3. Introduzione della Settima

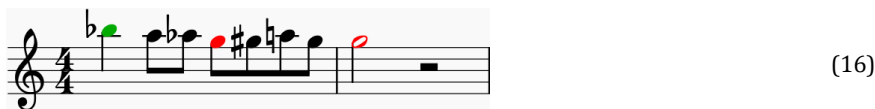
Consideriamo la seguente nuova parola, nient'altro che un semplice ponte cromatico discendente tra la settima minore (rappresentata in verde) e la quinta:



Dal *Pentagramma* (2), traslato ed esteso alla terza, e dal *Pentagramma* (14), otteniamo:



Dalla giustapposizione dei *Pentagrammi* (12) e (14), otteniamo la sottostante nuova parola:



Sfruttando la parola appena ottenuta, dal *Pentagramma* (2), imponendo la solita estensione alla terza, deduciamo agevolmente la seguente frase:



La frase presentata nel *Pentagramma* (2), della quale stiamo ripetutamente avvantaggiandoci, può essere modificata “tagliando corto”. Una volta raggiunta la terza, in luogo della pedissequa riproduzione della frase, è contemplabile la costruzione di un ponte cromatico verso la tonica.



Vale la pena evidenziare come la frase precedente possa essere serenamente eseguita considerando l'accordo *Fmaj7* in ultima battuta.

Dai *Pentagrammi* (12) e (18) otteniamo immediatamente:



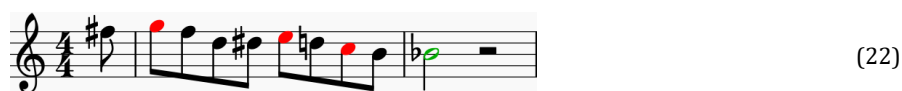
Recuperando la settima, dai *Pentagrammi* (14) e (18) deduciamo il seguente:



Similmente, dai *Pentagrammi* (16) e (18) otteniamo:



La frase appena dedotta può essere adoperata sulla progressione armonica  $G-7 | C7 | Fmaj7$ . La frase nel *Pentagramma* (2) può essere ulteriormente modificata a mezzo d'una "deviazione". Una volta raggiunta la terza, anziché riprodurre la frase nella maniera in cui essa è stata inizialmente concepita, si devia lungo la scala Dominante Be-Bop (vedi Capitolo 1), sino a raggiungere la settima:



Dai *Pentagrammi* (12) e (22) abbiamo:



Dai *Pentagrammi* (14) e (22) abbiamo:



Dai *Pentagrammi* (14) e (23) abbiamo:



Estendendo la proposizione precedente lungo due ottave consecutive, otteniamo una nuova frase, in cui il ruolo della tonica è ora interpretato, per così dire, dalla settima minore:



Dalla frase appena ottenuta, adoperando una procedura del tutto simile a quella sfruttata al fine di dedurre i *Pentagrammi* (2), (3) e (4), è possibile ricavare tre proposizioni semplici, omesse per brevità, che possono essere ovviamente modificate seguendo una metodologia che, a questo punto, dovrebbe risultare abbastanza chiara.

Evidentemente, siamo ora in grado di comporre un numero significativo di nuove frasi, così coprendo una larga fetta del cosiddetto "Vocabolario" Be-Bop. [3] [12] [13] [14] [17]

Ad esempio, sovrapponendo opportunamente i *Pentagrammi* (8), (22) e (25) (il primo trasposto all'ottava superiore, l'ultimo a quella inferiore ed arrestato alla terza), otteniamo agevolmente:



Ovviamente, ulteriori modificazioni, non importa quanto significative, consentono d'incrementare notevolmente il numero delle possibilità. A tal proposito, basti pensare che il ponte cromatico introdotto nel *Pentagramma* (18) può anche essere bidirezionale.

Alla luce di quanto appena osservato, sfruttando la deviazione introdotta nel *Pentagramma* (22), possiamo agevolmente dedurre la sottostante utilissima frase:



Dai *Pentagrammi* (9) e (28), agendo nel solito modo, abbiamo:



## 6.4. Introduzione della Nona

Il metodo brevemente presentato in questo capitolo dovrebbe oramai risultare sufficientemente chiaro: pertanto, per amore di sintesi, ometteremo la scrittura di singole parole nel paragrafo corrente. Anzitutto, è evidentemente possibile la costruzione di un semplice ponte cromatico discendente tra la nona e la settima (entrambe rappresentate in verde).

Sfruttando tale procedura, dal *Pentagramma* (25), trasposto all'ottava inferiore ed esteso alla quinta, possiamo dedurre la seguente frase:



È naturalmente contemplabile la costruzione di ponti cromatici bidirezionali: il più semplice, ovviamente, è quello che coinvolge nona e decima (la terza all'ottava superiore).

Dai *Pentagrammi* (21) e (30), ad esempio, otteniamo:



Il cromatismo bidirezionale di maggior interesse è quello che coinvolge settima minore e nona. Ad esempio, dal *Pentagramma* (30) possiamo immediatamente dedurre la sottostante frase:



## 6.5. Come "Arricchire" una Frase (cenni brevissimi)

Non appena l'improvvisatore acquisisce sufficiente padronanza del metodo, può avere finalmente inizio una fase di "arricchimento". Sebbene la procedura non venga in questa sede affrontata, possiamo sinteticamente affermare come il modo più semplice per arricchire una frase consista nell'utilizzo di "ripetizioni" ed "oscillazioni diatoniche". [20] [21] [22] [23] Un semplice esempio di arricchimento, interamente basato sulla frase nel *Pentagramma* (30), è di seguito riportato:



## 6.6. Osservazioni Finali

Nel Linguaggio Be-Bop, gli Accordi di Settima di Dominante sono spesso sostituiti con Accordi Diminuiti [2] [7] [8] [9] [24] costruiti su terza, quinta, settima (minore) e nona.

A tal proposito, si rivela utilissimo il seguente esercizio:



Sfruttando la sostituzione di cui sopra, è possibile modificare ulteriormente le frasi finora ottenute. Proponiamo, dunque, una coppia di utilissimi esempi, in cui la nona bemolle è intenzionalmente rappresentata in **arancione**.

Dal *Pentagramma* (25), trasposto all'ottava inferiore, otteniamo:



Dal *Pentagramma* (30), tagliato e privato del cromatismo bidirezionale sulla quinta, otteniamo:



Le ultime due frasi possono essere evidentemente suonate sulla progressione  $G-7 | C7 | Fmaj7$ .

La cosa costituisce tutto fuorchè una coincidenza: al contrario, abbiamo finalmente l'opportunità di discutere qualitativamente il motivo per cui, nonostante l'introduzione di note non cordali (settima minore e nona), il metodo possa essere ancora considerato come basato esclusivamente sulle triadi. Nella prima battuta del *Pentagramma* (36), ad esempio, l'attenzione dell'improvvisatore dev'essere focalizzata non già sulla triade maggiore di  $C$ , bensì su quella minore di  $G$ . In certa misura, infatti, è lecito affermare come  $C7$  possa essere "trattato" come se fosse  $G-7$  (i due accordi sono "parenti di secondo grado", siccome entrambi in relazione diatonica con  $E-7b5$ ). Di conseguenza, al netto di rare eccezioni, l'improvvisatore potrà serenamente suonare su  $C7$  la quasi totalità delle frasi adatte a  $G-7$  (gli accordi di seconda saranno analizzati nel capitolo successivo), e vice versa, in tal modo ampliando considerevolmente il proprio linguaggio.

Alla luce del carattere squisitamente introduttivo del lavoro, è stata intenzionalmente evitata l'analisi delle metodologie d'impiego di alcune scale fondamentali (esafoniche, come quella a Toni Interi, eptafoniche, come la Super-Locria, octofoniche, come la Semitono-Tono), dei numerosi "pattern di pubblico dominio" (assimilabili ad espressioni idiomatiche ovvero a "riferimenti eruditi") [4] [25], nonché delle tipiche sostituzioni armoniche al tritono. [2] [7] [8] [9]

## 7. Improvvisare sugli Accordi di Seconda Specie

### 7.1. Presentazione della “Frase Fondamentale”

In questo capitolo verrà presentata un'utilissima metodologia improvvisativa Be-Bop da adoperarsi in presenza dell'accordo  $C -7$ : al lettore è affidata la necessaria trasposizione nelle 12 tonalità.

L'unico background richiesto consiste essenzialmente in una ragionevole padronanza delle triadi.

L'intera trattazione verrà condotta in termini di frasi e parole [3].

La “frase fondamentale” da memorizzare [26] [27] è mostrata nel sottostante *Pentagramma (1)*:



Nel *Pentagramma (1)*, come del resto nella totalità dei pentagrammi inclusi nel presente capitolo (al netto di una singola eccezione), le note cordali pure (quelle costituenti la triade) sono rappresentate in rosso. La frase fondamentale è estesa intenzionalmente lungo due ottave adiacenti.

