

## ***How to Improvise***

*Un approccio alla pratica dell'improvvisazione  
di Hal Crook*

*Traduzione di Laura Avanzolini e Paolo Del Papa  
Revisione: Lucia Tozzi*

---

***A Clark Terry***

***"Imitare. Assimilare. Innovare."***

***Clark Terry***

Title of the original English edition:  
How To Improvise. An approach to practicing improvisation  
© 1991 advance music GmbH, Mainz - Germany

Edizione italiana  
© 2019 Volontè & Co. s.r.l. - Milano  
Tutti i diritti sono riservati

## Sommario

Prerequisiti .....	5
Introduzione all'edizione italiana.....	6
Prefazione .....	8
Introduzione.....	9
<b>Parte I</b>	
* Pacing .....	15
* Melodia del brano .....	21
* Lunghezza della frase .....	24
* Densità ritmica .....	27
* Time Feel.....	30
* Abbellimento melodico e ritmico .....	32
Note melodiche non armoniche.....	35
Moto melodico nel punto del cambio di accordo .....	41
Note guida .....	46
Linee di note guida.....	46
Abbellimento delle linee di note guida.....	48
Scale relative all'accordo.....	51
<b>Parte II</b>	
+ * Stretching the time.....	59
* Dinamiche.....	61
+ * Articolazione .....	63
+ Pattern sulla scala.....	65
Triadi lower structure.....	69
Improvvisare con le note dell'accordo .....	76
* Improvvisazione del motivo.....	79
* Sviluppo del motivo .....	84
<b>Parte III</b>	
+ * Spostamento ritmico .....	93
+ * Aumentazione/Diminuzione.....	99
+ Triadi "Upper structure" .....	103
+ Scale pentatoniche .....	106
Scale relative all'accordo con note non armoniche scelte .....	112
+ * Valori ritmici .....	116
* Sincope .....	123
+ * Registri dello strumento .....	126



## **Parte IV**

+ *	Fraseggio oltre la linea di battuta .....	129
+	Contrarre la durata dell'accordo .....	131
+	Espandere la durata dell'accordo .....	134
+	Estensione melodica .....	136
+ *	Tempo doppio .....	138
+ *	Tempo dimezzato .....	139
*	Punti climax .....	141
*	Lunghezza dell'assolo .....	143

## **Parte V**

+	Triadi non armoniche .....	145
+	Coppie di triadi .....	149
+	Scale pentatoniche non armoniche .....	153
+	Scale maggiori non armoniche .....	156
+	Scale simmetriche non armoniche .....	157
+	Scala cromatica .....	161
+	Scale tritoniche .....	168
+	Scale tetratoniche .....	174
	Sull'autore .....	181
	Legenda .....	183

\* L'argomento può essere applicato alla batteria.

+ L'argomento è considerato dall'autore un importante "effetto speciale" piuttosto che di fondamentale importanza nello studio dell'improvvisazione.

## **PREREQUISITI**

Per trarre il massimo beneficio da questo libro, soprattutto se studiato da autodidatti, è utile possedere una conoscenza pratica di scale, accordi, progressioni di accordi e lettura a prima vista, oltre ad una certa familiarità con il vocabolario musicale (cioè ritmi, melodie e armonie) dei primi stili d'improvvisazione, quali il bebop, lo swing, il dixieland, il blues o il rhythm and blues, ecc.

## ***Introduzione all'edizione italiana***

Perché studiare *How to Improvise*? La risposta è semplice e diretta: è chiaro, strutturato ed esauriente. L'approccio all'improvvisazione adottato dal trombonista, arrangiatore e bandleader Hal Crook si rivela infatti attraverso le aree critiche che il musicista improvvisatore dovrebbe affrontare. Esse vengono presentate con un ordine tale da rasentare l'ossessione, ma allo stesso tempo non lascia scampo a fantasiose giustificazioni e scuse infondate.

