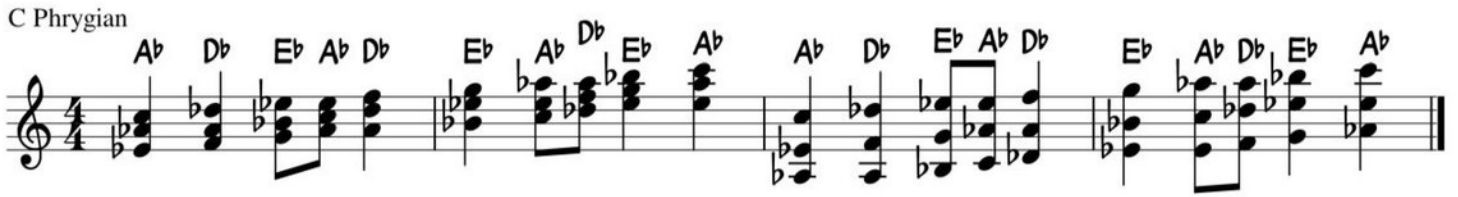




JAZZ ARRANGING FOR BEGINNERS - Part 1



Jazz Arranging for Beginners - Part 1 [Tecniche di Arrangiamento Jazz per Principianti - Prima Parte]

Authors: Carmine Cataldo
Submitted: 2. March 2020
Published: 16. March 2020
Volume: 7
Issue: 2
Affiliation: Independent Researcher, PhD in Mechanical Engineering, MD in Disciplines of Jazz and Improvisation (Jazz Piano), Battipaglia (SA), Italy
Languages: Italian
Keywords: Jazz Arranging, Diatonic Parallelism, Chromatic Parallelism, Diatonic Thirds, Diatonic Sixths, Diatonic Triads
Categories: Performing Arts, Music
DOI: 10.17160/josha.7.2.642

Abstract:

In this introductory paper we discuss some simple 2 and 3-part arranging techniques, particularly suitable for jazz musicians. By exploiting the Diatonic Parallelism, we provide an explicit writing of the 2 and 3-part harmonization of 21 fundamental scales (or modes). The 2-part harmonization is carried out by using third and sixth intervals. The 3-part harmonization is carried out by resorting to triads (in root position, first and second inversion), in close and open (DROP2) form. In order to harmonize the so-called approach notes, we herein exclusively resort to the Chromatic Parallelism.

JOSHA

josha.org

Journal of Science,
Humanities and Arts

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



Tecniche di Arrangiamento Jazz per Principianti – Prima Parte Armonizzazioni a 2 e 3 Voci

Carmine Cataldo

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

Abstract

In quest'articolo, dal carattere marcatamente introduttivo, vengono presentate alcune semplici tecniche di arrangiamento a 2 e 3 Voci, adatte prevalentemente, sebbene non esclusivamente, all'ambito jazzistico. Per le 2 Voci si sviluppa il Parallelismo Diatonico per Terze e Seste. Per le 3 Voci si discute il parallelismo diatonico per Triadi, in stato fondamentale ovvero in forma di rivolto. Le metodologie sono applicate, in forma esplicita, alle Scale Ionica, Ipoionica e Minore Armonica, nonché alle rispettive derivate (per un totale di 21 Scale ovvero Modi). Nel discutere l'armonizzazione delle cosiddette note estranee, si introduce brevemente il concetto di Parallelismo Cromatico. Una breve sezione è dedicata alle tecniche di armonizzazione per Triadi Generatrici.

Keywords

Jazz Arranging, Diatonic Parallelism, Chromatic Parallelism, Diatonic Thirds, Diatonic Sixths, Diatonic Triads

Introduzione: Generalità sulla Stesura d'un Arrangiamento

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

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

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

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

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

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



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

1. Armonizzazione a 2 Voci: Parallelismo Diatonico per Terze e Seste

Il Parallelismo Diatonico per Terze e Seste [2] rappresenta una tecnica d'arrangiamento a 2 voci indubbiamente versatile ed efficace. Consideratane l'estrema semplicità, tale metodologia, previa opportuna conoscenza dei modi fondamentali, possiede notevole valenza anche in ambito improvvisativo, non necessitando l'assunzione di particolari precauzioni.

