

## L'improvvisazione nella MLT e la MLT nell'improvvisazione

di Mattia Palagi

“L'improvvisazione non si improvvisa” afferma Giancarlo Schiaffini, come riportato sulla copertina del suo libro *Non chiamatelo jazz*<sup>3</sup>. E non c'è niente di più vero.

Facciamo questo esempio in analogia con il linguaggio parlato: come potremmo conversare con le persone conosciute o appena incontrate, fare un discorso a braccio, raccontare un'esperienza vissuta, se non avessimo un vocabolario sufficientemente ricco e una buona conoscenza delle regole grammaticali e sintattiche della lingua, tali da esprimere a parole azioni, esperienze e concetti? Eppure, esclusi i casi in cui leggiamo qualcosa di scritto, quando parliamo fondamentalmente improvvisiamo. In musica è possibile fare lo stesso e, come dimostrano le varie pratiche musicali di creatività estemporanea sparse in giro per il mondo, anche in questo linguaggio è necessario sviluppare e consolidare un vocabolario sufficientemente ricco e avere una buona conoscenza delle regole sintattiche della musica, per poter improvvisare, così da poter esprimere il nostro pensiero in maniera coerente. Insomma, l'improvvisazione non si improvvisa, ma la si prepara nel tempo acquisendo gli strumenti per esprimersi sul momento.

### **Improvvisazione nella MLT**

Grazie agli studi di Edwin Gordon e alla *Music Learning Theory* (MLT) sappiamo che i processi di apprendimento musicale sono analoghi a quelli di apprendimento

---

<sup>3</sup> SCHIAFFINI G., *Non chiamatelo jazz*, Auditorium Edizioni, Milano 2011.

linguistico<sup>4</sup>. Sappiamo inoltre che nella prassi didattica deducibile dalla MLT l'improvvisazione è un ottimo strumento per sviluppare e consolidare le competenze di *audiation preparatoria*, durante l'età prescolare, e di *audiation*<sup>5</sup> in età scolare. Quando per esempio cantiamo dei *pattern di acculturazione*<sup>6</sup> ai bambini, il nostro obiettivo di insegnanti è quello di stimolare in loro una risposta e di instaurare un dialogo musicale attraverso la relazione e l'ascolto. Questo processo avviene soprattutto attraverso l'improvvisazione, perché si scelgono sul momento quali *pattern* cantare, attingendo da un vocabolario precedentemente assimilato: come potremmo definire le cosiddette *risposte casuali e intenzionali*<sup>7</sup> del bambino se non un primo più o meno inconsapevole tentativo di improvvisazione? Le prime sembrano voler interagire con l'ambiente musicale creato dall'insegnante, mentre le seconde esprimono un'autentica intenzione di dialogare in musica con l'insegnante. Durante una lezione può anche succedere che in un momento di silenzio un bimbo canti una breve melodia o un frammento ritmico: imitarlo e usare quel frammento per improvvisare un canto tonale nuovo, oppure per creare un

accompagnamento da far cantare ai genitori o alle educatrici, significa fare musica insieme e improvvisare qualcosa di nuovo. I bambini non sanno cosa stia accadendo, ma ne fanno una preziosa esperienza.

In questi casi nonostante i bambini non possiedano ancora, o meglio, non abbiano ancora assimilato un vocabolario di *pattern* ritmici e tonali, hanno però già iniziato il processo per sviluppare le loro competenze musicali e lo hanno fatto improvvisando: dapprima in modo inconsapevole con le risposte casuali, e poi consapevolmente con quelle intenzionali.

Nel momento in cui si esprimono intenzionalmente inizia il percorso per guidarli nell'apprendimento attraverso l'*imitazione* e l'*assimilazione*: ponendosi l'insegnante come modello da ascoltare e con cui dialogare in una relazione, li conduce verso l'apprendimento formale e li stimola a sviluppare e consolidare un proprio vocabolario musicale, fatto di melodie, linee di basso, ritmi e *pattern*. A questo punto l'improvvisazione non si configura più solo un'esperienza di dialogo musicale, ma diventa uno strumento didattico specifico. Durante le attività sequenziali di apprendimento, ad esempio, si chiede di

<sup>4</sup> Per approfondimenti: GORDON, E.E., *L'apprendimento musicale del bambino dalla nascita all'età prescolare*, Edizioni Curci, Milano 2003; GORDON E.E., *Learning sequences in music, skill content and patterns*, Chicago, GIA Publications, 2012; BIFERALE, S., a cura di, *Il bambino e la musica, l'educazione musicale secondo la Music Learning Theory di Edwin E. Gordon*, Milano, Edizioni Curci, 2010.

<sup>5</sup> L'audiation è definita come la capacità di sentire e comprendere, nella propria mente, musica che non è, o non è più, fisicamente presente. L'audiation rappresenta in musica ciò che il pensiero rappresenta nel linguaggio: cfr. E.E.GORDON (2003), *Op. cit.*, pp. 136-137.

