



Definition and Usage of the Be-Bop Minor Scales (part 1): the Be-Bop Melodic Minor Scale

Authors: Carmine Cataldo, Sandro Deidda, Francesco Derrico, Giulio Martino
Submitted: 8. March 2018
Published: 13. 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 Melodic Minor Scale, Minor Chords, Chordal Notes, Tensions, Approach Notes, Chromatisms, Harmonization, Arpeggios.
DOI: 10.17160/josha.5.2.395

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

Definizione ed Utilizzo delle Scale Minori Be-Bop (parte 1): la Scala Minore Melodica Be-Bop

Carmine Cataldo*, Sandro Deidda, Francesco D'Errico**, 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 Melodic Minor 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 Be-Bop Meodic Minor scale with the seventh arpeggios derived from the Melodic Minor Scale (ascending motion) or, equivalently, from the Ipoionian (Bachian) scale.

Keywords (English)

Jazz Improvisation, Be-Bop Melodic Minor Scale, Minor 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 Minore Melodica 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 Minore Melodica Be-Bop con arpeggi di settima diatonici dedotti dalla scala Minore Melodica (ascendente) ovvero, equivalentemente, dall'Ipoionica (o Bachiana).

Keywords

Improvvisazione Jazz, Scala Minore Melodica Be-Bop, Accordi Minori, 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 adoperate dai jazzisti, qualora tenuti ad improvvisare su un accordo minore [12] [13] [14] [15] [16] [17], è annoverabile la cosiddetta Minore Melodica (ovvero Ipoionica o Bachiana) Be-Bop.

2. LA SCALA MINORE MELODICA BE-BOP

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



A rigore, la scala appena presentata trova applicazione in presenza dell'accordo C – 6 [18]: tuttavia, se ne riscontra ampio utilizzo anche sull'accordo C – 4 (sesta specie) e addirittura, sebbene in modo formalmente illegittimo, su C – 7 (seconda specie).

L'aggiunta della sesta minore (rispetto alla Minore Melodica ascendente ovvero all'Ipoionica) è correlata all'ottenimento di un'interessante quadratura metrica. Eseguendo la scala a partire dalle note cordali pure (tonica, modale, dominante) e dalla sesta (sopradominante), 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 Minore Melodica Be-Bop in moto discendente, partendo dalle note cordali pure e dalla sesta (maggiore), 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 pratica, la prima nota, che coincide con una delle tensioni residue, è suonata in levare.

JOSHA

C. Cataldo, S. Deidda, F. D'Errico, G. Martino (2018)
*Definizione ed Utilizzo delle Scale Minori Be-Bop (parte 1):
La Scala Minore Melodica Be-Bop*
Journal of Science, Humanities and Arts

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).



La prima è frase stata ottenuta imponendo un'anacrusi, la seconda costruendo (in anacrusi) un ponte cromatico verso la tonica, la terza adoperando (sempre in anacrusi) un approccio misto alla tonica. [19] A scopo squisitamente esercitativo, tutte le frasi proposte terminano sulla tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).

L'ultimo 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, adesso, tre semplicissime frasi con partenza dalla sottodominante (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).

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.

3. COMBINARE SCALE E ARPEGGI

Altro utilissimo esercizio consiste nell'esecuzione delle quadriadi terziane diatoniche deducibili dalla Minore Melodica (ascendente) ovvero, equivalentemente, dall'Ipoionica (Bachiana). Nel caso in questa sede proposto (stiamo ipotizzando d'improvvisare, formalmente, su $C - 6$ ovvero $C - \Delta$),

considereremo accordi di settima arpeggiati [20], in moto ascendente, dedotti dall'armonizzazione [21] [22] [23] della Minore Melodica (ascendente) di C.



Le quadriadi terziane diatoniche possono essere agevolmente combinate con le frasi costruite sulla Minore Melodica 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 $F7$ è E^b (simultaneamente sottotonica rispetto ad F e modale rispetto a C): pertanto, tale arpeggio potrà agganciarsi ad una qualsivoglia frase, costruita sulla Minore Melodica Be-Bop, che preveda partenza dalla terza (minore). Assai spesso, inoltre, si inserisce un approccio ascendente (e quindi, per definizione, cromatico) alla prima nota dell'arpeggio. Proponiamo, di seguito, alcuni esempi (uno per ognuna delle note cordali pure, costituenti la triade minore 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 Minore Melodica 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 sempre in questa sede, le frasi proposte terminano sulla tonica (all'ottava inferiore rispetto a quella di partenza).

Proponiamo alcuni esempi più articolati sulle tensioni residue (due frasi per ognuno dei gradi tensivi).



4. OSSERVAZIONI FINALI

La riproduzione degli esempi proposti contribuisce indubbiamente all'acquisizione di una notevole padronanza della scala Minore Melodica Be-Bop, e in ciò risiede la principale finalità del lavoro. Tuttavia, è d'uopo sottolineare come la pedissequa esecuzione di alcune delle frasi presentate possa non risultare del tutto efficace qualora in presenza di un solo accordo ($C - 6$ ovvero, al limite, $C - \Delta$,

per attenerci al caso considerato in questa sede): nondimeno, il problema è agevolmente risolvibile imponendo, in corrispondenza delle anacrusi, la presenza dell'accordo tonicizzante [24] [25] (G7, sempre a volersi attenersi al caso particolare trattato nel presente articolo), ancor meglio se opportunamente alterato.

Come altrove sottolineato, [26] [27] 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>
- [27] Cataldo, C., Martino, G. (2018). La Scala Maggiore Be-Bop: Definizione ed Utilizzo - The Be-Bop Major Scale: Definition and Usage. *Journal of Science, Humanities and Arts (JOSHA)*, 5(2).
<https://dx.doi.org/10.17160/josha.5.2.393>