



Definition and Usage of the Be-Bop Minor Scales (part 3): the Be-Bop Natural Minor Scale

Authors: Carmine Cataldo, Sandro Deidda, Francesco D'Errico, Giulio Martino
Submitted: 27. March 2018
Published: 29. March 2018
Volume: 5
Issue: 3
Affiliation: Independent Researcher, Jazz Pianist and Composer, PhD in Mechanical Engineering, Battipaglia (SA), Italy
Languages: Italian
Keywords: Jazz Improvisation, Be-Bop Natural Minor Scale, Minor Seventh Chords, Chordal Notes, Tensions, Approach Notes, Chromatisms, Harmonization, Arpeggios
DOI: 10.17160/josha.5.3.407

JOSHA

josha.org

**Journal of Science,
Humanities and Arts**

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

Definizione ed Utilizzo delle Scale Minori Be-Bop (parte 3): la Scala Minore Naturale Be-Bop

Carmine Cataldo*, Sandro Deidda, Francesco D'Errico**, Giulio Martino****

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

**Department of Jazz Music, State Conservatory of Salerno, Salerno, Italy

Abstract (English)

In this article, the purpose of which may be regarded as solely didactic, some simple strategies finalized to mastering the Be-Bop Natural Minor scale are suggested. Moreover, their application to jazz improvisation is herein discussed. We start from the mere definition of the scale, extended along two adjacent octaves, in ascending and descending motion. Subsequently, the metric characteristics of the scale are highlighted, proposing performance, in descending motion, beginning at the chordal notes (tonic, modal, dominant, subtonic). Moreover, by exploiting some artificis typical of the Be-Bop idiom (such as chromatisms and approaches), we show how the scale may preserve its metric peculiarities even if it is performed beginning at the remaining tensions. Lastly, by resorting to the concept of harmonization, we expound a simple method finalized to combining the Be-Bop Natural Minor scale with the diatonic seventh arpeggios derived from the corresponding Natural Minor (Eolian) Scale.

Keywords (English)

Jazz Improvisation, Be-Bop Natural Minor Scale, Minor Seventh Chords, Chordal Notes, Tensions, Approach Notes, Chromatisms, Harmonization, Arpeggios.

Abstract

In quest'articolo, dalle finalità squisitamente didattiche, vengono suggerite alcune semplici strategie di metabolizzazione della scala Minore Naturale Be-Bop, discutendone l'utilizzo in ambito improvvisativo. Si parte dalla mera esposizione della scala, estesa lungo due ottave adiacenti nei moti ascendente e discendente. Successivamente, se ne evidenziano le caratteristiche metriche, proponendone l'esecuzione, in moto discendente, a partire dalle note cordali (tonica, modale, dominante, sottotonica). Sfruttando alcuni artifici tipici dell'idioma Be-Bop (quali cromatismi ed approcci) si mostra, inoltre, come la scala possa preservare le proprie peculiarità metriche anche qualora eseguita a partire dai gradi tensivi. Infine, avvalendosi del concetto di armonizzazione, si illustra una semplice metodologia finalizzata alla combinazione della scala Minore Naturale Be-Bop con arpeggi di settima diatonici dedotti dalla scala Minore Naturale (Eolia) corrispondente.

Keywords

Improvvisazione Jazz, Scala Minore Naturale Be-Bop, Accordi di Seconda Specie, Note Cordali, Gradi Tensivi, Note d'Approccio, Cromatismi, Armonizzazione, Arpeggi.

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. [19] 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 [7] [8] [9] sulla dominante. Nuovamente, tutte le frasi sono intenzionalmente arrestate alla tonica.

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 [20], in moto ascendente, dedotti dall'armonizzazione [21] [22] [23] 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 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. [19] 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. 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^b . Generalizzando, si potrebbe affermare come la scala Maggiore Be-Bop scaturisca dal terzo grado della Minore Naturale Be-Bop: alternativamente, in termini

JOSHA

C. Cataldo, S. Deidda, F. D'Errico, G. Martino (2018)
*Definizione ed Utilizzo delle Scale Minori Be-Bop (parte 3):
La Scala Minore Naturale Be-Bop*
Journal of Science, Humanities and Arts

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 battente 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).