Nel *Pentagramma (1)*, il tempo  $3/4$ , adottato per mera convenienza, è da ritenersi squisitamente correlato alla “periodicità dispari” della particolare frase considerata: la frase fondamentale, infatti, può essere agevolmente riscritta in  $6/4$ , in tal modo enfatizzandone il carattere periodico.

### 7.2. Focalizzare l'Attenzione sulla Triade Minore

La frase fondamentale può essere evidentemente eseguita, considerando una semplice traslazione, partendo da ognuna delle note cordali. Naturalmente, nel riprodurre tanto la frase fondamentale quanto le proposizioni derivate, l'attenzione dev'essere costantemente focalizzata sulla triade minore (stato fondamentale e rivolti). Dal *Pentagramma (1)*, sfruttando la traslazione ed effettuando dei semplici tagli, otteniamo immediatamente le tre utilissime frasi sottostanti:



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.

Una volta metabolizzate le frasi precedenti, è suggerita la pratica del sottostante esercizio, tanto banale quanto utile, basato sulla triade minore e gli approcci (cromatici) ascendenti:



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



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:



Siamo già in grado di combinare le semplici proposizioni finora ottenute, al fine di generarne altre assai più articolate [3] [12] [13] [14] [17]: a titolo d'esempio, dai *Pentagrammi* (6) e (8), quest'ultimo sviluppato proseguendo lungo la frase fondamentale presentata nel *Pentagramma* (1), otteniamo:



È ora suggerita la pratica del sottostante esercizio, basato sul concetto di approccio misto:



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

In linea con quanto evidenziato all'inizio del paragrafo corrente, il musicista avrà cura, nell'eseguire l'esercizio proposto nel *Pentagramma* (11), di focalizzare la propria attenzione sulla triade minore. Naturalmente, è possibile proseguire nella combinazione delle frasi, ora con un "ingrediente" addizionale: ad esempio, dal *Pentagramma* (3), privato dell'anacrusi ed esteso assecondando la frase fondamentale, e dal *Pentagramma* (11), trasposto all'ottava superiore, otteniamo immediatamente:



Sfruttando il concetto di approccio misto, richiamato 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)*:

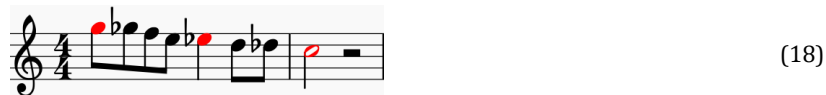


Naturalmente, seguendo una metodologia che, a questo punto, dovrebbe risultare sufficientemente chiara, dal *Pentagramma (17)* è possibile dedurre un notevole quantitativo di nuove proposizioni.

### 7.3. Ponti Cromatici e Terze Diatoniche

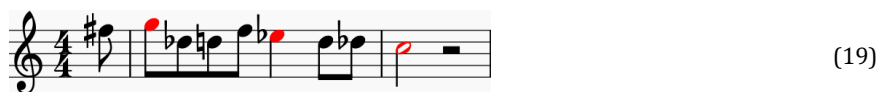
Consideriamo adesso un “lungo” ponte cromatico discendente tra la quinta e la tonica.

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 quest'ultima alla tonica):

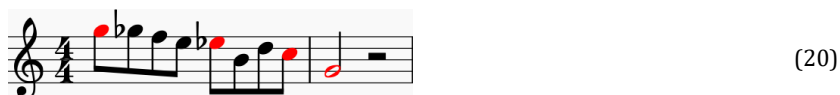


Ovviamente, i ponti corti possono anche essere adoperati tal quali.

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



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




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 arretato 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”.


(27)

## 7.4. Tonicizzazione

L'accordo di settima di Seconda Specie può essere assoggettato a "tonicizzazione". [2] [7] [8] [9]

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". [2] [7] [8] [9] [24]

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:

C-7    G7(b13)    C-7

(28)

Detailed description: A musical staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of four measures. Above the staff, the chords are labeled: C-7 (measures 1-2), G7(b13) (measures 3-4), and C-7 (measures 5-6). The notes are: M1: F#, G, A, B; M2: B, C, D, E; M3: F#, G, A, B; M4: C, D, E, F#.

G7(b13)    C-7

(29)

Detailed description: A musical staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of four measures. Above the staff, the chords are labeled: G7(b13) (measures 1-2) and C-7 (measures 3-4). The notes are: M1: F#, G, A, B; M2: B, C, D, E; M3: F#, G, A, B; M4: C, D, E, F#.

G7    C-7    G7    C-7

(30)

Detailed description: A musical staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of four measures. Above the staff, the chords are labeled: G7 (measures 1-2), C-7 (measures 3-4), G7 (measures 5-6), and C-7 (measures 7-8). The notes are: M1: F#, G, A, B; M2: B, C, D, E; M3: F#, G, A, B; M4: C, D, E, F#.

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

C-7    G7    C-7

(31)

Detailed description: A musical staff in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The melody consists of four measures. Above the staff, the chords are labeled: C-7 (measures 1-2), G7 (measures 3-4), and C-7 (measures 5-6). The notes are: M1: Bb, C, D, Eb; M2: Eb, F, G, Ab; M3: Bb, C, D, Eb; M4: F, G, Ab, Bb.

G7(#9)    C-7

(32)

Detailed description: A musical staff in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The melody consists of four measures. Above the staff, the chords are labeled: G7(#9) (measures 1-2) and C-7 (measures 3-4). The notes are: M1: Bb, C, D, Eb; M2: Eb, F, G, Ab; M3: Bb, C, D, Eb; M4: F, G, Ab, Bb.

G7(#9)    C-7    G7(b13)    C-7

(33)

Detailed description: A musical staff in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The melody consists of four measures. Above the staff, the chords are labeled: G7(#9) (measures 1-2), C-7 (measures 3-4), G7(b13) (measures 5-6), and C-7 (measures 7-8). The notes are: M1: Bb, C, D, Eb; M2: Eb, F, G, Ab; M3: Bb, C, D, Eb; M4: F, G, Ab, Bb.

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), Eb rappresenta la tredicesima bemolle di G; nei *Pentagrammi* (32) e (33) (riferendosi esclusivamente, per quanto concerne l'ultimo, alla prima battuta) Bb (siccome enarmonico con A#) rappresenta la nona diesis di G.

## 7.5. Accordi Parenti

### 7.5.1. 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. [2] 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  $Bb$  Ionico. [5] [6] [7]

A tal proposito, sfruttando quanto dedotto nel capitolo precedente, consideriamo una delle frasi fondamentali adatte a  $F7$ . La frase in questione è riportata nel sottostante *Pentagramma* (34), con le note cordali pure (quelle costituenti 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 pure, rappresentate in rosso, e 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.

## 7.5.1. Accordo Parente di Terza Specie

Alla luce delle relazioni armoniche brevemente discusse nel sotto-paragrafo precedente,  $C-7$  può anche essere considerato “parente” di  $A-7b5$ . Più precisamente,  $A-7b5$  (modo Locrio) è il “parente in comune” tra  $C-7$  (modo Dorico, una terza minore ascendente) e  $F7$  (modo Misolidio, una terza maggiore discendente). [5] [6] [7]

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 pure (stavolta quelle che costituiscono la triade diminuita di  $A$ ), e in verde la settima minore (stavolta rispetto ad  $A$ ):



Anche in questo caso, è agevole 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 pure), 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

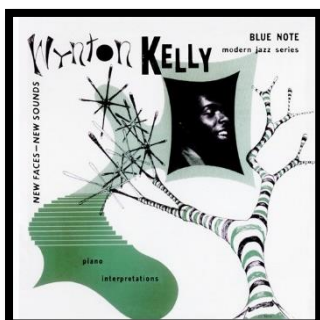
di Terza Specie. Il numero delle frasi idonee agli accordi di terza specie può essere ulteriormente incrementato sfruttando la relazione armonica discussa nel sotto-paragrafo corrente e in quello precedente. Per fornire un esempio, basato sul caso specifico brevemente esaminato in questa sede, è agevole verificare come molte delle frasi adatte a  $C-7$  e  $F7$  possano essere suonate su  $A-7b5$ .

## 7.6. Osservazioni Finali

Tutte le frasi dedotte in questo capitolo, al netto di possibili “arricchimenti” (si veda il capitolo precedente) e combinazioni con “pattern di pubblico dominio” [4] [25], possono essere agevolmente rinvenute esaminando le trascrizioni di alcuni assoli notevoli [21] [22] [23] [28].