1.1. Parallelismo Diatonico per Terze e Seste: Scala Ionica e Derivate

C Ionian

C Dorian

C Phrygian

C Lydian

C Mixolydian

C Aeolian

C Locrian



1.2. Parallelismo Diatonico per Terze e Seste: Scala Ipoionica e Derivate

C Ipoionian

C Dorian b2

C Lydian Augmented

C Lydian Dominant

C Mixolydian b6

C Locrian #2

C Superlocrian

Detailed description: This section contains seven musical staves, each representing a different mode of the C Ipoionian scale. Each staff is in 4/4 time and consists of two measures. The first measure shows the scale in treble clef, and the second measure shows it in bass clef. The modes are: C Ipoionian (C, D, E, F, G, A, B, C), C Dorian b2 (C, D, E-flat, F, G, A, B, C), C Lydian Augmented (C, D, E, F-sharp, G, A, B, C), C Lydian Dominant (C, D, E, F-sharp, G, A-flat, B, C), C Mixolydian b6 (C, D, E, F, G, A-flat, B, C), C Locrian #2 (C, D-flat, E, F, G, A, B, C), and C Superlocrian (C, D-flat, E-flat, F, G, A, B, C).

1.3. Parallelismo Diatonico per Terze e Seste: Scala Minore Armonica e Derivate

C Harmonic Minor

C Locrian #6

C Ionian Augmented

Detailed description: This section contains three musical staves, each representing a different mode of the C Harmonic Minor scale. Each staff is in 4/4 time and consists of two measures. The first measure shows the scale in treble clef, and the second measure shows it in bass clef. The modes are: C Harmonic Minor (C, D, E, F, G, A, B, C), C Locrian #6 (C, D-flat, E, F, G, A, B, C), and C Ionian Augmented (C, D, E, F, G, A, B-sharp, C).

- continua alla pagina successiva -



C Romanian

C Phrygian Dominant

C Lydian #2

C Ultralocrian

2. Armonizzazione a 3 Voci: Parallelismo Diatonico per Triadi

Il Parallelismo Diatonico per Triadi [2] costituisce, di fatto, una delle tecniche d'arrangiamento più interessanti. Sebbene tutto fuorché cospicuo, il numero delle voci coinvolte è infatti sufficiente a garantire una discreta definizione armonica del brano da arrangiare. Le metodiche canoniche sono tre. Tre, del resto, sono le forme in cui una Triade ordinaria (Aumentata, Maggiore, Minore, Diminuita) può presentarsi: in stato fondamentale, in primo e secondo rivolto. Ognuna delle suddette forme, inoltre, può essere espressa nelle Varianti Chiusa e Aperta (DROP 2, particolarmente utile ai chitarristi che desiderino redigere un arrangiamento per il proprio strumento). Per ogni Scala ovvero Modo, le due Varianti sono esplicitamente sviluppate sullo stesso pentagramma.

2.1. Parallelismo Diatonico per Triadi: Prima Forma, Varianti Chiusa e Aperta (DROP 2)

Le Triadi Armonizzanti sono in Stato Fondamentale

2.1.1. Scala Ionica e Derivate

C Ionian

C Dorian

C Phrygian

C Lydian

- continua alla pagina successiva -



C Mixolydian

C Aeolian

C Locrian

2.1.2 Scala Ipoionica e Derivate

C Ipoionian

C Dorian b2

C Lydian Augmented

C Lydian Dominant

C Mixolydian b6

C Locrian #2

C Superlocrian



2.1.3. Scala Minore Armonica e Derivate

C Harmonic Minor

C Locrian #6

C Ionian Augmented

C Romanian

C Phrygian Dominant

C Lydian #2

C Ultralocrian

2.2. Parallelismo Diatonico per Triadi: Seconda Forma, Varianti Chiusa e Aperta (DROP 2)

Le Triadi Armonizzanti sono in forma di Primo Rivotto

2.2.1. Scala Ionica e Derivate

C Ionian

C Dorian

- continua alla pagina successiva -



C Phrygian

C Lydian

C Mixolydian

C Aeolian

C Locrian

2.2.2. Scala Ipoionica e Derivate

C Ipoionian

C Dorian b2

C Lydian Augmented

C Lydian Dominant

C Mixolydian b6

- continua alla pagina successiva -



C Locrian #2

C Superlocrian

2.2.3. Scala Minore Armonica e Derivate

C Harmonic Minor

C Locrian #6

C Ionian Augmented

C Romanian

C Phrygian Dominant

C Lydian #2

C Ultralocrian

2.3. Parallelismo Diatonico per Triadi: Terza Forma, Varianti Chiusa e Aperta (DROP 2)

Le Triadi Armonizzanti sono in forma di Secondo Rivotto



2.3.1. Scala Ionica e Derivate

C Ionian

C Dorian

C Phrygian

C Lydian

C Mixolydian

C Aeolian

C Locrian

2.3.2. Scala Ipoionica e Derivate

C Ipoionian

C Dorian b2

C Lydian Augmented

- continua alla pagina successiva -



C Lydian Dominant

C Mixolydian b6

C Locrian #2

C Superlocrian

2.3.3. Scala Minore Armonica e Derivate

C Harmonic Minor

C Locrian #6

C Ionian Augmented

C Romanian

C Phrygian Dominant

C Lydian #2

- continua alla pagina successiva -



3. Armonizzazione della Note Estranee: Parallelismo Cromatico

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

3.1. Armonizzazione a 2 Voci: Parallelismo Cromatico per Terze e Seste

Quale esempio d'utilizzo del Parallelismo Cromatico nell'armonizzazione a 2 voci, si riportano i sottostanti pentagrammi, costruiti considerando, quale scale di riferimento, la Ionica di C, armonizzata per Parallelismo Diatonico. La lettera "m" indica l'adozione d'un Intervallo di Terza Minore; la lettera "M" indica l'adozione d'un Intervallo di Terza Maggiore.

