

Andrea Ferrario

IMPROVVISARE

Approccio pratico all'improvvisazione
jazz, blues & funk

Questo testo è rivolto a tutti gli strumentisti che intendono acquisire o perfezionare un metodo di studio che favorisca la propria libertà espressiva durante l'improvvisazione, attraverso un approccio pratico alle armonie di alcuni tra i più noti standard americani.

A differenza dei manuali tradizionali focalizzati prevalentemente sulla pratica di scale e pattern, il percorso che si propone qui mira a costruire solidi riferimenti armonici, sviluppare creativamente linee melodiche ed acquisire una forte indipendenza ritmica.

Da sassofonista ho sentito l'esigenza di dedicare un paragrafo all'impostazione sul sassofono, mentre tutto il resto del materiale può essere affrontato con qualsiasi strumento.

SINFONICA JAZZ

INTRODUZIONE.....	5
1. Parte istintiva e parte cognitiva	
2. Suono ideale e suono personale	
3. Le regole del bebop	
4. Ascoltare, trascrivere, imitare	
5. La paura di sbagliare	
I. FONDAMENTI.....	9
1. Impostazione sullo strumento (per sassofonisti).....	10
Note lunghe	
Suoni all'ottava superiore	
Pronuncia	
2. Ritmo.....	14
Accentazione dei tempi deboli	
Senso dello swing	
3. Scale e passaggi tecnici.....	16
Scale maggiori.....	16
Scale minori	
Scale bebop.....	18
bebop di tonica	
bebop di dominante	
bebop mista	
Appoggiature e note di volta.....	22
II. PERFEZIONAMENTO.....	23
1. Appoggiature agli accordi.....	24
Appoggiature cromatiche alle triadi maggiori (dal basso)	
Appoggiature diatoniche alle triadi maggiori (dall'alto)	
Appoggiature miste n.1 (sotto-sopra)	
Appoggiature miste n.2 (sopra-sotto)	
Appoggiature alle triadi minori	
2. Pattern.....	30
Pattern n.1	
Pattern n.2	
Pattern n.3	
Pattern n.4	
Ora tocca a te	
3. Studi ritmici.....	35
Studio n.1	
Studio n.2	
Spostare una frase.....	38
Frase n.1	
Frase n.2	
Esempio: frammento del solo di Wynton Marsalis su Caravan.....	40

4. Applicazione degli studi ritmici a scale, arpeggi e passaggi tecnici.....	41
Poliritmia.....	42
Accenti sulle scale e salti di terza.....	43
3+3+2	
2+2+3	
Salti di terza su cicli di 3 crome.....	44
Triadi a cicli di 4 ottavi di terzina.....	45
Arpeggi di quadriadi a terzine su un ciclo di 5 ottavi di terzina.....	46
Quadriadi n.1	
Quadriadi n.2	
Quadriadi n.3	
Passaggi cromatici (3 sul 4).....	49
Toni interi (3 sul 4).....	50
Intensificazione ritmica.....	51
Studio n.1	
Studio n.2	
Studio n.3	
III. COME STUDIARE UN BRANO.....	53
1. Approccio melodico-armonico.....	54
Studio n.1	
Studio n.2	
<i>Back in the thirties</i>	56
2. Approccio armonico.....	58
Turnaround.....	59
<i>Thank you Mr. Hawkins</i>	61
3. Approccio melodico-ritmico.....	66
<i>Yes, there is!</i>	67
4. Approccio ritmico.....	70
I. Uso del metronomo	
Studio n.1	
<i>Joke</i>	72
II. Applicazione degli studi ritmici all'improvvisazione su un brano	
<i>Blues for Joshua</i>	76
5. Approccio <i>play & rest</i>	81
Esempio di <i>play & rest</i> : <i>So what</i>	
<i>Starfunk</i>	84
6. Approccio <i>slow & fast</i>	87
<i>Heavy dance</i>	89
<i>Heavy dance (sezione ritmica)</i>	92

INTRODUZIONE

1. Parte istintiva e parte cognitiva

Un musicista “navigato” quando improvvisa non pensa a niente. Lo dicevano Charlie Parker, Thelonious Monk e tutti i giganti che hanno espresso qualcosa sul proprio stato mentale durante l'esecuzione di un assolo. Altri non si sono espressi, ma a guardarli bene, mentre suonano hanno tutti uno sguardo perso chi sa dove.