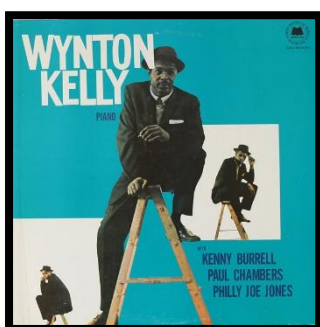
Al lettore dovrebbe apparire oramai piuttosto chiaro come la peculiarità del metodo in questa sezione presentato risieda, fondamentalmente, nel fatto che l’attenzione dell’improvvisatore, cui è richiesto un background davvero minimale, è quasi esclusivamente focalizzata sulle triadi: di base, non occorre altro per produrre un fraseggio Be-Bop anche piuttosto articolato. 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, fattore tutt’altro che secondario, d’improvvisare con una ragionevole consapevolezza. [29]

## *Discografia Essenziale: Wynton Kelly*



### **Piano Interpretations** (Blue Note, 1951)

Wynton Kelly - pianoforte, celeste  
Oscar Pettiford / Franklin Skeete - contrabbasso  
Lee Abrams - batteria, conga



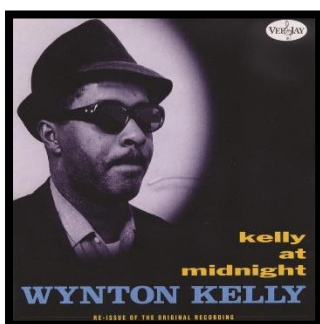
### **Piano** (Riverside, 1958)

Kenny Burrell - chitarra  
Wynton Kelly - pianoforte  
Paul Chambers - contrabbasso  
Philly Joe Jones - batteria



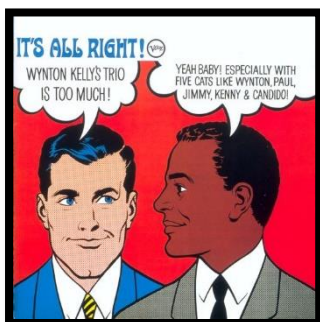
### **Kelly Blue** (Riverside, 1959)

Nat Adderley - cornetta  
Bobby Jaspar - flauti  
Benny Golson - sassofono tenore  
Wynton Kelly - pianoforte  
Paul Chambers - contrabbasso  
Jimmy Cobb - batteria



### **Kelly at Midnight** (Vee-Jay, 1960)

Wynton Kelly - pianoforte  
Paul Chambers - contrabbasso  
Philly Joe Jones - batteria



### **It's All Right!** (Verve, 1964)

Kenny Burrell - chitarra  
Wynton Kelly - pianoforte  
Paul Chambers - contrabbasso  
Jimmy Cobb - batteria  
Candido Camero - conga  
The Tommy Rey Caribe Steel Band

## 8. Improvvisare sugli Accordi di Quarta Specie

### 8.1. Presentazione della “Frase Fondamentale”

In questo capitolo verrà presentata un'utilissima metodologia improvvisativa Be-Bop da adoperarsi in presenza dell'accordo *Cmaj7*: al lettore è affidata la necessaria trasposizione nelle 12 tonalità.

L'unico background richiesto consiste essenzialmente in una ragionevole padronanza delle triadi.

L'intera trattazione verrà condotta in termini di frasi e parole [3].

La “frase fondamentale” da memorizzare [30] [31] è mostrata nel sottostante *Pentagramma (1)*:



Nel *Pentagramma (1)*, come del resto nella totalità dei pentagrammi inclusi nel presente capitolo, le note cordali pure (quelle costituenti la triade) sono rappresentate in rosso. La frase fondamentale è estesa intenzionalmente lungo due ottave adiacenti.

Nel *Pentagramma (1)*, il tempo 3/4, adottato per mera convenienza, è da ritenersi squisitamente correlato alla “periodicità dispari” della particolare frase considerata: la frase fondamentale, infatti, può essere agevolmente riscritta in 6/4, in tal modo enfatizzandone il carattere periodico.

### 8.2. Focalizzare l'Attenzione sulla Triade Maggiore

La frase fondamentale può essere evidentemente eseguita, considerando una semplice traslazione, partendo da ognuna delle note cordali. È fondamentale sottolineare come, nel riprodurre tanto la frase fondamentale quanto le proposizioni derivate, l'attenzione debba essere costantemente focalizzata sulla triade maggiore (stato fondamentale e rivolti). Dal *Pentagramma (1)*, sfruttando la traslazione ed effettuando dei semplici tagli, otteniamo immediatamente le tre utilissime frasi sottostanti:



Le anacrusi sono da ritenersi opzionali.

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.

Una volta metabolizzate le frasi precedenti, è suggerita la pratica del sottostante esercizio, tanto banale quanto utile, basato sulla triade maggiore e gli approcci (cromatici) ascendenti:





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



Dai *Pentagrammi* (2), (3) e (4) (quest'ultimo assoggettato a spostamento metrico e trasposto all'ottava superiore), sfruttando il *Pentagramma* (6), otteniamo agevolmente le tre frasi sottostanti:



Siamo già in grado di combinare le semplici proposizioni finora ottenute, al fine di generarne altre assai più articolate. [3] [12] [13] [14] [17] Ad esempio, dai *Pentagrammi* (6) e (8), quest'ultimo sviluppato proseguendo come mostrato nel *Pentagramma* (1), otteniamo:



È ora suggerita la pratica del sottostante esercizio, basato sul concetto di approccio misto (richiamato varie volte nei capitoli precedenti):



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

In linea con quanto evidenziato all'inizio del paragrafo corrente, il musicista avrà cura, nell'eseguire l'esercizio proposto nel *Pentagramma* (11), di focalizzare la propria attenzione sulla triade minore. Naturalmente, è possibile proseguire nella combinazione delle frasi, ora con un "ingrediente" addizionale: ad esempio, dal *Pentagramma* (3), esteso assecondando la frase fondamentale presentata nel *Pentagramma* (1), e dal *Pentagramma* (11), trasposto all'ottava superiore, otteniamo:



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



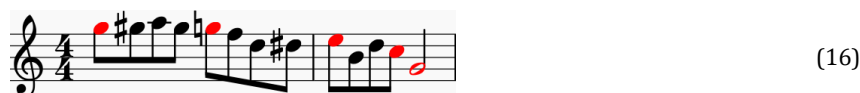
Adoperando la parola appena introdotta, è possibile dedurre un enorme quantitativo di nuove frasi. A titolo d'esempio, dal *Pentagramma (2)*, trasposto all'ottava inferiore ed arrestato alla quinta, e dai *Pentagrammi (11)* e *(13)*, possiamo dedurre la seguente frase articolata:



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



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.

### 8.3. Introduzione della Settima

Consideriamo la seguente nuova parola, nient'altro che un semplice ponte cromatico discendente tra la settima maggiore (rappresentata in verde) e la quinta:



Dai *Pentagrammi (2)* e *(18)*, il primo dei quali privato dell'anacrusi ed arrestato alla quinta, abbiamo:



Dal *Pentagramma (2)* (privato dell'anacrusi ed arrestato alla quinta), adoperando una versione bidirezionale del ponte cromatico introdotto nel *Pentagramma (18)*, è possibile dedurre agevolmente un'ulteriore frase fondamentale, che riportiamo estesa lungo due ottave consecutive, dalla quale sono ricavabili tre ulteriori proposizioni, omesse per brevità, a loro volta assoggettabili, adottando la metodologia finora esposta, a svariate modificazioni.



Dal *Pentagramma* (14), effettuando un banale taglio e sfruttando il ponte cromatico bidirezionale tra quinta e settima, otteniamo immediatamente:



Dal *Pentagramma* (13), adoperando la frase presentata nel *Pentagramma* (20), abbiamo:

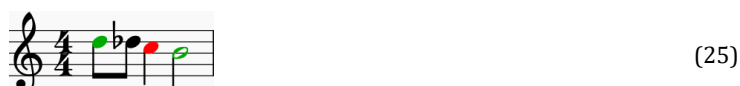


Dal *Pentagramma* (16), sfruttando nuovamente la frase proposta nel *Pentagramma* (20), otteniamo:



## 8.4. Introduzione della Nona

Consideriamo adesso le seguenti due parole, tra di loro estremamente simili, qualificabili come banali ponti cromatici discendenti tra la nona e la settima maggiore (entrambe rappresentate in verde):



Ovviamente, la seconda parola pone un'enfasi maggiore sulla tonica.

