



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

Authors: Carmine Cataldo
Submitted: 19. October 2017
Published: 19. October 2017
Volume: 4
Issue: 4
Affiliation: Independent Researcher, Jazz Pianist and Composer, PhD in Mechanical Engineering, Battipaglia (SA), Italy
Keywords: Improvvisazione Jazz, Linguaggio Be-Bop, Accordi di Settima di Quarta Specie, Triadi Maggiori, Tonicizzazione, Jazz Turnaround [Jazz Improvisation, Be-Bop Language, Minor Seventh Chords, Minor Triads, Tonicization, Jazz Turnaround]
DOI: 10.17160/josha.4.4.341

JOSHA

josha.org

**Journal of Science,
Humanities and Arts**

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

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

Carmine Cataldo

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

Email: catcataldo@hotmail.it

Abstract (English)

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

Keywords (English)

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

Abstract

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

Keywords

Improvvisazione Jazz, Linguaggio Be-Bop, Accordi di Settima di Quarta Specie, Triadi Maggiori, Tonicizzazione, Jazz Turnaround.

1. Breve Introduzione

In questa sede vengono trattati, in via praticamente esclusiva, gli Accordi di Settima di Quarta Specie. Si parte da una "Frase Fondamentale" (Cataldo, 2017a, 2017b, 2017c, 2017d), costruita intorno alla Triade Maggiore, dalla quale scaturiscono immediatamente tre proposizioni. Le frasi così ottenute possono essere agevolmente tagliate, variamente modificate, adoperando nuove parole (Wise, 1983) ovvero imponendo banali estensioni, e successivamente combinate. Come altrove sottolineato (Cataldo, 2017a, 2017b, 2017c, 2017d), la peculiarità del metodo consiste, principalmente, nel fatto che l'attenzione dell'improvvisatore è costantemente mantenuta sulla triade.

2. Il Metodo

2.1. Presentazione della "Frase Fondamentale"

Sebbene il metodo debba essere praticato e padroneggiato in tutte e 12 le tonalità, in quest'articolo, per ovvie motivazioni, ci limiteremo a considerare, in via esclusiva, l'accordo *Cmaj7*.

Precisando come tale pratica rappresenti tutto fuorché una novità (Wise, 1983), condurremmo l'intera discussione in termini di frasi e parole. L'unico background richiesto consiste nella mera conoscenza delle triadi. La frase fondamentale è mostrata nel sottostante *Pentagramma (1)*:



(1)

Nel *Pentagramma (1)*, come del resto nella totalità dei pentagrammi inclusi nel presente articolo, le note cordali (da intendersi come 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. A tal proposito, vale la pena sottolineare come la frase fondamentale possa essere evidentemente riscritta in *6/4*, così enfatizzandone il carattere periodico.

2.2. 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:



(2)



(3)



(4)

Le anacrusi sono da ritenersi opzionali.

JOSHA

Sebbene l'argomento non venga in questa sede approfondito, è interessante notare come le frasi proposte nei *Pentagrammi* (2), (3) e (4), si prestino agevolmente a svariati spostamenti metrici. A questo punto, vale la pena dedicarsi alla pratica del sottostante esercizio, tanto semplice quanto utile, basato sulla triade 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 (Baker, 1988a, 1988b, 1988c, 1988d; Wise, 1983). Ad esempio, dai *Pentagrammi* (6) e (8), quest'ultimo sviluppato proseguendo come mostrato nel *Pentagramma* (1), otteniamo:



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



La frase precedente conferisce all'improvvisazione un "mood" decisamente "cromatico". Ovviamente, in linea con quanto evidenziato all'inizio del paragrafo corrente, il musicista deve aver cura, nell'eseguire l'esercizio proposto nel *Pentagramma* (11), di focalizzare la propria attenzione sulla triade maggiore. Possiamo continuare a combinare 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, introdotto nel *Pentagramma (11)*, e considerando un moto ascendente, otteniamo la sottostante nuova parola (ovvero brevissima proposizione):



(13)

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:



(14)

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:



(15)

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:



(16)

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)*:



(17)

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

2.3. 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:



(18)

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



(19)

JOSHA

Dal *Pentagramma (20)*, 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 è possibile ricavare 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:



2.4. 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.

2.5. Tonicizzazione e Turnaround

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

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 (Parker, 1978).

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*:

37) Musical notation for Pentagramma (37) showing a 4/4 measure with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: C4 (red), D4 (green), E4 (red), F#4 (green), G4 (red), A4 (green), B4 (red), C5 (green). Above the staff, the chords are labeled: *Cmaj7* (under C4), *G7* (under G4), and *Cmaj7* (under C5).