Ma a cosa serve studiare se il fine è “non pensare a niente”?

E soprattutto: come è possibile raggiungere quello stato? Esprimersi liberamente attraverso il proprio strumento è il sogno di ogni aspirante musicista, ma cosa c'entrano le scale, gli arpeggi, le nozioni di armonia con tutto questo?

Si studia in una direzione, quella cognitiva, fatta di nozioni che hanno spiegazioni matematiche e fisiche, per raggiungere un obiettivo che in realtà sta dalla parte diametralmente opposta, quella puramente istintiva, senza regole né tanto meno possibili spiegazioni¹.

La questione appare contraddittoria, ma non lo è. E' possibile travasare dal “vaso mentale” al “vaso istintivo” le conoscenze acquisite, e utilizzarle per una libera espressione di sé.

Il metodo che si utilizza però non è indifferente, è necessario affrontare il materiale di studio nel modo più adatto a raggiungere tale scopo.

Studiare scale, arpeggi e pattern a testa bassa può essere del tutto inutile ai fini della libera espressione artistica. Nello stesso tempo improvvisare fin dal principio esclusivamente ad orecchio può rischiare di farci arenare su un linguaggio povero e ripetitivo.

L'atteggiamento nei confronti della musica che ho riscontrato negli allievi nel corso degli anni è riconducibile molto spesso a uno di questi due approcci: c'è chi è metodico e rigoroso, e tende a non “lasciarsi andare”, privandosi della possibilità di giocare con le note, e chi fa molto affidamento sulla propria musicalità, dedicando poco tempo allo studio cognitivo.

La mia esperienza personale sul sax è nata in questo modo: ho messo l'ancia sul bocchino e ho cominciato a suonare. Per tentativi ed errori sono arrivato a trovare le posizioni delle note sullo strumento e immediatamente ho iniziato a improvvisare, prima sui dischi e poi con alcuni gruppi del liceo. Mi sentivo già “bravo” quando, dopo alcuni anni, ho preso la mia prima lezione di sax. In quel momento mi è arrivata una doccia fredda, perché mi sono reso conto che a tutti gli effetti ero un principiante. Non sapevo niente di niente, non avevo mai suonato una scala di do maggiore in fila (tanto per capirci) e ho dovuto lavorare sodo per colmare le enormi lacune che avevo. In realtà, però, quello che avevo fatto inconsapevolmente fino a quel momento presto mi è tornato utile, perché ho cominciato a dare nome e cognome a suoni che conoscevo già, e viceversa, gli studi di tecnica e armonia mi hanno permesso di ampliare le mie possibilità espressive. Tutto stava nel collegare i due vasi.

¹ La distinzione tra la parte istintiva e la parte cognitiva dipende dall'attività dei due emisferi del cervello: in linea generale si può affermare che l'emisfero sinistro del cervello è "l'ingegnere", specializzato nella concatenazione logica del pensiero. L'emisfero destro, invece, è il "poeta", specializzato nell'interpretazione emotiva di suoni e immagini. Ma cervello ingegnere e cervello poeta sono strettamente collegati, caratterizzati da un continuo scambio di informazioni e messi in comunicazione tra loro da un grosso fascio di fibre nervose, il corpo calloso, che permette al cervello di integrare le elaborazioni delle varie aree.

Penso che l'approccio più corretto sia iniziare fin da subito a sviluppare sia la parte cognitiva, con uno studio serio e disciplinato, che quella istintiva, provando a sperimentare e giocare con i suoni, lasciandosi guidare dal puro desiderio di suonare e senza preoccuparsi troppo delle regole.

In ogni sessione di studio bisognerebbe dedicare una parte al rigore e una parte al gioco, purché ben distinte tra loro. Quanto tempo dedicare a una e all'altra è una questione puramente soggettiva, e ogni studente deve imparare ad ascoltarsi e regolarsi autonomamente.