Sfruttando il *Pentagramma* (18), dai *Pentagrammi* (24) e (25) possiamo dedurre, ordinatamente, le due seguenti brevi proposizioni:



A questo punto, è assai agevole la deduzione d'un considerevole quantitativo di nuove frasi, la cui complessità dipende, sostanzialmente, dalle capacità maturate nell'effettuare tagli e combinazioni. Ad esempio, dalla sovrapposizione dei *Pentagrammi* (19) e (27), il primo dei quali trasposto all'ottava inferiore ed arrestato alla terza, otteniamo immediatamente la seguente breve proposizione:



Tanto per fornire un ulteriore esempio, dai *Pentagrammi (17) e (28)*, sfruttando il ponte cromatico bidirezionale tra quinta e settima, otteniamo agevolmente:



Vale la pena evidenziare come la frase proposta nel *Pentagramma (28)* possa essere leggermente modificata [20] [21] [22] [23] [24] nella seguente maniera:



Tenendo a mente il fatto che, nel rispetto delle cosiddette sostituzioni diatoniche [7] [8] [9], ogni accordo di quarta specie può essere rimpiazzato da uno di seconda distante una terza maggiore ascendente (ovvero minore discendente), possiamo considerare la seguente nuova parola:



Dai *Pentagrammi (30) e (31)* deduciamo il seguente utilissimo “Be-Bop Loop”:



Dal loop appena presentato nel *Pentagramma (32)*, è possibile ottenere istantaneamente, a mezzo di banali traslazioni, le seguenti quattro frasi:



## 8.5. Tonicizzazione e Turnaround

L’Accordo di Settima di Quarta Specie può essere assoggettato a “Tonicizzazione” [2] [7] [8] [9]. La suddetta procedura si rende praticamente indispensabile qualora l’accordo resti sostanzialmente invariato per un certo numero di battute. Ad esempio, *Cmaj7* può essere seguito e/o preceduto da *G7*, quest’ultimo spesso considerato, onde legittimare la cosiddetta “sostituzione diminuita”, provvisto della nona bemolle. [2] [7] [8] [9] [24]

Uno dei punti di forza del metodo consiste nel fatto che la totalità delle frasi dedotte (nonché tutte quelle ulteriormente deducibili sfruttando la linea di ragionamento seguita in questa sede) sono perfettamente adatte agli accordi di quarta specie tonicizzati, indipendentemente dal posizionamento della tonicizzazione.

Se consideriamo, ad esempio, la frase nel *Pentagramma (2)*, realizziamo immediatamente come essa possa essere serenamente adoperata in presenza delle seguenti progressioni: [Cmaj7 | G7 | Cmaj7], [Cmaj7 | D-7 G7 | Cmaj7], [Cmaj7 A-7 | D-7 G7 | Cmaj7].

Si considerino, pertanto, i tre seguenti *Pentagrammi*:

Cmaj7                      G7                      Cmaj7




(37)

Cmaj7                      D-7                      G7                      Cmaj7



(38)

Cmaj7                      A-7                      D-7                      G7                      Cmaj7



(39)

Similmente, a titolo d'ulteriore esempio, è agevole verificare come anche la frase proposta nel *Pentagramma (33)* sia perfettamente adatta alle progressioni armoniche appena considerate:

Cmaj7                      G7                      Cmaj7



(40)

Cmaj7                      D-7                      G7                      Cmaj7



(41)

Cmaj7                      A-7                      D-7                      G7                      Cmaj7



(42)

Per amore di sintesi, l'efficacia delle frasi dedotte qualora vengano adottate sostituzioni armoniche, come quelle per dominante secondaria, non è affrontata in questa sede.

## 8.6. Osservazioni Finali

Come per il precedente, tutte le frasi dedotte in questo capitolo, al netto di possibili “arricchimenti” (si veda il Capitolo 6) e combinazioni con “pattern di pubblico dominio” [4] [25], possono essere agevolmente rinvenute esaminando le trascrizioni di alcuni assoli notevoli. [21] [22] [23] [28]

**Terza Sezione**

**Comprendere un Brano:  
Cenni all'Analisi Armonica**





## **Introduzione alla Terza Sezione**

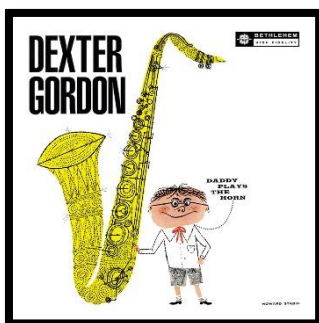
La Terza Sezione, costituita da soli due capitoli, desidera fornire un supporto a quanti desiderino intraprendere uno studio più approfondito dei brani sui quali si desidera improvvisare. Oltre a “suonare sugli accordi”, infatti, è di certo auspicabile comprendere come si possa essere pervenuti ad una particolare progressione armonica, in tal modo acquisendo, assai evidentemente, la capacità di operare sostituzioni coerenti ed efficaci in funzione delle proprie esigenze improvvisative.

Nel Nono Capitolo vengono brevemente richiamate le principali sostituzioni armoniche (diatoniche, per dominanti secondarie, di tritono, per espansione ovvero completamente, alla quinta specie).

Nel Decimo Capitolo sono accuratamente esaminate le strutture armoniche (in forma parziale ovvero totale) di alcune composizioni della tradizione jazzistica d'innegabile interesse, semplificandole notevolmente a mezzo delle sostituzioni di cui sopra.

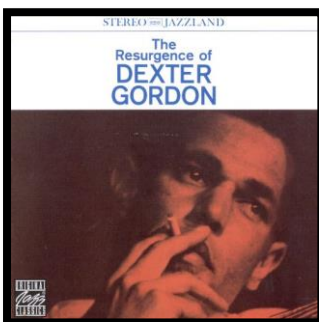
La notazione adoperata, assai inconsueta, strizza evidentemente l'occhio ad ambiti non prettamente musicali: tale scelta deriva dalla possibilità, altrove esplorata dall'autore e in questa sede non discussa, di dar vita ad una vera e propria “algebra musicale”, il cui fine consisterebbe nell'effettuare una trattazione rigorosa e formale dell'armonia nella sua interezza, senz'alcun bisogno, tuttavia, di sconfinare nella fisica acustica (cui, ad ogni modo, la musica è innegabilmente connessa).

## *Discografia Essenziale: Dexter Gordon*



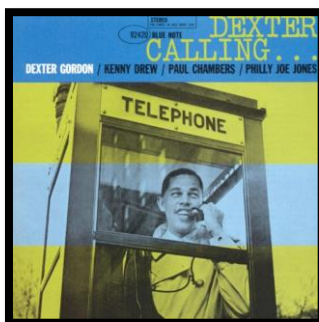
### **Daddy Plays the Horn** (Bethlehem, 1955)

Dexter Gordon - sassofono tenore  
Kenny Drew - pianoforte  
Leroy Vinnegar - contrabbasso  
Lawrence Marable - batteria



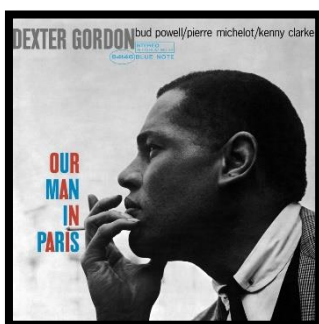
### **The Resurgence of Dexter Gordon** (Jazzland, 1960)

Martin Banks - tromba  
Dexter Gordon - sassofono tenore  
Richard Boone - trombone  
Dolo Coker - pianoforte  
Charles Green - contrabbasso  
Lawrence Marable - batteria



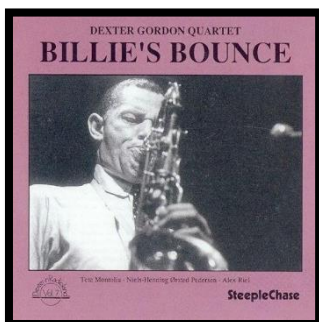
### **Dexter Calling...** (Blue Note, 1962)

Dexter Gordon - sassofono tenore  
Kenny Drew - pianoforte  
Paul Chambers - contrabbasso  
Philly Joe Jones - batteria



### **Our Man in Paris** (Blue Note, 1963)

Dexter Gordon - sassofono tenore  
Bud Powell - pianoforte  
Pierre Michelot - contrabbasso  
Kenny Clarke - batteria



### **Billie's Bounce** (SteepleChase, 1979)

Dexter Gordon - sassofono tenore  
Tete Montoliu - pianoforte  
Niels-Henning Ørsted Pedersen - contrabbasso  
Alex Riel - batteria

## 9. Sostituzioni Armoniche Fondamentali

### 9.1. Sostituzioni Diatoniche

Due accordi scaturiti dall'armonizzazione della stessa scala sono intercambiabili se la distanza tra di essi (tra le toniche) è pari ad una terza diatonica (ascendente ovvero discendente). [7] [8] [9] [32] Riferendosi in via esclusiva all'Armonizzazione Ionica, le Sostituzioni Diatoniche nella loro interezza possono essere riassunte a mezzo delle seguenti relazioni:

$$VI m7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} I maj7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} III m7 \tag{1}$$

$$VII \emptyset \xleftrightarrow{\text{diat.}} II m7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} IV maj7 \tag{2}$$

$$I maj \xleftrightarrow{\text{diat.}} III m7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} V7 \tag{3}$$

$$II m7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} IV maj7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} VI m7 \tag{4}$$

$$III m7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} V7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} VII \emptyset \tag{5}$$

$$IV maj7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} VI m7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} I maj7 \tag{6}$$

$$V7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} VII \emptyset \xleftrightarrow{\text{diat.}} II m7 \tag{7}$$