Esempio 1 - Armonizzazione per Terze: Scala Cromatica nei Moti Ascendente e Discendente



Si noti come, a parità di nota estranea, le Terze adoperate nel Parallelismo Cromatico (le Terze adoperate al fine d'armonizzare le note non appartenenti alla Scala Ionica di C) possano differire nei due moti. A titolo d'esempio, la nota estranea $D\# \equiv E\flat$ è armonizzata, nel Moto Ascendente, adoperando un Intervallo di Terza Maggiore: la suddetta nota, infatti, risolve melodicamente sulla Modale (E), per l'armonizzazione della quale viene evidentemente adottata una Terza Maggiore. Nel Moto Discendente, al contrario, la nota estranea $E\flat \equiv D\#$ viene armonizzata ricorrendo ad una Terza Minore: stavolta la nota estranea, infatti, risolve melodicamente sulla Sopratonica (D), per l'armonizzazione della quale è adoperata una Terza Minore.

Esempio 2 - Armonizzazione per Seste: Scala Cromatica nei Moti Ascendente e Discendente.



Come per le Terze, le Seste adoperate nel Parallelismo Cromatico (le Seste adoperate al fine d'armonizzare le note non appartenenti alla Scala Ionica di C) possono differire, a parità di nota estranea, nei due moti. A titolo d'esempio, la nota estranea $C\# \equiv D\flat$ è armonizzata, nel Moto Ascendente, adoperando un Intervallo di Sesta Maggiore: la suddetta nota, infatti, risolve melodicamente sulla Sopratonica (D), per l'armonizzazione della quale viene evidentemente adottata una Sesta Maggiore. Nel Moto Discendente, al contrario, la nota estranea $D\flat \equiv C\#$ viene armonizzata ricorrendo ad una Sesta Minore: stavolta la nota estranea, infatti, risolve melodicamente sulla Tonica (C), per l'armonizzazione della quale è adoperata una Sesta Minore.



3.2. Armonizzazione a 3 Voci: Parallelismo Cromatico per Triadi

Quale esempio d'utilizzo del Parallelismo Cromatico nell'armonizzazione a 3 voci, si riportano i sottostanti pentagrammi, costruiti considerando quale scale di riferimento, ancora una volta, la Ionica di C, armonizzata per Parallelismo Diatonico. Per ognuna delle note armonizzate (per brevità nella sola Variante Chiusa) si è scelto di riportare la corrispondente Triade Armonizzante.

Esempio 1 - Armonizzazione per Triadi in Stato Fondamentale: Scala Cromatica nei Moti Ascendente e Discendente

Esempio 2 - Armonizzazione per Triadi in Forma di Primo Rivolto: Scala Cromatica nei Moti Ascendente e Discendente

Esempio 3 - Armonizzazione per Triadi in Forma di Secondo Rivolto: Scala Cromatica nei Moti Ascendente e Discendente

Analogamente a quanto osservato per le 2 voci, le Triadi Armonizzanti possono evidentemente differire nei due moti.

4. Cenni all'Armonizzazione per Triadi Generatrici: Generatrici Maggiori

Qualora il brano da arrangiare sia caratterizzato da una struttura armonica definibile adoperando unicamente Quadricordi Terziani (Accordi di Settima) appartenenti alle prime quattro specie, è contemplabile l'adozione d'una tecnica di armonizzazione che preveda l'utilizzo delle sole Triadi Maggiori [1]. La Scala Ionica, infatti, è armonizzabile sfruttando, in via esclusiva, le Triadi costruite sui gradi della corrispondente Formula di Cadenza Plagale: tali triadi, naturalmente, sono sufficienti a garantire l'armonizzazione della totalità delle scale derivate, talvolta pure in modo non univoco (due possibilità per la stessa nota). A titolo d'esempio, La Ionica di C sarà armonizzabile adoperando le Triadi Maggiori di F, G e C: conseguentemente, le suddette triadi potranno essere sfruttate nell'armonizzazione della Dorica di D, della Frigia di E, della Lidia di F, della Misolidia di G, dell'Eolica di A, della Locria di B.