Durante un assolo è importante imparare a passare con facilità da una parte all'altra, oscillare sul filo che divide i due mondi come un equilibrista. L'obiettivo ultimo, ideale, sarà abbandonare completamente la parte cognitiva e abbandonarsi al flusso della musica.

Questo libro è frutto di un lavoro che per più di vent'anni ho svolto su me stesso e insieme ai miei allievi. Partendo dai fondamenti di tecnica fino ad arrivare ai diversi approcci con cui affrontare lo studio di un brano ho voluto trattare ciò che è possibile insegnare, e riguarda quindi la parte cognitiva, con un orientamento che dovrebbe permettere nel modo più naturale il travaso a favore della parte istintiva.

“Impara tutto sulla musica e sul tuo strumento, poi dimentica tutto sia sulla musica che sullo strumento e suona come ti detta il tuo animo.”

Charile Parker

2. Suono ideale e suono personale

Se nella musica classica l'obiettivo è avvicinarsi a un suono idealmente perfetto, nel jazz il concetto di suono è totalmente differente. La priorità è dar vita a una voce unica e personale, corrispondente alla propria natura espressiva.

Sonny Rollins e Miles Davis sono solo due esempi che mostrano come nel jazz emettere un fischio accidentale o “scroccare” una nota possono diventare, piuttosto che errori, fenomeni appartenenti a un'estetica personale. Il fine non è suonare in modo pulito, corretto, ma esprimersi in modo profondo, anche a costo di emettere “rumori” o note sbagliate.

L'obiettivo è arrivare al cuore, non dimostrare di aver fatto i compiti.

Per raggiungerlo però è necessario passare attraverso un lavoro che permetta di acquisire il maggior controllo possibile sul proprio strumento e una profonda comprensione del materiale melodico, ritmico e armonico che si sta affrontando. Attraverso questo percorso ci si potrà permettere di suonare liberamente, e non dover pensare a Niente.

“Se non ricordi o non sai rifare più quello che hai suonato, vuol dire che hai suonato bene.”

3. Le regole del bebop

Prima degli anni '40 l'improvvisazione veniva intesa come un modo di girare intorno alla melodia del tema, suonando a orecchio sugli accordi del brano. In qualche jam session con musicisti anziani, legati per formazione più che altro all'era dello swing, mi è capitato di sentirmi dire: "svisa tu!", ovvero "suona tu gli abbellimenti intorno alla melodia!"². Si tratta di un approccio squisitamente melodico, orizzontale, strettamente legato alla natura istintiva dell'improvvisazione.

Ma da quando i boppers cominciarono a sperimentare lavorando a tavolino sull'armonia dei brani, rendendola più articolata e complessa con tensioni, sostituzioni, modulazioni, eccetera, quel tipo di approccio non basta più. Senza uno studio approfondito del materiale armonico diventa quasi impossibile destreggiarsi sui campi minati del jazz.

Un musicista di oggi non può fare a meno di passare da lì, e imparare a costruire frasi anche con un senso verticale, basato su un piano puramente armonico.

Il che non significa che per tutta la vita bisognerà suonare con quei criteri, tutt'altro. Il loro approccio era pionieristico, animato dall'entusiasmo di aver creato una concezione nuova della musica, mentre oggi suonare "come" loro rischia di risultare banale e anacronistico.

Per essere vivi musicalmente bisogna cercare di far proprio quello spirito, quell'intenzione, quella propensione a rischiare, a esplorare l'inesplorato, più che quel modo di suonare in sé.

Nello stesso tempo quel modo di suonare e di "pensare" la musica resta un punto di partenza imprescindibile, e quindi va studiato profondamente.

Le regole esistono per essere infrante, dopo aver imparato a destreggiarsi tra di esse.

4. Ascoltare, trascrivere, imitare

Il linguaggio musicale che usiamo per improvvisare, esattamente come quello di una lingua parlata, non può essere isolato da un contesto, il quale ci influenza, ci condiziona e ci stimola. Inglese e americani, per esempio, parlano la stessa lingua, ma il modo con cui si esprimono è assai differente: l'accento, l'inflessione, le espressioni linguistiche, persino la mimica facciale e la gestualità sono diverse.