Ponendo, ad esempio,  $I = C$ , dalle precedenti relazioni otteniamo le seguenti:

$$A m7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} C maj7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} E m7 \tag{8}$$

$$B \emptyset \xleftrightarrow{\text{diat.}} D m7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} F maj7 \tag{9}$$

$$C maj7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} E m7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} G7 \tag{10}$$

$$D m7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} F maj7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} A m7 \tag{11}$$

$$E m7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} G7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} B \emptyset \tag{12}$$

$$F maj7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} A m7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} C maj7 \tag{13}$$

$$G7 \xleftrightarrow{\text{diat.}} B \emptyset \xleftrightarrow{\text{diat.}} D m7 \tag{14}$$

Le Sostituzioni Diatoniche possono essere descritte ricorrendo ad una matrice di accordi (che rappresenta ciò che potremmo denominare “*Tensore Diatonico*”):

$$Dia^{Ion}(I) = \begin{bmatrix} I maj7 & 0 & III m7 & 0 & 0 & VI m7 & 0 \\ 0 & II m7 & 0 & IV maj7 & 0 & 0 & VII \emptyset \\ I maj7 & 0 & III m7 & 0 & V7 & 0 & 0 \\ 0 & II m7 & 0 & IV maj7 & 0 & VI m7 & 0 \\ 0 & 0 & III m7 & 0 & V7 & 0 & VII \emptyset \\ I maj7 & 0 & 0 & IV maj7 & 0 & VI m7 & 0 \\ 0 & II m7 & 0 & 0 & V7 & 0 & VII \emptyset \end{bmatrix} \tag{15}$$

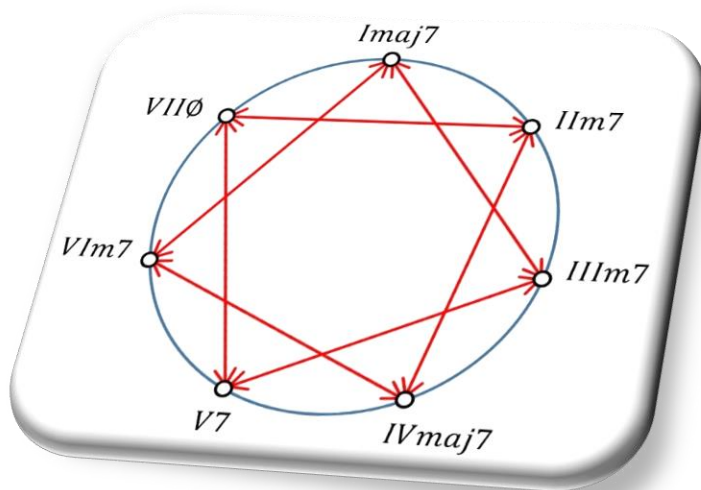
Una volta costruita la matrice in (15), le *Sostituzioni Diatoniche* possono essere espresse, con ovvio significato della notazione, nel seguente modo:

$$Dia_{ij}^{lon} \leftrightarrow Dia_{ji}^{lon} \tag{16}$$

Dalla (15), ponendo, ancora una volta,  $I = C$ , otteniamo immediatamente:

$$Dia^{lon}(C) = \begin{bmatrix} Cmaj7 & 0 & Em7 & 0 & 0 & Am7 & 0 \\ 0 & Dm7 & 0 & Fmaj7 & 0 & 0 & B\emptyset \\ Cmaj7 & 0 & Em7 & 0 & G7 & 0 & 0 \\ 0 & Dm7 & 0 & Fmaj7 & 0 & Am7 & 0 \\ 0 & 0 & Em7 & 0 & G7 & 0 & B\emptyset \\ Cmaj7 & 0 & 0 & Fmaj7 & 0 & Am7 & 0 \\ 0 & Dm7 & 0 & 0 & G7 & 0 & B\emptyset \end{bmatrix} \tag{17}$$

La *Figura 1* offre un'utile rappresentazione grafica delle *Sostituzioni Diatoniche*.



*Figura 1. Sostituzioni Diatoniche*

## 9.2. Sostituzioni per Dominanti Secondarie

Ogni accordo, di qualsivoglia specie ed anche qualora scaturito da una precedente sostituzione, può essere convertito in un *Accordo di Settima di Dominante (Prima Specie)*. [7] [8] [9] [32] [33] Riferendosi, ancora una volta, agli accordi ottenuti dall'*Armonizzazione Ionica*, abbiamo:

$$Imaj7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} I7 = V(IV) \tag{18}$$

$$IIIm7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} II7 = V(V) \tag{19}$$

$$IIIIm7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} III7 = V(VI) \tag{20}$$

$$IVmaj7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} IV7 = V(bVII) \tag{21}$$

$$V7 = V(I) = \text{Dominante Primaria} \quad (22)$$

$$VI m7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} VI7 = V(II) \quad (23)$$

$$VII \emptyset \xrightarrow{\text{dom. sec.}} VII7 = V(III) \quad (24)$$

Ponendo, ad esempio,  $I = C$ , dalle precedenti relazioni otteniamo:

$$Cmaj7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} C7 = V(F) \quad (25)$$

$$Dm7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} D7 = V(G) \quad (26)$$

$$Em7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} E7 = V(A) \quad (27)$$

$$Fmaj7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} F7 = V(B^b) \quad (28)$$

$$G7 = V(C) = \text{Dominante Primaria} \quad (29)$$

$$Am7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} A7 = V(D) \quad (30)$$

$$B \emptyset \xrightarrow{\text{dom. sec.}} B7 = V(E) \quad (31)$$

Dalla (28) deduciamo che l'accordo di *Prima Specie* ricavato sul *quarto grado* ( $F7$ , nel caso specifico) risolve "autenticamente" su una tonalità ( $B^b$ , nel caso specifico) non direttamente riconducibile al *Modo Ionico* di  $C$  (siccome  $B^b$  non appartiene alla *Ionica* di  $C$ ). Per tale motivo, la *Dominante Secondaria* derivata dal *quarto grado* viene comunemente denominata "non funzionale".

### 9.3. Sostituzioni di Tritono

Ogni Accordo di *Prima Specie*, soprattutto se alterato ed anche qualora scaturito da una precedente sostituzione, può essere rimpiazzato da un accordo della stessa specie distante tre toni. [7] [8] [9] [32] [33] [34] Indicando con  $X$  una generica nota della *Scala Cromatica*, e con  $t$  l'intervallo di un tono, abbiamo:

$$X7 \xrightarrow{\text{trit.}} Y7 \quad (32)$$

$$Y = X + 3t \quad (33)$$

Ponendo, ad esempio,  $I = C$ , da (32) e (33) ricaviamo:

$$C7 \xrightarrow{\text{trit.}} G^b7 \equiv F\#7 \quad (34)$$

### 9.4. Sostituzioni alla Quinta Specie

Ogni Accordo di *Settima di Dominante*, in specie se provvisto della nona bemolle ed anche qualora scaturito da una precedente sostituzione, può essere rimpiazzato da un Accordo Diminuito (*Quinta Specie*) distante, ascendendo, una terza maggiore, una quinta giusta, una settima minore, una nona bemolle. [7] [8] [9] [32] [33] [34] In altri termini, adoperando una notazione assai concisa, abbiamo:

$$X7^{(b9)} \xrightarrow{\text{dim.}} Ydim7 \quad (35)$$

$$Y = X + 2t + \frac{3n}{2}t \quad n = 0,1,2,3 \quad (36)$$

Più esplicitamente, possiamo scrivere:

$$X7^{(b9)} \xrightarrow{\text{dim.}} \begin{cases} \langle X + 2t \rangle \text{dim}7 & n = 0, \text{terza maggiore} \\ \langle X + \frac{7}{2}t \rangle \text{dim}7 & n = 1, \text{quinta giusta} \\ \langle X + 5t \rangle \text{dim}7 & n = 2, \text{settima minore} \\ \langle X + \frac{13}{2}t \rangle \text{dim}7 & n = 3, \text{nona bemolle} \end{cases} \quad (37)$$

Ponendo ancora una volta, sempre a titolo d'esempio,  $X = C$ , dalla (37) otteniamo:

$$C7^{(b9)} \xrightarrow{\text{dim.}} \begin{cases} E \text{dim}7 & n = 0, \text{terza maggiore} \\ G \text{dim}7 & n = 1, \text{quinta giusta} \\ B^b \text{dim}7 & n = 2, \text{settima minore} \\ D^b \text{dim}7 & n = 3, \text{nona bemolle} \end{cases} \quad (38)$$