Nell'esempio sottostante (nelle Varianti Aperta e Chiusa), si è scelto, ancora una volta, di rendere esplicite le Triadi Armonizzanti.

C Ionian

C Dorian

C Phrygian

C Lydian

C Mixolydian

C Aeolian

C Locrian

In presenza di Accordi di Prima Specie alterati, è possibile ricorrere alle cosiddette Triadi da Strutture Superiori [1], costruite su Tono, Tritono, Quadritono e Sesquiquadritono (rispetto alla Tonica dell'accordo). Si propone la sottostante tabella esemplificativa.

Accordo di Prima Specie	Alterazioni	Triade Maggiore di Riferimento	Eventuali Tensioni Aggiuntive
C7	#11	D (Tono)	13, 9
C7	#11, b9	F# = Gb (Tritono)	/
C7	b13, #9	G# = Ab (Quadritono)	/
C7	b9	A (Sesquiquadritono)	13



Anche in questo caso, l'armonizzazione delle eventuali note estranee avviene per Parallelismo Cromatico, attenendosi alle semplici regole esposte nel paragrafo precedente.

5. L'Importanza della Conoscenza dei Modi

In questa sede sono state esaminate, per brevità, le sole Scale Ionica, Ipoionica e Minore Armonica, comprensive delle rispettive derivate. In realtà, un arrangiatore discreto dovrebbe essere a conoscenza di almeno altre 14 scale eptafoniche (Maggiore Armonica e derivate, Doppia Armonica e derivate) oltre ad alcune utilissime scale non canoniche, quali quella a Toni Interi e la Semitono-Tono [3-5]. Solo in tal modo, l'arrangiatore potrà ritenersi in possesso delle competenze minime necessarie al confezionamento, ove richiesto, d'un arrangiamento realmente "sartoriale". A tal proposito, si propone la sottostante utilissima tabella [6].

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



Per meglio chiarire il concetto di arrangiamento “sartoriale”, si riporta la sottostante tabella.

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

Evidentemente, in funzione delle alterazioni presenti, all’Accordo di Prima Specie C7 possono essere associate ben 8 differenti scale (due delle quali, indicate in rosso, non eptafoniche).

Precisazioni

Il lavoro qui presentato, dichiaratamente rivolto a musicisti principianti, dev’essere considerato puramente introduttivo. Una trattazione sufficientemente esaustiva delle tecniche di armonizzazione a 3 voci dovrebbe quantomeno comprendere, difatti, un accenno alle cosiddette Triadi Quartali nonché ai Tricordi Parzialmente “Clusterizzati” [2].

Al neofita eventualmente impegnato nella redazione d’un arrangiamento a 4 Voci, è fortemente consigliata l’applicazione di quanto discusso per le 3 Voci, avendo cura di aggiungere, alla Variante Chiusa, la Nota di Canto (quella armonizzata) replicata all’ottava inferiore, quale quarto suono. La stesura d’un arrangiamento completo a 4 Voci, infatti, può raramente prescindere dai concetti di Tonicizzazione e Sostituzione alla QuintaSpecie, in questa sede evidentemente non affrontati [7–11].

Acknowledgements

Quest’articolo è dedicato agli amici musicisti Andrea Belmonte, Luigi Serra, e Maurizio Intennimeo.

References

- [1] Cataldo, C. (2017). Breve Introduzione all’Arrangiamento Jazz (Media Formazione) [A Short Introduction to Jazz Arranging (Middle-Sized Ensemble)]. J. of Science, Humanities and Arts (JOSHA), 4(6). <https://dx.doi.org/10.17160/josha.4.6.357>
- [2] Dobbins, B. (2010). Jazz Arranging and Composing – L’Approccio Lineare (Italian Ed. by R. Spadoni). Italy: Volontè & Co.
- [3] Levine, M. (2009). The Jazz Theory Book (Italian Edition by F. Jegher). Milan, IT: Curci Jazz.
- [4] Cho, G. J. (1992). Theories and Practice of Harmonic Analysis. Lewiston, NY: E. Mellen Press.
- [5] Lawn, R., Hellmer, J. (1996). Jazz: Theory and Practice. Los Angeles, CA: Alfred Pub. Co. Inc.
- [6] Cataldo, C. (2018). The Evolution of Harmonic Progression Analysis: Ultimate CAT. Journal of Science, Humanities and Arts (JOSHA), 5(7). <https://dx.doi.org/10.17160/josha.5.7.469>
- [7] 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>
- [8] Cataldo, C. (2018). Breve Introduzione all’Improvvisazione Be-Bop [Short Introduction to Be-Bop Improvising]. Journal of Science, Humanities and Arts (JOSHA), 5(6). <https://dx.doi.org/10.17160/josha.5.6.448>
- [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. (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>
- [11] 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>