Una delle problematiche che incontriamo oggi come insegnanti (e che abbiamo sperimentato da allievi!), non sta nel "cosa studiare", ma nel "come studiare": è proprio a questo interrogativo che Hal Crook risponde. Il libro procede per aree tematiche, alla cui spiegazione segue puntualmente un dettagliato programma di pratica quotidiana. *How to Improvise* è ordinato e strutturato in modo da risolvere anche uno dei problemi tipici della vita del musicista jazz: la mancanza di tempo. Una volta stabilite le basi e i concetti fondamentali del libro, è possibile studiarlo nell'ordine che esso propone o seguendo un proprio ritmo di studio, traendone in egual modo il massimo beneficio.

Abbiamo deciso di lasciare alcune parole in lingua originale, o perché ormai di uso corrente tra addetti ai lavori, o perché non hanno un corrispettivo in italiano; ad ogni modo queste figurano in corsivo e la loro spiegazione si trova nella legenda in fondo al testo.

Questo lavoro è frutto di una collaborazione a più mani: i nostri ringraziamenti vanno a Lucia Tozzi, Massimo Morganti, Omar Cerchierini, Matteo Berto, Giovanni Giglio e alle nostre famiglie, che ci hanno supportato e sopportato. Buono studio!

*Laura Avanzolini  
Paolo Del Papa*

## Introduzione

### L'approccio mirato

A causa della natura complessa dell'improvvisazione, molti musicisti decidono di trascurare la grande quantità di informazioni disponibili e preferiscono adottare l'approccio all'improvvisazione che io chiamo "Pronti, Fuoco, Mirare". Sostanzialmente consiste nel chiudere gli occhi, aprire le orecchie, suonare e sperare per il meglio.

Questo approccio presenta alcuni vantaggi evidenti rispetto a quello di "pensare" a cosa suonare, visto che c'è così tanto a cui pensare. Infatti esso viene in genere considerato il modo ideale di improvvisare proprio perché aggira il pensiero e crea le condizioni affinché l'ascolto e l'intuito prendano il sopravvento. Queste funzioni sono comprensibilmente più adatte ad affrontare le esigenze dell'improvvisazione, dato che la mente dà risposte più lente e impacciate. L'improvvisazione infatti è nata e si è evoluta in maniera significativa attraverso questi mezzi naturali e spontanei, ma il suo sviluppo richiedeva possibilità esecutive che erano sia armonicamente più semplici che più numerose di quanto lo siano oggi.

Tuttavia l'approccio "Pronti, Fuoco, Mirare", se usato come metodo esclusivo nel praticare l'improvvisazione, ha seri limiti perché implica una grossa componente casuale. In altri termini forse il vostro ascolto e intuito produrranno qualcosa di nuovo e valido oggi da cui trarre insegnamenti, ma forse no. Con un metodo di pratica così poco specifico nei suoi obiettivi e così tanto dipendente dal caso, non c'è garanzia che voi non giriate a vuoto a lungo prima che accada qualcosa di positivo. Con il tempo la maggior parte degli studenti seri avverte il bisogno di organizzare e strutturare il proprio metodo di apprendimento per assicurarsi almeno un qualche miglioramento regolare e, si spera, andare oltre a ciò che potrebbero ottenere soltanto tramite l'ascolto e l'intuito. L'approccio "Pronti, Fuoco, Mirare" è giusto per l'esecuzione, ma per fare pratica andrebbe usato l'approccio "Pronti, Mirare, Fuoco!". La domanda è: come si può applicare all'improvvisazione?

Si può osservare che la cosiddetta improvvisazione "libera", o improvvisazione senza restrizioni musicali quali intonazione, cambi di accordo, tempo, forma del brano, ecc. è valida, proficua, divertente da praticare e merita di essere sperimentata e ben eseguita (non sto dicendo che dobbiate padroneggiare l'improvvisazione libera alla perfezione, piuttosto che dalla sua pratica potete imparare cose importanti). Comunque improvvisare con creatività e musicalità all'interno del quadro fissato da certe restrizioni musicali è più impegnativo perché richiede disciplina e accuratezza e, per questo, sviluppa abilità nelle aree legate alle restrizioni. Questo è il principio guida dell'approccio da me sviluppato per esercitarsi nell'improvvisazione.

