



The Be-Bop Dominant Scale: Definition and Usage - La Scala Dominante Be-Bop: Definizione ed Utilizzo

Authors: Carmine Cataldo, Giulio Martino
Submitted: 27. February 2018
Published: 27. February 2018
Volume: 5
Issue: 2
Affiliation: Independent Researcher, Jazz Pianist and Composer, PhD in Mechanical Engineering, Battipaglia (SA), Italy
Languages: Italian
Keywords: Jazz Improvisation, Be-Bop Dominant Scale, Dominant Seventh Chords, Chordal Notes, Tensions, Approach Notes, Chromatisms, Harmonization, Arpeggios.
DOI: 10.17160/josha.5.2.389

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

La Scala Dominante Be-Bop: Definizione ed Utilizzo

Carmine Cataldo*, 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 Dominant 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 beginning at the chordal notes or, by exploiting some artificis typical of the Be-Bop idiom, at the tensions: this way, the notions of chromatism and approach (ascending, descending, and mixed) are recalled. Lastly, by resorting to the concept of harmonization, we expound a simple method finalized to combining the Dominant Be-Bop scale with the seventh arpeggios in the corresponding key.

Keywords (English)

Jazz Improvisation, Be-Bop Dominant Scale, Dominant 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 Dominante 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 a partire dalle note cordali ovvero, adoperando alcuni artifici tipici dell'idioma Be-Bop, dai gradi tensivi: in tal modo, vengono richiamate le nozioni fondamentali di cromatismo ed approccio (ascendente, discendente, misto). Infine, avvalendosi del concetto di armonizzazione, si illustra una semplice metodologia finalizzata alla combinazione della scala Dominante Be-Bop con arpeggi di settima diatonici nella tonalità di pertinenza.

Keywords

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

1. BREVE INTRODUZIONE

In ambito improvvisativo, al lavoro sulle note cordali pure (triadi), altrove brevemente presentato [1] [2] [3] [4] [5] [6], è indubbiamente affiancabile quello sulle scale. Il lavoro sulle note cordali, considerate nulla più che punti di equilibrio intorno ai quali dar luogo a continue fluttuazioni, è rivolto alla creazione d'un linguaggio assai articolato, pertanto tutto fuorché lineare. Di contro, il lavoro sulle scale, adoperate tal quali ovvero introducendo, con la dovuta parsimonia, artifici tipici dell'idioma Be-Bop (quali approcci, semplici e misti, cromatismi, ed enclosure) [7] [8] [9] [10], conferisce al linguaggio innegabile linearità. Com'è agevole intendere, la padronanza di entrambe le metodologie

improvvisative contribuisce sensibilmente ad incrementare la varietà del linguaggio: in altri termini, il musicista diviene libero di selezionare, di volta in volta, il grado di linearità da adoperare nell'esposizione del proprio messaggio musicale. [11]

Tra le scale comunemente adoperate dai jazzisti, qualora tenuti ad improvvisare su un accordo di prima specie [12] [13] [14] [15] [16] [17], spicca senz'alcun dubbio la cosiddetta Dominante Be-Bop.

2. LA SCALA DOMINANTE BE-BOP

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



Tale scala trova immediata ed efficace applicazione in presenza dell'accordo C7. [18]

L'aggiunta della sensibile è fondamentalmente correlata all'ottenimento di un'interessante quadratura metrica. Eseguendo la scala a partire da una delle 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.

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. [19] 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. [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 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 dall'undicesima.



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). [19] Nuovamente, tutte le frasi sono arrestate alla tonica (all'ottava inferiore).

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 [20], in moto ascendente, dedotti dall'armonizzazione [21] [22] [23] 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.

JOSHA

C. Cataldo, G. Martino (2018)
La Scala Dominante Be-Bop: Definizione ed Utilizzo
Journal of Science, Humanities and Arts



La prima nota dell'arpeggio è sempre appoggiata. 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, decisamente più articolati dei precedenti, costruiti sulle tensioni (due frasi per ognuno dei gradi tensivi).



4. OSSERVAZIONI FINALI

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, e così via. In ognuna delle fasi, naturalmente, lo studio andrebbe condotto nelle dodici tonalità.

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, è stato altrove evidenziato [1] [2] [3] [4] 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 [23] [24] [25] (*Gmin7* e *C7* sono pertanto vincolati da una parentela, per così dire, di secondo grado, formalizzabile attraverso la sostituzione per espansione). [24] [25]

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>