## 9.5. Sostituzioni per Espansione (Completamento)

Com'è noto, gli *Accordi di Dominante 9sus4* e *b9sus4* possono essere espressi ricorrendo ai cosiddetti *Slash Chord*. In termini assai formali, con ovvio significato della notazione, possiamo scrivere:

$$V7^{9sus4}(X) = \frac{II m7(X)}{\langle X + \frac{7}{2}t \rangle} \quad (39)$$

$$V7^{b9sus4}(X) = \frac{II m7b5(X)}{\langle X + \frac{7}{2}t \rangle} \quad (40)$$

In virtù di (39) e (40), possiamo affermare che, almeno in certa misura, *ogni Accordo di Settima di Dominante può essere immaginato come preceduto (e pertanto può essere completato) da un Accordo di Seconda ovvero Terza Specie (di Minore Settima ovvero Semi-Diminuito) distante una quarta giusta discendente*. [2] [8] [9] Di conseguenza, impiegando una linea verticale per separare due battute ovvero movimenti consecutivi, abbiamo:

$$V7 \xrightarrow{\text{esp.}} \left\{ \begin{array}{l} II m7 \quad | \quad V7 \\ II m7b5 \quad | \quad V7 \end{array} \right. \quad (41)$$

Ponendo, per esempio,  $X = C$ , da (39) e (40) otteniamo:

$$G7^{9sus4} = \frac{Dm7}{G} \quad (42)$$

$$G7^{b9sus4} = \frac{D\emptyset}{G} \quad (43)$$

Conseguentemente, coerentemente con la posizione sopra effettuata ( $X = C$ ), dalla (41) abbiamo:

$$G7 \xrightarrow{\text{esp.}} \left\{ \begin{array}{l} Dm7 \quad | \quad G7 \\ D\emptyset \quad | \quad G7 \end{array} \right. \quad (44)$$



## 10. Analisi di Alcuni Casi Notevoli

### 10.1. Rhythm Changes (Bridge)

Consideriamo la seguente banale progressione armonica:

<i>Imaj7</i>	<i>Imaj7</i>	<i>VIm7</i>	<i>Vm7</i>
<i>IIm7</i>	<i>IIm7</i>	<i>V7</i>	<i>V7</i>

*Progressione Armonica 1.1*

Ponendo  $I = B^b$ , otteniamo immediatamente:

$B^b\text{maj7}$	$B^b\text{maj7}$	$Gm7$	$Gm7$
$Cm7$	$Cm7$	$F7$	$F7$

*Progressione Armonica 1.2*

Tenendo conto della precedente progressione, effettuiamo le seguenti sostituzioni armoniche:

$$\text{batt. 1,2: } B^b\text{maj7} \xrightarrow{\text{diat.}} Dm7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} D7 \quad (45)$$

$$\text{batt. 3,4: } Gm7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} G7 \quad (46)$$

$$\text{batt. 5,6: } Cm7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} C7 \quad (47)$$

Dalla *Progressione Armonica 1.2*, in virtù di (45), (46) e (47), finalmente otteniamo:

D7	D7	G7	G7
C7	C7	F7	F7

*Progressione Armonica 1.3*

### 10.2. I'm Getting Sentimental Over You (prime 8 battute)

Consideriamo ora la seguente progressione armonica:

<i>Imaj7</i>	<i>V7</i>	<i>Imaj7</i>	<i>IVm7</i>
<i>IIm7</i>	<i>V7</i>	<i>Imaj7</i> <i>VIm7</i>	<i>IIm7</i> <i>V7</i>

*Progressione Armonica 2.1*

Ponendo  $I = F$ , otteniamo immediatamente:

Fmaj7	C7	Fmaj7	Dm7
Gm7	C7	Fmaj7    Dm7	Gm7    C7

*Progressione Armonica 2.2*

Tenendo conto della precedente progressione, effettuiamo le seguenti sostituzioni armoniche:

$$\text{batt. 2: } C7 \xrightarrow{\text{diat.}} E\emptyset \xrightarrow{\text{dom. sec.}} E7 \xrightarrow{\text{esp.}} Bm7 | E7 \quad (48)$$

$$\text{batt. 3: } Fmaj7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} F7 = V(B^b) \xrightarrow{\text{diat.}} A\emptyset \quad (49)$$

$$\text{batt. 4,6: } Dm7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} D7 \quad (50)$$

$$\text{batt. 5,8: } Gm7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} G7 \quad (51)$$

Dalla *Progressione Armonica 2.2*, in virtù di (48), (49), (50) e (51), otteniamo immediatamente:

Fmaj7	Bm7    E7	Am7 <sup>b5</sup>	D7
G7	C7	Fmaj7    D7	Gm7    C7

*Progressione Armonica 2.3*

Vale la pena precisare come, in taluni casi, la procedura finalizzata all'ottenimento d'un particolare accordo (nonché, al limite, d'una progressione armonica nella sua interezza) non sia unica. Tanto per fornire un esempio, è agevole verificare come l'accordo nella terza battuta della *Progressione Armonica 2.3* possa essere alternativamente (e più correttamente) dedotto ricorrendo alle seguenti banali sostituzioni:

$$\text{batt. 3: } Fmaj7 \xrightarrow{\text{diat.}} Dm7 \quad (52)$$

$$\text{batt. 4: } Dm7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} D7 \quad (53)$$

$$\text{batt. 3,4: } D7 \xrightarrow{\text{esp.}} A\emptyset | D7 \quad (54)$$

### 10.3. Stella by Starlight (prime 8 battute)

Consideriamo la seguente progressione:

IIm7	IIm7	V7	V7
Imaj7	Imaj7	IIm7	V7

*Progressione Armonica 3.1*

Ponendo  $I = B^b$ , otteniamo:

Cm7	Cm7	F7	F7
B <sup>b</sup> maj7	B <sup>b</sup> maj7	Cm7	F7

*Progressione Armonica 3.2*

Sulla base della precedente progressione, effettuiamo le seguenti sostituzioni:

$$\text{batt. 1,2: Cm7} \xrightarrow{\text{diat.}} A\emptyset \xrightarrow{\text{dom. sec.}} A7 \xrightarrow{\text{esp.}} E\emptyset \mid A7 \quad (55)$$

$$\text{batt. 3,4: F7} \xrightarrow{\text{esp.}} Cm7 \mid F7 \quad (56)$$

$$\text{batt. 5,6: B}^b\text{maj7} \xrightarrow{\text{dom. sec.}} B^b7 \xrightarrow{\text{esp.}} Fm7 \mid B^b7 \quad (57)$$

$$\text{batt. 7: Cm7} \xrightarrow{\text{diat.}} E^b\text{maj7} \quad (58)$$

$$\text{batt. 8: F7} \xrightarrow{\text{diat.}} Dm7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} D7 \xrightarrow{\text{trit.}} A^b7 \quad (59)$$

Dalla *Progressione Armonica 3.2*, sfruttando (55), (56), (57), (58) e (59), finalmente abbiamo:

Em7 <sup>b5</sup>	A7	Cm7	F7
Fm7	B <sup>b</sup> 7	E <sup>b</sup> maj7	A <sup>b</sup> 7

*Progressione Armonica 3.3*

A<sup>b</sup>7 risolve su B<sup>b</sup>maj7. La progressione <sup>b</sup>VII7 | Imaj7 è denominata "Back-Door Solution". [8] [9]

## 10.4. Easy Living (prime 8 battute)

Consideriamo la seguente progressione (assai banale e ripetitiva):

Imaj7	VIm7	IIIm7	V7	Imaj7	VIm7	IIIm7	V7
Imaj7	VIm7	IIIm7	V7	Imaj7	VIm7	IIIm7	V7

*Progressione Armonica 4.1*

Ponendo  $I = A^b$ , otteniamo immediatamente:

A <sup>b</sup> maj7	Fm7	B <sup>b</sup> m7	E <sup>b</sup> 7	A <sup>b</sup> maj7	Fm7	B <sup>b</sup> m7	E <sup>b</sup> 7
A <sup>b</sup> maj7	Fm7	B <sup>b</sup> m7	E <sup>b</sup> 7	A <sup>b</sup> maj7	Fm7	B <sup>b</sup> m7	E <sup>b</sup> 7