Per esempio se scelgo un unico argomento o aspetto dell'improvvisazione (quali il *feel ritmico*, il fraseggio, lo sviluppo del motivo, l'accuratezza melodica, ecc.) e improvvisando mi concentro solo su quell'argomento, sicuramente svilupperò una maggiore abilità in quello specifico argomento, cosa che non accadrebbe se improvvisassi senza un obiettivo preciso. Altre aree potrebbero soffrirne temporaneamente, ma va bene lo stesso, perché ora non sono esse l'obiettivo: ci lavorerò più avanti. Concentrando la mia attenzione su un solo argomento alla volta (ovvero creando una restrizione o un obiettivo), aumento la mia familiarità con l'argomento più velocemente di quanto farei altrimenti e, di conseguenza, sviluppo la mia capacità di lavorarci in modo creativo e musicale. Dopo aver fatto progressi in un ambito mediante questo approccio mirato, mi sposterò verso altre aree, applicandolo alla stessa maniera.

È un po' come il metodo che un meccanico usa per conoscere o riparare certe parti di un motore: dapprima si osservano le parti mentre interagiscono per comprenderne lo scopo, la funzione e il rapporto con il tutto, poi queste vengono isolate (estratte dal tutto) così da essere esaminate individualmente, studiate più da vicino e aggiustate se necessario, ovvero migliorate. Esse infine vengono riassemblate e testate nuovamente insieme al resto del motore.

Immaginate di provare a comprendere, correggere o migliorare l'ordine generale del funzionamento di qualcosa che consta di molte parti senza passare per questo processo di semplificazione. Iniziate a capire perché molti musicisti fanno progressi lenti ed irregolari (ammesso che ne facciano) nella propria improvvisazione: non scompongono il problema maggiore in problemi più semplici e gestibili.

Si dovrebbe fortemente sottolineare che il metodo mirato è più appropriato alla pratica dell'improvvisazione che all'esecuzione. In situazioni di performance piuttosto che di pratica consiglio che l'improvvisazione sia quanto più naturale possibile, il che significa controllarla più con l'orecchio e l'intuito che con il pensiero.

La cosa importante è che dopo una dose sufficiente di pratica mirata e attenta, i singoli argomenti studiati e

## **Pacing - L'approccio suono/pausa**

### **Controllare la quantità di suono e pause in un assolo improvvisato**

La musica può essere concepita come una relazione tra suono e silenzio, perciò lo spazio, o pausa, dovrebbe essere considerato un elemento importante. Normalmente (naturalmente) in questa relazione passiamo molto più tempo a praticare l'aspetto del "suono" piuttosto che quello del "silenzio", di conseguenza i nostri assoli tenderanno a mancare di equilibrio in questo ambito. L'equilibrio tra suono e pausa, o tra qualunque coppia di "opposti", non ha bisogno di essere uguale, ma solo musicale o piacevole. In certe parti di un assolo si dovrebbe capire chiaramente che il musicista sta controllando di proposito l'uso della pausa o spazio per raggiungere l'equilibrio desiderato.

Circondare le idee con delle pause dona loro forma e definizione, allo stesso modo in cui una cornice o un bordo definiscono un'immagine al loro interno. Ciò dà il tempo necessario affinché gli effetti delle idee siano ascoltati, capiti e apprezzati dal pubblico, dalla band e soprattutto da voi: il musicista. Il *pacing* è usato per contrastare, equilibrare e costruire gli apici di un assolo, il che può comportare un modo di suonare più continuo e carico di energia. Normalmente questi picchi si trovano alla fine o verso la fine di un assolo, ma possono anche trovarsi all'inizio o a metà. La loro efficacia, ad ogni modo, dipende in gran parte dal *pacing* dell'assolo sia prima sia dopo il loro raggiungimento.

Una delle caratteristiche più utili dell'approccio suono/pausa consiste nella sua capacità di fornire al musicista le opportunità per esercitare e mantenere il controllo sulla direzione dell'assolo che, suonando continuamente, si può perdere facilmente poco dopo l'inizio. Questo approccio crea una situazione ideale per fare pratica su singoli argomenti, poiché "fare delle pause" permette al musicista di concentrare (o riconcentrare) l'attenzione sul particolare argomento di studio.

Un altro aspetto molto importante del *pacing* è di creare uno spazio di interazione tra il solista e i musicisti che lo accompagnano in una performance, elemento essenziale per la comunicazione.