Con la definizione di *audiation preparatoria* ci si riferisce invece all'insieme dei processi che consentono di sentire e comprendere la musica durante lo stadio delle vocalizzazioni musicali, intesi come una preparazione per realizzare l'audiation vera e propria: E.E.GORDON (2003), *Op. cit.*, p. 137.

<sup>6</sup> Un *pattern* è costituito da una serie di suoni con senso musicale. I *pattern* si dividono in tonali e ritmici. Un *pattern* tonale è formato da una successione di due, tre, quattro o cinque suoni in un dato modo musicale, che vengono sentiti e compresi interiormente, in *audiation*, in modo sequenziale e formano un insieme. All'interno di un *pattern* tonale, un suono rappresenta ciò che una lettera rappresenta rispetto a una parola.

Un *pattern* ritmico è formato da due o più durate ritmiche in un dato metro, che vengono sentite e comprese interiormente, in *audiation*, in modo sequenziale e formano un insieme. All'interno di un *pattern* ritmico, una durata rappresenta ciò che una lettera rappresenta rispetto a una parola (E.E.Gordon (2003), *Op. cit.*, p. 141).

<sup>7</sup> Le risposte si definiscono casuali quando il bambino si muove e vocalizza in risposta ai suoni musicali presenti nell'ambiente, ma senza relazionarsi in modo diretto con essi; mentre le risposte intenzionali si hanno quando il bambino cerca di correlare i movimenti e le vocalizzazioni ai suoni musicali presenti nell'ambiente (E.E.Gordon (2003), *Op. cit.*, p. 43).

rispondere al *pattern* proposto con uno diverso; oppure nelle attività di classe si gioca a variare la melodia di un canto familiare modificando i *pattern* tonali e ritmici assimilati. In altre parole si sviluppa e consolida un vocabolario di *pattern* ritmici e tonali che gli allievi potranno usare con consapevolezza e pertinenza.

### Improvvisazione libera

Ho raccontato brevemente quanto l'improvvisazione sia importante nella MLT, ma durante la mia esperienza di musicista ho notato anche l'opposto, e cioè quanto i principi della MLT siano un'ottima guida per imparare a suonare improvvisando, pratica in cui sono necessari l'ascolto, l'*interplay*, ovvero la relazione tra musicisti, il saper usare un linguaggio improvvisativo condiviso e il possedere un proprio vocabolario.

Negli anni che hanno preceduto e seguito la mia formazione come insegnante che lavora con la MLT ho avuto il piacere di suonare con un contrabbassista di fama internazionale, Barre Phillips, partecipando al suo progetto *Fête Foreign*. Questo progetto prevedeva la realizzazione di una *performance* musicale e anche un po' teatrale, in cui personaggi musicali si incontrano e dialogano tra loro con la musica: la Pallina Rimbalzina, il Rosso, le Mucche, la Nuvola, la Rabbia, il Saggio, il Divano, L'Uomo della Folla, il Corvo, il Gabbiano, il Satellite, il Lupo e altri ancora<sup>8</sup>. Il lavoro prese avvio dallo sviluppo del proprio personaggio andando a creare una "firma sonora"<sup>9</sup> e un costume che lo identificasse<sup>10</sup>. Nello

proprio personaggio erano il suono, lavorando sul timbro del proprio strumento, che poteva essere anche alterato con effetti elettronici e usato in modo non convenzionale; frammenti melodici; accordi; frasi ritmiche che non seguissero un metro prestabilito.



Barre Phillips, Moers Festival, 2008  
Foto: Michael Hoefner <http://www.zwo5.de>

<sup>8</sup> Durante la performance di presentazione ad Angelica Festival nel 2005, l'*ensemble* era formato da ventisei musicisti. Negli anni successivi, si ridusse di circa una decina elementi, oscillando tra i dieci e i quindici partecipanti a seconda delle disponibilità di ogni musicista.

<sup>9</sup> Ovvero un frammento musicale o un suono che permettesse di rappresentare musicalmente il personaggio e che, ascoltandolo, lo rendesse individuabile nella musica suonata.

<sup>10</sup> Nel corso degli anni sia la "firma sonora" che il costume potevano essere modificati, come conseguenza dell'evoluzione del personaggio: io modificai sia la firma sonora della mia Pallina Rimbalzina che il costume, arrivando a usare solo una di quelle palline di gomma che rimbalzano a destra e manca.