*Progressione Armonica 4.2*

Tenendo conto della precedente progressione, effettuiamo le seguenti sostituzioni:

$$\text{batt. 1: Fm7} \xrightarrow{\text{dom. sec.}} F7 \xrightarrow{\text{dim.}} Adim7 \quad (60)$$

$$\text{batt. 2: } E^b7 \xrightarrow{\text{diat.}} G\emptyset \xrightarrow{\text{dom. sec.}} G7 \xrightarrow{\text{dim.}} Bdim7 \quad (61)$$

$$\text{batt. 3,6: } A^bmaj7 \xrightarrow{\text{diat.}} Cm7 \quad (62)$$

$$\text{batt. 3: } Fm7 \xrightarrow{\text{diat.}} A^bmaj7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} A^b7 \xrightarrow{\text{esp.}} E^bm7 \mid A^b7 \quad (63)$$

$$\text{batt. 4: } B^bm7 \xrightarrow{\text{diat.}} D^bmaj7 \quad (64)$$

$$\text{batt. 4: } E^b7 \xrightarrow{\text{diat.}} Cm7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} C7 \xrightarrow{\text{trit.}} G^b7 \xrightarrow{\text{esp.}} D^bm7 \mid G^b7 \quad (65)$$

$$\text{batt. 7: } Fm7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} F7 \quad (66)$$

Dalla *Progressione Armonica 4.2*, in virtù di (60), (61), (62), (63), (64), (65) e (66), otteniamo:

A <sup>b</sup> maj7	A <sup>o</sup> 7	B <sup>b</sup> m7	B <sup>o</sup> 7	Cm7	E <sup>b</sup> m7	A <sup>b</sup> 7	D <sup>b</sup> maj7	D <sup>b</sup> m7	G <sup>b</sup> 7
A <sup>b</sup> maj7	Fm7	B <sup>b</sup> m7	E <sup>b</sup> 7	Cm7	F7		B <sup>b</sup> m7	E <sup>b</sup> 7	

*Progressione Armonica 4.3*

L'ultimo accordo in quarta battuta ( $G^b7$ ) risolve su  $A^bmaj7$ : abbiamo ottenuto, ancora una volta, una "Back-Door Solution" (in tal caso *completa*, siccome  $G^b7$  è preceduto da  $D^bm7$ ).

## 10.5. Giant Steps

Consideriamo adesso la seguente progressione armonica:

<i>Imaj7</i>	<i>VIm7</i>	<i>IIIm7</i>	<i>V7</i>	<i>Imaj7</i>	<i>VIm7</i>
<i>IIIm7</i>	<i>V7</i>	<i>Imaj7</i>	<i>V7</i>	<i>Imaj7</i>	<i>V7</i>
<i>Imaj7</i>		<i>VIm7</i>		<i>IIIm7</i>	<i>V7</i>
<i>Imaj7</i>		<i>V7</i>		<i>Imaj7</i>	<i>V7</i>

*Progressione Armonica 5.1*

Ponendo  $I = B$ , otteniamo agevolmente:

Bmaj7	G <sup>#</sup> m7	C <sup>#</sup> m7	F <sup>#</sup> 7	Bmaj7	G <sup>#</sup> m7
C <sup>#</sup> m7	F <sup>#</sup> 7	Bmaj7	F <sup>#</sup> 7	Bmaj7	F <sup>#</sup> 7
Bmaj7		G <sup>#</sup> m7		C <sup>#</sup> m7	F <sup>#</sup> 7
Bmaj7		F <sup>#</sup> 7		Bmaj7	F <sup>#</sup> 7

*Progressione Armonica 5.2*

Sulla base della progressione precedente, effettuiamo le seguenti sostituzioni:

$$\text{batt. 1: } G^{\#}m7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} G^{\#}7 \equiv A^b7 \xrightarrow{\text{trit.}} D7 \quad (67)$$

$$\text{batt. 2,5,11: } C^{\#}m7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} C^{\#}7 \equiv D^b7 \xrightarrow{\text{trit.}} G7 \quad (68)$$

$$\text{batt. 2,5: } F^{\#}7 \xrightarrow{\text{diat.}} A^{\#}\emptyset \xrightarrow{\text{dom. sec.}} A^{\#}7 \equiv B^b7 \quad (69)$$

$$\text{batt. 3,6,9,15: } Bmaj7 \xrightarrow{\text{diat.}} D^{\#}m7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} D^{\#}7 \equiv E^b7 \quad (70)$$

$$\text{batt. 4,10: } G^{\#}m7 \xrightarrow{\text{dom. sec.}} G^{\#}7 \equiv A^b7 \xrightarrow{\text{trit.}} D7 \xrightarrow{\text{esp.}} Am7 | D7 \quad (71)$$

$$\text{batt. 8,14: } F^{\#}7 \xrightarrow{\text{diat.}} A^{\#}\emptyset \xrightarrow{\text{dom. sec.}} A^{\#}7 \equiv B^b7 \xrightarrow{\text{esp.}} Fm7 | B^b7 \quad (72)$$

$$\text{batt. 12,16: } F^{\#}7 \xrightarrow{\text{esp.}} C^{\#}m7 | F^{\#}7 \quad (73)$$

Dalla *Progressione Armonica 5.2*, in virtù di (67), (68), (69), (70), (71), (72) e (73), ricaviamo:

Bmaj7	D7	G7	B <sup>b</sup> 7	E <sup>b</sup> 7	Am7	D7
G7	B <sup>b</sup> 7	E <sup>b</sup> 7	F <sup>#</sup> 7	Bmaj7	Fm7	B <sup>b</sup> 7
E <sup>b</sup> 7	Am7	Am7	D7	G7	C <sup>#</sup> m7	F <sup>#</sup> 7
Bmaj7	Fm7	Fm7	B <sup>b</sup> 7	E <sup>b</sup> 7	C <sup>#</sup> m7	F <sup>#</sup> 7

*Progressione Armonica 5.3*

La *Progressione Armonica 5.3* non rappresenta ancora il risultato desiderato. Al fine d'ottenere la progressione originale di Coltrane, occorre modificare ulteriormente gli accordi riportati in rosso. A tal proposito, introduciamo una banale sostituzione armonica, spesso denominata semplicemente “*di Qualità*” [35] [36], che consente di convertire istantaneamente un *Accordo di Prima Specie* in uno di *Quarta*, evitando il ricorso al cosiddetto “*Scambio Parallelo*”. A legittimazione della procedura, basti pensare che le due specie di cui sopra sono caratterizzate dalla stessa *triade* (dalle stesse *note cordali*): in altri termini, gli accordi di *Prima* e *Quarta Specie* differiscono esclusivamente nella *settima* (che può essere considerata, almeno in certo senso, una *tensione fondamentale*). Il “*Turnaround di Tadd Dameron (o Coltrane)*” [4] [33], tanto per fornire un esempio notevole, è ottenuto proprio ricorrendo a tale sostituzione. In definitiva, possiamo scrivere:

$$\text{batt. 2,5,11: } G7 \xrightarrow{\text{dom. / maj.}} Gmaj7 \quad (74)$$

$$\text{batt. 3,6,9,15: } E^b7 \xrightarrow{\text{dom. / maj.}} E^bmaj7 \quad (75)$$

Dalla *Progressione Armonica 5.3*, tenendo conto di (74) e (75), finalmente otteniamo:

Bmaj7	D7	Gmaj7	B <sup>b</sup> 7	E <sup>b</sup> maj7	Am7	D7
Gmaj7	B <sup>b</sup> 7	E <sup>b</sup> maj7	F <sup>#</sup> 7	Bmaj7	Fm7	B <sup>b</sup> 7
E <sup>b</sup> maj7	Am7	Am7	D7	Gmaj7	C <sup>#</sup> m7	F <sup>#</sup> 7
Bmaj7	Fm7	Fm7	B <sup>b</sup> 7	E <sup>b</sup> maj7	C <sup>#</sup> m7	F <sup>#</sup> 7

*Progressione Armonica 5.4*

## 10.6. Osservazioni Finali

Iniziamo da una banale sequenza di quattro battute (o movimenti, e insiemi costituiti dallo stesso numero di movimenti) contenenti uno stesso accordo (nel nostro caso, un *Accordo di Quarta Specie*):

<i>Imaj7</i>	<i>Imaj7</i>	<i>Imaj7</i>	<i>Imaj7</i>
--------------	--------------	--------------	--------------

*Progressione Armonica 6.1*

Sebbene non possa essere propriamente considerata una sostituzione armonica, è possibile ricorrere alla *Tonicizzazione* [2] [7] [8] [9] al fine d'ottenere una prima, banale "fluttuazione armonica" (nulla più che una *Cadenza Autentica* ovvero *Perfetta*):

<i>Imaj7</i>	<i>Imaj7</i>	<i>V7</i>	<i>V7</i>
--------------	--------------	-----------	-----------

*Progressione Armonica 6.2*

Effettuiamo ora le seguenti sostituzioni:

$$\text{batt. (mov.) 3,4: } V7 \xrightarrow{\text{exp.}} IIIm7 | V7 \quad (76)$$

$$\text{batt. (mov.) 2: } Imaj7 \xrightarrow{\text{diat.}} VIm7 \quad (77)$$

Dalla *Progressione Armonica 6.2*, in virtù di (76) e (77), otteniamo immediatamente:

