

2.2. Focalizzare l'Attenzione sulla Triade Minore

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 minore (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)

L'approccio ascendente (ovviamente cromatico) che appare nelle anacrusi è da ritenersi opzionale.

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 minore e gli approcci (cromatici) ascendenti:

(5)

Imponendo un banale spostamento metrico, dall'esercizio precedente deduciamo il seguente:

(6)

Dai *Pentagrammi (2), (3) e (4)* (quest'ultimo assoggettato a spostamento metrico), sfruttando l'esercizio proposto nel *Pentagramma (6)*, otteniamo agevolmente le tre frasi sottostanti:

(7)

(8)

(9)

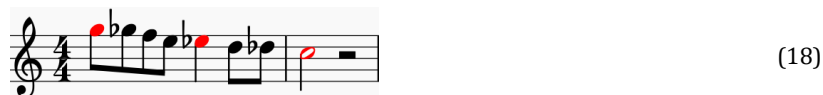
Siamo già in grado di combinare le semplici proposizioni finora ottenute, al fine di generarne altre assai più articolate (Baker, 1988a, 1988b, 1988c, 1988d; Wise, 1983). A titolo d'esempio, dai *Pentagrammi (6) e (8)*, quest'ultimo sviluppato proseguendo lungo la frase fondamentale presentata nel *Pentagramma (1)*, otteniamo:

(10)

2.3. Ponti Cromatici e Terze Diatoniche

Consideriamo adesso un "lungo" ponte cromatico discendente tra la quinta e la tonica.

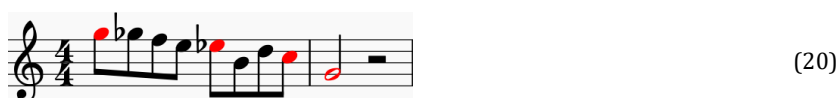
Evidentemente, il suddetto può essere immaginato come scaturito dalla giustapposizione di due ponti cromatici discendenti "corti" (il primo collega la quinta alla terza minore, il secondo collega quest'ultima alla tonica).



Ovviamente, i ponti corti possono anche essere adoperati tal quali. Ad esempio, dal *Pentagramma (2)*, arrestato una volta raggiunta la terza minore, possiamo agevolmente ricavare la seguente brevissima proposizione:



Similmente, dal *Pentagramma (3)*, tagliato e considerato privo dell'anacrusi, otteniamo:



Dai *Pentagrammi (15) e (18)* ricaviamo istantaneamente la seguente frase:



Analogamente, dai *Pentagrammi (15) e (20)* otteniamo:



Consideriamo adesso la sottostante nuova parola:



Molto evidentemente, la parola appena introdotta rappresenta nulla più che un ponte cromatico discendente tra la settima minore (rappresentata in verde) e la quinta.

Dai *Pentagrammi (18) e (23)* deduciamo la seguente frase:



Similmente, dai *Pentagrammi (20) e (23)* otteniamo:



Dai *Pentagrammi (21) e (23)*, il primo dei quali arrestato alla terza, otteniamo:



Naturalmente, l'idoneità delle frasi può essere localmente verificata tenendo ben presente il fatto che, com'è noto, gli accordi di settima di dominante possono essere deliberatamente alterati.

Nei *Pentagrammi* (28), (29) e (33) (riferendosi esclusivamente, per quanto concerne l'ultimo, all'ultima battuta), *Eb* rappresenta la tredicesima bemolle di *G*; nei *Pentagrammi* (32) e (33) (riferendosi esclusivamente, per quanto concerne l'ultimo, alla prima battuta) *Bb* (siccome enarmonico con *A#*) rappresenta la nona diesis di *G*.

2.5. Accordo "Parente" di Prima Specie

Nel linguaggio Be-Bop, al netto d'eccezioni relativamente rare, un accordo di settima di seconda specie può essere tranquillamente associato al Modo Dorico (Levine, 2009). In altre parole, a prescindere dal ruolo rivestito nella particolare progressione armonica e nonostante eventuali tonicizzazioni, un accordo di settima di seconda specie può sempre essere immaginato come un Secondo Grado di un accordo di quarta specie (Modo Ionico).

Nel nostro caso, conseguentemente, *C-7* può essere considerato "parente" (di "secondo grado") di *F7*, siccome entrambi scaturiscono dall'armonizzazione di *Bb* Ionico (D'Errico, 2017).

A tal proposito, sfruttando la prima parte del metodo (Cataldo, 2017), consideriamo una delle frasi fondamentali adatte a *F7*. La frase in questione è riportata nel sottostante *Pentagramma* (34), con le note cordali (intese come quelle che costituiscono la triade maggiore di *F*) in rosso, a la settima minore (rispetto a *F*) in verde.

Anche in questo caso, è semplice verificare come la frase riportata nel *Pentagramma (36)* sia perfettamente adatta a *A-7b5*. Essa può inoltre generare, agendo nel solito modo, tre proposizioni (una per ognuna delle note cordali), che possono essere modificate e combinate nel rispetto della procedura in questa sede presentata, così da creare un "vocabolario" adatto per gli Accordi di Settima di Terza Specie. Il numero delle frasi idonee agli accordi di terza specie può essere ulteriormente incrementato sfruttando la relazione armonica discussa nel paragrafo corrente e in quello precedente. Per fornire un esempio, basato sul caso specifico brevemente esaminato in questa sede, è agevole verificare come molte delle frasi adatte a *C-7* e *F7* possano essere serenamente suonate su *A-7b5*.

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, 2017) 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 fondamentalmente focalizzata sulle triadi: di base, non occorre altro per iniziare a suonare il Be-Bop. 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).

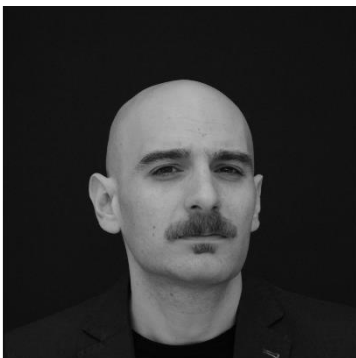
Ringraziamenti

Questo articolo è dedicato a mio fratello Emilio

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.

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. (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> [Italian Version (viXra) <http://vixra.org/pdf/1709.0382v1.pdf>]
- 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>