La *performance* musicale, va ricordato e sottolineato, si basava sull'improvvisazione libera<sup>11</sup>, una pratica musicale in cui assumono primaria importanza l'ascolto, il silenzio<sup>12</sup>, il dialogo musicale, la relazione e infine il suono puro come elemento sintattico musicale<sup>13</sup>; passano invece in secondo piano, se non addirittura negati, gli elementi sintattici comunemente condivisi e familiari, come melodia, armonia e ritmo in un metro prestabilito. La prossimità con i principi basilari della MLT è palpabile: ascolto, silenzio, dialogo musicale e relazione sono infatti tra gli strumenti prioritari descritti da Edwin Gordon per favorire l'apprendimento e l'insegnamento delle competenze di *audiation preparatoria* e di *audiation*.

Lo spettacolo *Fête Foreign* si è esibito in molte *performance*, ognuna delle quali era sempre diversa e nuova, come può esserlo una conversazione tra persone che si conoscono da molto tempo. A volte, per quanto possa consentirlo la forma dell'improvvisazione libera, le *performance* erano molto strutturate, costruite cioè su un canovaccio di riferimento, per esempio, l' inizio tutti insieme, poi un trio, un quintetto, un duo e così via per poi concludere nuovamente tutti insieme. Altre volte, soprattutto nelle ultime esibizioni, si iniziava con le proprie "firme sonore" per sviluppare poi un'improvvisazione collettiva totalmente "spontanea", che non significava suonare a caso ma con un altissimo livello

di consapevolezza della musica prodotta. Come era possibile riuscirci? Molto semplicemente Barre Phillips, nel corso degli anni, ci aveva guidati e portati a sperimentare durante le prove alcune delle molteplici possibilità per suonare musica improvvisando liberamente insieme. In sostanza ci ha educato a come mettere in atto un dialogo attraverso la musica e l'improvvisazione, a come gestire l'*interplay* nel gruppo insegnando, soprattutto agli inesperti come me, quali fossero gli elementi sintattico-musicali utilizzabili per la costruzione di un proprio vocabolario. Abbiamo quindi appreso da una parte un atteggiamento, un comportamento riguardante il "come" suonare, dall'altra un modo per sviluppare un vocabolario, che fosse al servizio di una relazione, con cui esprimersi e parlare con gli altri musicisti dell'*ensemble*.

Ricordo molto bene alcune di queste possibilità che sperimentammo e mi colpirono molto. Cominciò col scegliere dei piccoli *ensemble*, duo, trio o quartetto, cui pose l'obiettivo di imitare l'identità sonoro-musicale degli altri personaggi, suonando all'inizio la propria "firma sonora" per poi procedere attraverso il dialogo musicale libero verso una musica che non rappresentasse più i singoli personaggi, ma altro. Come bassista elettrico mi trovai per esempio a suonare con una violinista e una clarinetista. In un'altra situazione, che potremmo definire

<sup>11</sup> L'improvvisazione libera, o *free music*, è un movimento musicale nato in Europa negli anni '60 del Novecento, poco dopo la nascita del *free jazz* statunitense, con cui condivide principalmente la ricerca di un linguaggio musicale espressivo libero dalla tradizione musicale di appartenenza e orientato alla creatività estemporanea più completa, ma distinguendosi da esso per i molti legami con la musica di area colta europea.

<sup>12</sup> Da intendere come momento in cui la musica è allo stato di pura potenza, perché ancora non determinata dal primo suono che ne stabilirà la direzione.

<sup>13</sup> Il suono possiede il 'tono significante', un insieme di caratteristiche di emissione, modulazione e timbro che porta di per sé un significato: cfr. LeRoi, J., *Il popolo del blues*, Torino, Einaudi, 1968, op. cit. in Schiaffini, G., *E non chiamatelo jazz*, Milano, Auditorium Edizioni, 2011.

“puntillistica”, a ogni musicista era richiesto di suonare un solo suono per volta e aspettare gli interventi degli altri prima di suonarne un secondo e così via<sup>14</sup>. Diventava così necessario ascoltare molto, sia gli altri che la musica che via via veniva creata, per sentire quando ci sarebbe stato lo spazio per suonare, lavorando sulla rarefazione e la densità sonora. Ci esercitammo molto per affinare le capacità di ascolto e relazionali e su come sperimentarle suonando: per esempio si poteva intervenire liberamente partendo dal silenzio e nel corso dell'esecuzione far emergere un solista che conducesse l'improvvisazione, il quale poteva poi essere sostituito da un nuovo solista, che avrebbe così determinato una nuova direzione musicale.