<i>Imaj7</i>	<i>VIm7</i>	<i>IIIm7</i>	<i>V7</i>
--------------	-------------	--------------	-----------

*Progressione Armonica 6.3*

Partendo da un singolo accordo di *Quarta Specie* è evidentemente possibile ottenere un *Turnaround Maggiore*. Conseguentemente, tutte le progressioni armoniche dedotte nella sezione precedente possono essere immaginate come scaturite da un singolo accordo. In certo senso, potremmo addirittura affermare che, al netto di alcune progressioni espressamente basate sulla *Cadenza Plagale "Pura"* (*IVmaj7 | Imaj7*), tutti i cosiddetti "Standard Jazz" possono essere considerati come originati da un singolo accordo (di *Quarta Specie* ovvero, sfruttando l'armonizzazione di qualsivoglia *scala minore*, di *Seconda*). Ci siamo riferiti alla *Cadenza Plagale "Pura"* siccome quella "Autentica" o "Estesa" (*IVmaj7 | V7 | Imaj7*) può essere immediatamente ricavata, ricorrendo a una *Sostituzione Diatonica*, dalla progressione *IIIm7 | V7 | Imaj7* che, a sua volta, può essere ottenuta da un singolo *Accordo di Quarta Specie* sfruttando una *Tonicizzazione* e, come in (76), un'Espansione.

## **Ringraziamenti**

Ringrazio anzitutto gli Amici e Maestri Francesco D'Errico, Giulio Martino e Sandro Deidda, per l'imprescindibile supporto offertomi, senz'alcuna soluzione di continuità, nella prosecuzione della personale formazione jazzistica e nella realizzazione del presente lavoro.

Ringrazio mia madre, Giuseppina, senza l'entusiasmo e la tenerezza della quale mai avrei trovato la forza d'intraprendere un nuovo percorso di studi, a dispetto della passione dalla quale ero animato.

Ringrazio lo staff del "Bar Capri" di Battipaglia (SA), presso il quale, da oltre quattordici anni, rivesto il ruolo di pianista stabile e direttore artistico: in particolare, ringrazio i fratelli Carmine e Antonietta Monaco, che con coraggio e determinazione continuano ad impegnarsi strenuamente nella gratuita diffusione della cultura jazzistica, in specie tra i più giovani.

Ringrazio i revisori anonimi e i membri degli staff editoriali delle riviste scientifiche internazionali presso le quali ho pubblicato, negli ultimi due anni, numerosi articoli di ricerca in ambito jazzistico che hanno notevolmente contribuito alla redazione di questo volume.

Infine, ringrazio mio padre, cui questo lavoro è dedicato, per avermi finalmente visto.





## Bibliografia

- [1] 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>
- [2] Levine, M. (2009). *The Jazz Theory Book* (Italian Edition by F. Jegher). Milan, IT: Curci Jazz.
- [3] Wise, L. (1983). *Bebop Bible - The Musicians Dictionary of Melodic Lines*. United States: REH Publications.
- [4] Coker, J., Casale, J., & Campbell, G. (1982). *Patterns for Jazz*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
- [5] Cataldo, C. (2018). A Simplified Introduction to Music Algebra: from the Scale Vectors to the Modal Tensor. *International Journal of Advanced Engineering Research and Science*, 5(1), 111-113.  
<https://dx.doi.org/10.22161/ijaers.5.1.16>
- [6] Cataldo, C. (2018). Algebra Musicale: dai Vettori Scala al Tensore Modale - Music Algebra: from the Scale Vectors to the Modal Tensor. *Journal of Science, Humanities and Arts (JOSHA)*, 5(1).  
<https://dx.doi.org/10.17160/josha.5.1.383>
- [7] D'Errico, F. (2017). *Armonia Funzionale e Modalità – Rudimenti per l'Improvvisazione a Indirizzo Jazzistico*. Naples, Italy: Editoriale Scientifica.
- [8] 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>
- [9] 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>
- [10] 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. *Journal of Science, Humanities and Arts (JOSHA)*, 5(2).  
<https://dx.doi.org/10.17160/josha.5.2.395>
- [11] Cataldo, C., Deidda, S., D'Errico, F., Martino, G. (2018). Definition and Usage of the Be-Bop Minor Scales (part 2): the Be-Bop Dorian Scale. *Journal of Science, Humanities and Arts (JOSHA)*, 5(2).  
<https://dx.doi.org/10.17160/josha.5.2.396>
- [12] Baker, D. (1988). *How to Play Bebop (Volume 1)*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
- [13] Baker, D. (1988). *How to Play Bebop (Volume 2)*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
- [14] Baker, D. (1988). *How to Play Bebop (Volume 3)*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
- [15] Cataldo, C., Deidda, S., D'Errico, F., Martino, G. (2018). Definition and Usage of the Be-Bop Minor Scales (part 3): the Be-Bop Natural Minor Scale. *Journal of Science, Humanities and Arts (JOSHA)*, 5(3).  
<https://dx.doi.org/10.17160/josha.5.3.407>
- [16] 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>
- [17] Baker, D. (1988). *Jazz Improvisation*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
- [18] 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>
- [19] Cataldo, C. (2017). Il Linguaggio Be-Bop e gli Accordi di Settima di Prima Specie [The Be-Bop Language and The Dominant Seventh Chords]. *Journal of Science, Humanities and Arts (JOSHA)*, 4(4).
- [20] Garland, R. (1999). *The Jazz Piano Solos of Red Garland* (by Tony Genge). Houston, TX: Houston Publishing.
- [21] Kelly, W. (2013). *The Wynton Kelly Collection: 25 Solo Transcriptions* (by Michael Miller). New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz.
- [22] Powell, B. (1998). *Bud Powell Classics (Artist Transcriptions)*. Milwaukee, WI: Hal ·Leonard.
- [23] Powell, B. (2002). *The Bud Powell Collection: Piano Transcriptions (Artist Transcriptions)*. Milwaukee, WI: Hal ·Leonard.
- [24] Parker, C. (1978). *Charlie Parker Omnibook*. Los Angeles, CA: Atlantic Music Corporation.
- [25] Nelson, O. (2010). *Patterns for Improvisation*. New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz.
- [26] Cataldo, C. (2017). The Art of Improvising: the Be-Bop Language and the Minor Seventh Chords. *Art and Design Review*, 5, 213-221. <https://doi.org/10.4236/adr.2017.54017>

- [27] Cataldo, C. (2017). Il Linguaggio Be-Bop e gli Accordi di Settima di Seconda Specie [The Be-Bop Language and The Minor Seventh Chords]. *Journal of Science, Humanities and Arts (JOSHA)*, 4(4).  
<https://dx.doi.org/10.17160/josha.4.4.339>
- [28] Garland, R. (1999). *The Jazz Piano Solos of Red Garland* (by Tony Genge). Houston, TX: Houston Publishing.
- [29] D'Errico, F. (2015). *Fuor di Metafora – Sette Osservazioni sull'Improvvisazione Musicale*. Naples, Italy: Editoriale Scientifica.
- [30] Cataldo, C. (2017). The Art of Improvising: the Be-Bop Language and the Major Seventh Chords. *Art and Design Review*, 5, 222-229. <https://doi.org/10.4236/adr.2017.54018>
- [31] Cataldo, C. (2017). Il Linguaggio Be-Bop e gli Accordi di Settima di Quarta Specie [The Be-Bop Language and The Major Seventh Chords]. *Journal of Science, Humanities and Arts (JOSHA)*, 4(4).  
<https://dx.doi.org/10.17160/josha.4.4.341>
- [32] Cho, G. J. (1992). *Theories and Practice of Harmonic Analysis*. Lewiston, NY: E. Mellen Press.
- [33] Lawn, R., Hellmer, J. (1996). *Jazz: Theory and Practice*. Los Angeles, CA: Alfred Pub. Co. Inc.
- [34] Coker, J. (1997). *Elements of the Jazz Language for the Developing Improvisor*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc
- [35] 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>
- [36] 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>



**Carmine Cataldo**

Independent Researcher, Battipaglia (SA), Italy

PhD in Mechanical Engineering

MD in Disciplines of Jazz and Improvisation - Jazz Piano

Jazz Pianist and Composer

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

Email: [catcataldo@hotmail.it](mailto:catcataldo@hotmail.it)

**ResearchGate Profile:** [https://www.researchgate.net/profile/Carmine\\_Cataldo](https://www.researchgate.net/profile/Carmine_Cataldo)

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 journals "Research and Reviews: Journal of Pure and Applied Physics" and "Advances in Laser Optics and Photonics".

Carmine Cataldo is also a jazz pianist and composer.

In 2018, he graduates (Master Degree, Summa Cum Laude) from the State Conservatory of Salerno in Disciplines of Jazz and Improvisation (Jazz Piano). 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).