La musica che ascoltiamo diventa, come la lingua che abbiamo imparato a parlare da piccoli, il terreno naturale su cui ci muoviamo quando iniziamo ad emettere dei suoni.

Per questo ascoltare con attenzione i dischi dei grandi è il miglior modo di assimilare il linguaggio musicale, che attraverso di loro si è sviluppato ed evoluto.

Imparare le frasi e trascrivere gli assoli dei propri musicisti di riferimento sono pratiche che permettono di andare ancora più in profondità, e diventano indispensabili per poter arrivare a "parlare" la loro "lingua".

² Per esprimere questo concetto gli americani utilizzano l'espressione "*to play 'around' melody*", ovvero suonare 'intorno' alla melodia.

5. La paura di sbagliare

Solitamente quanto più riteniamo importante una nostra esibizione tanto più emerge la paura di sbagliare, ovvero di fare errori che mettano in evidenza la discrepanza tra quello che suoniamo e la regola studiata durante la fase dell'apprendimento cognitivo.

Questa insicurezza, come un boomerang, rischia di portarci a suonare cercando di mettere in pratica tutte le regole che abbiamo studiato in modo rigido, in modo da mostrare che abbiamo fatto i compiti, trascurando il flusso naturale della musica.

La beffa è che in queste occasioni diventa piuttosto facile che l'errore, così concepito, si presenti. La conseguenza è una catena di frustrazioni che hanno come risultato quello di farci suonare male, e quel che è peggio, ci fanno stare male mentre stiamo suonando.

Ma che senso ha dedicare tempo e sacrifici alla musica se poi quando si suona emergono queste frustrazioni?

Assistendo ad un concerto del quartetto di Mike Stern, qualche anno fa, ho notato una piccola cosa che mi ha spalancato gli occhi nel capire come intendono la musica i musicisti ai livelli più alti.

Durante l'esibizione, nell'esecuzione di un obbligato qualcuno di loro ha commesso un errore evidente, che ha creato una piccola destabilizzazione nel gruppo. La reazione del leader, così come quella degli altri membri della band, è stata guardarsi in faccia e farsi una bella risata.

La musica ha proseguito e quell'errore si è rivelato un'occasione per far emergere la sintonia che c'era tra i musicisti sul palco. Nessuno di loro, e di conseguenza nemmeno il pubblico, se ne è preoccupato.

Le considerazioni che ho fatto sono due.

Primo: anche i giganti sbagliano!

Secondo: l'obiettivo non è fare i compiti giusti, ma attraverso la musica trovare la sintonia, divertirsi, stare bene insieme. In questo modo il pubblico diventerà partecipe di questo stato d'animo, e andrà a casa più ricco e più felice.

L'errore in realtà è un concetto relativo, e la grammatica della musica, che abbiamo studiato e che è stata determinante per crescere musicalmente, continua a rimanere un semplice mezzo, secondario a una qualunque scelta estetica dettata dal gusto.

Piuttosto che cercare di "suonare le note giuste", il nostro obiettivo deve essere quello di rimanere in contatto con il flusso della musica. L'"errore grammaticale", se emerge, può diventare una risorsa che ci mette in condizione di affrontare strade che altrimenti non avremmo pensato di percorrere.

Abbandonarsi al flusso della musica significa rischiare. Se ne usciamo bene avremo davvero creato qualcosa di nuovo, e se invece ci accartocchiamo... possiamo sempre farci una bella risata.³

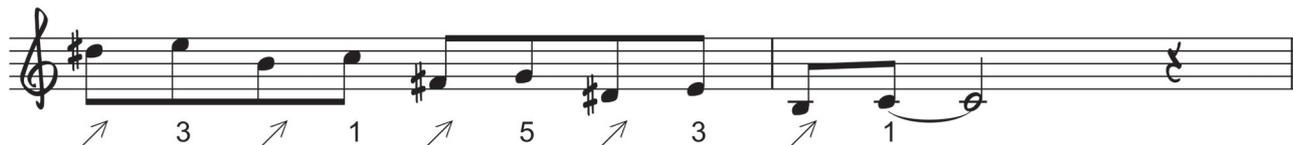
³ Per approfondire l'argomento: Kenny Werner, "Effortless mastery, liberating the master musician within", Jamey Aebersold Jazz, Inc., 1996.