C-7 Abmaj7 D-7^{b5} G7^{#9} C-7 Abmaj7 D-7^{b5} G7^{#9} C-7

C-7 Abmaj7 D-7^{b5} G7^{#9} C-7 Abmaj7 D-7^{b5} G7^{#9} C-7 Abmaj7 D-7^{b5} G7^{#9} C-7

Assai evidentemente, l'accordo G-7 è stato immediatamente assoggettato a sostituzione per dominante secondaria (funzionale) [23] [24] [25]. 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).

C-7 Abmaj7 D-7^{b5} G7^{#9} C-7 C-7 Abmaj7 D-7^{b5} G7^{#9} C-7 Abmaj7 D-7^{b5} G7^{#9} C-7

C-7 Abmaj7 D-7^{b5} G7^{#9} C-7 C-7 Abmaj7 D-7^{b5} G7^{#9} C-7 Abmaj7 D-7^{b5} G7^{#9} C-7

C-7 Abmaj7 D-7^{b5} G7^{#9} C-7 C-7 Abmaj7 D-7^{b5} G7^{#9} C-7 Abmaj7 D-7^{b5} 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 image displays two musical staves in 4/4 time, illustrating the Minor Natural Be-Bop scale with a specific harmonic accompaniment. The first staff shows the scale starting on C4, and the second staff shows it starting on D4. Above each staff are the corresponding chord symbols: C-7, Abmaj7, D-7b5, G7#9, and C-7.

Come altrove sottolineato, [26] [27] [28] [29] la tentazione di sperimentare immediatamente più varianti in un'unica tonalità potrebbe risultare indubbiamente forte: tuttavia, lo studente dovrebbe evitare di cedere alle lusinghe di tale soluzione di comodo. Sarebbe fin da subito opportuno, infatti, 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 residue, e così via. In ognuna delle fasi, naturalmente, lo studio andrebbe condotto nelle dodici tonalità.

RINGRAZIAMENTI

Gli autori ringraziano l'amica Claudia Piscitelli per l'immagine di copertina.

REFERENCES

- [1] 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>
- [2] 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). <https://dx.doi.org/10.17160/josha.4.4.340>
- [3] 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>
- [4] 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>
- [5] 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>
- [6] 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>
- [7] Baker, D. (1988). *How to Play Bebop (Volume 1)*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
- [8] Baker, D. (1988). *How to Play Bebop (Volume 2)*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
- [9] Baker, D. (1988). *How to Play Bebop (Volume 3)*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
- [10] Baker, D. (1988). *Jazz Improvisation*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
- [11] D'Errico, F. (2015). *Fuor di Metafora – Sette Osservazioni sull'Improvvisazione Musicale*. Naples, Italy: Editoriale Scientifica.

- [12] Garland, R. (1999). *The Jazz Piano Solos of Red Garland* (by Tony Genge). Houston, TX: Houston Publishing.
- [13] Kelly, W. (2013). *The Wynton Kelly Collection: 25 Solo Transcriptions* (by Michael Miller). New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz.
- [14] Nelson, O. (2010). *Patterns for Improvisation*. New Albany, IN Jamey Aebersold Jazz.
- [15] Parker, C. (1978). *Charlie Parker Omnibook*. Los Angeles, CA: Atlantic Music Corporation.
- [16] Powell, B. (1998). *Bud Powell Classics (Artist Transcriptions)*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.
- [17] Powell, B. (2002). *The Bud Powell Collection: Piano Transcriptions (Artist Transcriptions)*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.
- [18] Levine, M. (2009). *The Jazz Theory Book (Italian Edition by F. Jegher)*. Milan, IT: Curci Jazz.
- [19] Wise, L. (1983). *Bebop Bible - The Musicians Dictionary of Melodic Lines*. United States: REH Publications.
- [20] Coker, J., Casale, J., & Campbell, G. (1982). *Patterns for Jazz*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
- [21] 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>
- [22] 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>
- [23] D'Errico, F. (2017). *Armonia Funzionale e Modalità – Rudimenti per l'Improvvisazione a Indirizzo Jazzistico*. Naples, Italy: Editoriale Scientifica.
- [24] 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>
- [25] 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>
- [26] 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>
- [27] 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>
- [28] 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>
- [29] 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>