38) Musical notation for Pentagramma (38) showing a 4/4 measure with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: C4 (red), D4 (green), E4 (red), F#4 (green), G4 (red), A4 (green), B4 (red), C5 (green). Above the staff, the chords are labeled: *Cmaj7* (under C4), *D-7* (under D4), *G7* (under G4), and *Cmaj7* (under C5).

39) Musical notation for Pentagramma (39) showing a 4/4 measure with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: C4 (red), D4 (green), E4 (red), F#4 (green), G4 (red), A4 (green), B4 (red), C5 (green). Above the staff, the chords are labeled: *Cmaj7* (under C4), *A-7* (under A4), *D-7* (under D4), *G7* (under G4), and *Cmaj7* (under C5).

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:

40) Musical notation for Pentagramma (40) showing a 4/4 measure with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: C4 (red), D4 (green), E4 (red), F#4 (green), G4 (red), A4 (green), B4 (red), C5 (green). Above the staff, the chords are labeled: *Cmaj7* (under C4), *G7* (under G4), and *Cmaj7* (under C5).

41) Musical notation for Pentagramma (41) showing a 4/4 measure with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: C4 (red), D4 (green), E4 (red), F#4 (green), G4 (red), A4 (green), B4 (red), C5 (green). Above the staff, the chords are labeled: *Cmaj7* (under C4), *D-7* (under D4), *G7* (under G4), and *Cmaj7* (under C5).

42) Musical notation for Pentagramma (42) showing a 4/4 measure with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: C4 (red), D4 (green), E4 (red), F#4 (green), G4 (red), A4 (green), B4 (red), C5 (green). Above the staff, the chords are labeled: *Cmaj7* (under C4), *A-7* (under A4), *D-7* (under D4), *G7* (under G4), and *Cmaj7* (under C5).

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.

3. Osservazioni Finali e Conclusioni

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

La fondamentale peculiarità del metodo risiede, ancora una volta, nel fatto che l'attenzione dell'improvvisatore, cui è richiesto un background davvero minimale, è fondamentale focalizzata sulle triadi: di base, non occorre altro per iniziare a suonare il Be-Bop. Basti pensare al fatto che, nell'introdurre settima e nona, l'improvvisatore può serenamente far riferimento alla triade maggiore posizionata una quinta giusta ascendente (rispetto alla tonica del particolare accordo sul quale si stia improvvisando). Naturalmente, la conoscenza dell'armonia e la capacità di padroneggiare scale fondamentali e cliché consente al musicista, al di là di ogni ragionevole dubbio, di arricchire ulteriormente il proprio linguaggio nonché, soprattutto, d'improvvisare con una ragionevole consapevolezza (D'Errico, 2015).

Ringraziamenti

Questo articolo è dedicato a mio padre, Antonio Cataldo, scomparso l'11 Giugno del 2016.

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

La copertina associata al presente articolo, come del resto quelle relative ai due precedenti lavori pubblicati su JOSHA (Cataldo, 2017b, 2017d), è dell'amico fotografo Giuseppe D'Incà.

Riferimenti

- Baker, D. (1988a). *How to Play Bebop (Volume 1)*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
- Baker, D. (1988b). *How to Play Bebop (Volume 2)*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
- Baker, D. (1988c). *How to Play Bebop (Volume 3)*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
- Baker, D. (1988d). *Jazz Improvisation*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co. Inc.
- Cataldo, C. (2017a). 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>
- Cataldo, C. (2017b). 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>
- Cataldo, C. (2017c). 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>
- Cataldo, C. (2017d). 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>
- D'Errico, F. (2015). *Fuor di Metafora – Sette Osservazioni sull'Improvvisazione Musicale*. Naples, Italy: Editoriale Scientifica.
- D'Errico, F. (2017). *Armonia Funzionale e Modalità – Rudimenti per l'Improvvisazione a Indirizzo Jazzistico*. Naples, Italy: Editoriale Scientifica.

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



Author Info

Carmine Cataldo

Independent Researcher, Battipaglia (SA), Italy

PhD in Mechanical Engineering

Jazz Pianist and Composer

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

Email: catcataldo@hotmail.it

ResearchGate Profile:

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

LinkedIn Profile:

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

Curriculum Vitae (excerpt)

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

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

Carmine Cataldo is also a jazz pianist and composer.

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

Carmine Cataldo is also a martial arts teacher.

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