



The Be-Bop Major Scale: Definition and Usage - La Scala Maggiore Be-Bop: Definizione ed Utilizzo

Authors: Carmine Cataldo, Giulio Martino
Submitted: 5. March 2018
Published: 6. March 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 Major Scale, Major Seventh Chords, Chordal Notes, Tensions, Approach Notes, Chromatisms, Harmonization, Arpeggios.
DOI: 10.17160/josha.5.2.393

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 Maggiore 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, in descending motion, beginning at the chordal notes (tonic, modal, dominant) and at the sixth (superdominant). 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, including the major seventh (fundamental tension). Lastly, by resorting to the concept of harmonization, we expound a simple method finalized to combining the Major Be-Bop scale with the seventh arpeggios in the corresponding key.

Keywords (English)

Jazz Improvisation, Be-Bop Major Scale, Major 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 Maggiore 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 pure (tonica, modale, dominante) e dalla sesta (sopradominante). 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 restanti gradi tensivi, inclusa la settima maggiore (tensione fondamentale). Infine, avvalendosi del concetto di armonizzazione, si illustra una semplice metodologia finalizzata alla combinazione della scala Maggiore Be-Bop con arpeggi di settima diatonici nella tonalità di pertinenza.

Keywords

Improvvisazione Jazz, Scala Maggiore Be-Bop, Accordi di Quarta 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 quarta specie [12] [13] [14] [15] [16] [17], spicca senz'alcun dubbio la cosiddetta Maggiore Be-Bop.

2. LA SCALA MAGGIORE BE-BOP

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



Tale trova immediata ed efficace applicazione in presenza dell'accordo *Cmaj7*. [18]

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 battere. Le tensioni residue (settima, nona, undicesima,) saranno collocate in levare.

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

C. Cataldo, G. Martino (2018)
La Scala Maggiore Be-Bop: Definizione ed Utilizzo
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. [19] 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. [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 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). [19] Nuovamente, tutte le frasi sono intenzionalmente arrestate alla tonica.

Per completezza, proponiamo tre utilissime frasi di pubblico dominio [7] [8] [9] [10] 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 [7] [8] [9] 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.

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 [20], in moto ascendente, dedotti dall'armonizzazione [21] [22] [23] 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. [19] 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).



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 staves of musical notation in 4/4 time. The first staff shows a sequence of four chords: Cmaj7, A-7, D-7, G7, followed by a repeat of the same sequence. The second staff shows a similar sequence but with a different melodic line. The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5 (first staff); C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5 (second staff).

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 staves of musical notation in 4/4 time. Each staff shows a sequence of four chords: Cmaj7, A-7, D-7, G7, followed by a repeat of the same sequence. The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5 (first staff); C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5 (second staff); C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5 (third staff).

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 staves of musical notation in 4/4 time. The first staff shows a sequence of four chords: Cmaj7, A-7, D-7, G7, followed by a repeat of the same sequence. The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5 (first staff); C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5 (second staff).

Per quanto scontato, sottolineiamo come l'accordo A-7 possa essere assoggettato a sostituzione per dominante secondaria (funzionale) [23] [24] [25], 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 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.

Come altrove sottolineato, [26] 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 pure e dalla sopradominante; 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>