Persino quei musicisti con competenze strumentali minime per iniziare ad improvvisare sono pronti a praticare il *pacing* e ad imparare come usare lo spazio in maniera più creativa e musicale nei propri assoli, ragion per cui è un buon punto di partenza.

### **Pacing – Esercizio #1: "L'idea generale"**

Improvvisate a tempo concentrandovi sull'idea generale del *pacing* durante l'assolo, ovvero: suonate un'idea, fate una pausa, suonate, fate un'altra pausa, ecc. Usate i seguenti contesti armonici:

1. soltanto un accordo (durata illimitata)
2. un *pattern* di accordi (durata limitata per ogni accordo)
3. una progressione armonica di un brano a voi familiare (usando dapprima una nota singola e un ritmo appropriati, poi la melodia normale)
4. nessun accordo.

Praticate ogni contesto armonico con l'accompagnamento, per esempio un metronomo, una base di accompagnamento, una sezione ritmica (o un altro musicista) e anche senza accompagnamento. Continuate così per parecchi minuti alla volta. Cambiate il tempo, le tonalità, gli accordi e l'accompagnamento a piacere, per esempio ogni giorno, ogni settimana, mese, ecc. Per ottenere risultati migliori usate all'inizio contesti armonici e tempi più facili.

Inizialmente l'unico obiettivo è quello di sentirsi a proprio agio e avere familiarità con le pause durante un assolo, quindi per ora suonate poco (1-2 battute) e fate lunghe pause (2-4 o più battute) ad un tempo medio. Consiglio ai musicisti di fare pause frequenti e di esagerare le lunghezze della pausa all'inizio dell'apprendimento, di fermarsi fino a quando pensano che possa bastare, poi di fermarsi ancora un po', poi di suonare. Estremizzare il processo vi aiuterà ad imparare più rapidamente. Più avanti potrete fare periodi frequenti di pause più brevi e periodi meno frequenti di pause più lunghe per creare varietà nel *pacing*.

**Esempio I:1** *Pacing* (suono/pausa)

Contesto armonico: *pattern* di accordi – 4 movimenti per ogni accordo

CΔ7                      A7                      D-7                      G7

Inizio P = Suono, R = Pausa

1 CΔ7 A7 D-7 G7 CΔ7 A7 D-7 G7  
P R P R

9 CΔ7 A7 D-7 G7 CΔ7 A7 D-7 G7  
P R P R

17 CΔ7 A7 D-7 G7 CΔ7 A7 D-7 G7  
P R P R

25 CΔ7 A7 D-7 G7 CΔ7 A7 D-7 G7  
R P R P

33 CΔ7 A7 D-7 G7 CΔ7 A7 D-7 G7  
P R P R

41 CΔ7 A7 D-7 G7 CΔ7 A7 D-7 G7  
P R P R

49 CΔ7 A7 D-7 G7 CΔ7 A7 D-7 G7  
R P R P

57 CΔ7 A7 D-7 G7 CΔ7 A7 D-7 G7  
R P R P etc.

**IMPORTANTE:**

Focalizzatevi nel trattenere le entrate, vale a dire suonate quando ne sentite l'esigenza non alla prima, ma alla seconda o terza volta. Tenete presente che potreste suonare in qualsiasi momento, ma che coscientemente scegliete di aspettare fino a che non arriva esattamente il momento "giusto". Poi quando decidete che il momento è giusto, attaccate a suonare in modo deciso, con convinzione. L'attacco può essere sia forte che piano, attivo o inattivo, ma dovrebbe sempre essere definito e controllato. Questo approccio aiuta a sviluppare la concentrazione e infonde energia e carattere al vostro modo di suonare.

Pensate a sorprendere la band e il pubblico scegliendo dove e quando fare le vostre entrate: questo attirerà attenzione sul vostro assolo. La vostra improvvisazione sembrerà imprevedibile o meno prevedibile. La band e il pubblico vi presteranno maggiore attenzione perché si renderanno conto che non sanno quando (o cosa) suonerete poi. Questo spianerà efficacemente la strada ad una migliore interazione musicale e comunicazione tra tutti i musicisti coinvolti con voi come leader.