Appoggiature cromatiche alle triadi maggiori (dal basso)

09. ESEMPIO 9 

♩ = 80

C



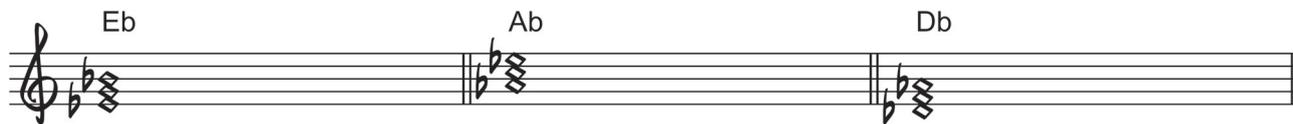
F



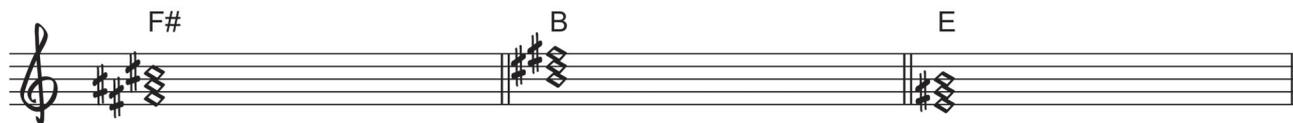
Bb



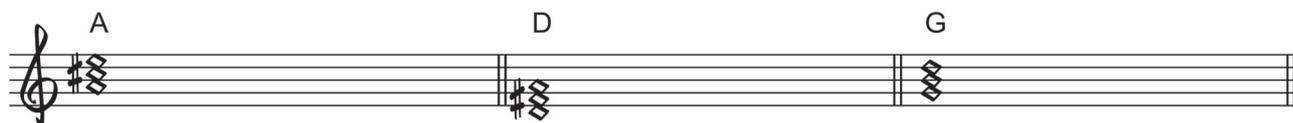
Eb Ab Db



F# B E



A D G

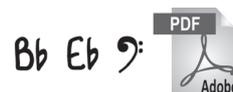


Esempio: frammento del solo di Wynton Marsalis su Caravan

Wynton Marsalis sfrutta moltissimo l'effetto di oscillazione che suscita lo spostamento ritmico di una cellula melodica durante i suoi assoli. Questa che riportiamo è la seconda A del solo di una sua celebre versione di Caravan¹¹, in cui questa operazione viene fatta due volte.

Cellula 1: le note utilizzate sono quelle dell'arpeggio di C7

Cellula 2: frammento della scala diminuita semitono-tono di C7



♩ = 86



Cellula 1

C7

Cellula 2

F-6

¹¹Contenuta nell'album: Wynton Marsalis, "Standard time. Vol 1", CBS/Columbia1987.



46. ESEMPIO 42
47. BASE 05

JOKE

Bb Eb

Andrea Ferrario

♩ = 250
swing

Bb G7(#9) C-7 F7 D-7 G7(#9) C-7 F7 F-7 Bb7 Eb E° F7

TEMA

9 **A** BbΔ G7(#9) C-7 F7 D-7 G7(#9) C-7 F7

13 F-7 Bb7 Eb E° BbΔ G7 C-7 F7

17 **B** BbΔ G7 C-7 F7 D-7 G7(#9) C-7 F7

21 F-7 Bb7 Eb E° BbΔ F7 Bb6

25 **C** D7 G7b9

29 C7 F7

33 **D** BbΔ G7(#9) C-7 F7 D-7 G7(#9) C-7 F7

37 F-7 Bb7 Eb E° BbΔ F7 Bb6