Un altro gioco si chiamava “sono dentro, sono fuori”. Tutto l'ensemble vi partecipava ma la consegna era che ciascuno potesse suonare, essere “dentro”, solo se si sentiva più che sicuro che quello che stava ascoltando dentro di sé fosse in relazione con la musica che si stava improvvisando collettivamente. Risultava d'obbligo, quindi, un profondo lavoro di ascolto interiore ed esteriore ed essere consapevoli che il proprio intervento, suonare con gli altri, il “sono dentro”, avrebbe inevitabilmente influenzato e modificato la direzione della musica. Quando invece si sentiva che quello che si stava suonando non era più necessario o si terminava di “dire quello che volevamo dire”, si smetteva di suonare,

“sono fuori”, creando così una musica estremamente dinamica e fluida. Ricordo con divertimento quando, nei momenti in cui non si suonava, con alcuni del gruppo ci si scambiava degli sguardi d'intesa per intervenire poi insieme allo stesso momento come disturbatori, deviando bruscamente il corso della musica. Tutto ciò era possibile perché il non suonare, l'essere “fuori”, non ci portava a interrompere l'ascolto, ma anzi significava tenere le orecchie ben aperte e continuare ad avere un ascolto attivo. O meglio, si trattava di realizzare l'*audiation*, perché non era solo necessario un ascolto attivo, ma anche sentire e comprendere la musica dentro di sé.

### Improvvisazione jazz

L'interesse per le pratiche di creatività estemporanea in musica si sviluppò qualche anno prima di conoscere Barre Phillips e lo considero tuttora il mio modo preferito di suonare insieme agli altri. Solo dopo aver conosciuto il pensiero gordoniano, però, iniziai a riflettere su quanti collegamenti e legami ci fossero tra la MLT e l'improvvisazione e conseguentemente su come potessi sviluppare meglio il mio vocabolario improvvisativo: ho modificato così il mio approccio allo studio dell'improvvisazione jazzistica<sup>15</sup> applicandovi i principi della MLT.

In generale, nella tradizione jazzistica i brani sono strutturati nella tipica successione tema-assolo-tema<sup>16</sup>. e

<sup>14</sup> Per descrivere meglio questa situazione di composizione istantanea collettiva tramite l'improvvisazione è opportuno considerare alcuni esempi. I musicisti possono decidere di suonare un solo suono e solo una volta, dopodiché aspettare che tutti abbiano suonato il proprio prima di suonare il successivo, iniziando così un nuovo giro con un ordine di interventi diverso; oppure possono suonare solo un suono una sola volta; oppure devono aspettare un tempo congruo prima di suonare il secondo suono, la congruità è data dalla sensibilità di ascolto di ogni musicista. Questi sono solo tre esempi tra varie possibilità.

<sup>15</sup> Durante i miei studi musicali ho imparato anche le nozioni base per suonare il jazz, ma non è stato di molto d'aiuto poiché gli insegnanti spiegavano solo “cosa suonare” e non “cosa sentire di suonare”.

<sup>16</sup> Nella storia del jazz non sempre i brani erano arrangiati secondo la successione tema-assolo-tema, come dimostrano il *dixieland* degli albori o le orchestre di Duke Ellington, ma esistono anche molti esempi di brani totalmente composti e definiti in tutte le loro parti, oppure di brani totalmente improvvisati come quelli del *free jazz*. Questa struttura si definì nel corso degli anni '40 del secolo scorso con l'avvento del movimento *bebop*, nel quale i musicisti iniziarono a far risaltare le loro capacità tecniche e improvvisative.

la loro esecuzione prevede l'esposizione di un tema, la melodia, seguita dalle parti solistiche, in cui tutti o alcuni dei musicisti del gruppo hanno a disposizione del tempo per improvvisare sul giro armonico del tema, il *chorus*, per tornare infine a suonare nuovamente il tema e concludere il brano. Di fatto il solista di turno dialoga con gli accompagnatori, relazionandosi attraverso l'ascolto come a loro volta fanno gli stessi accompagnatori<sup>17</sup>, mentre nell'improvvisazione libera non esiste il "solista" perché tutti sono allo stesso tempo sia solisti che accompagnatori. In definitiva gli aspetti relazionali del suonare insieme sono fondamentali anche nel jazz: l'*interplay* e l'ascolto del solista sono necessari per seguire sia l'andamento dinamico, sia le soluzioni melodiche, armoniche e ritmiche, per poter così dialogare con lui. La cura di tali aspetti procede di pari passo con lo sviluppo di un proprio linguaggio stilistico, composto dal fraseggio tonale e ritmico, dal suono del proprio strumento<sup>18</sup> e dalla capacità di interagire e relazionarsi con gli altri musicisti. E' inoltre necessario imparare a connettere con il nostro corpo, con le mani, le dita, le braccia, le gambe, la voce e le corde vocali, ciò che stiamo sentendo sul momento e vorremmo suonare. Non ne ho parlato finora ma si tratta di una caratteristica ben presente sia nella pratica

dell'improvvisazione libera, che nell'approccio ispirato alla MLT<sup>19</sup>.

E' necessario tuttavia tener presente che mentre nell'ambito dell'improvvisazione libera l'armonia e il flusso ritmico si definiscono man mano che l'esecuzione procede, senza che essi siano prestabiliti, nel jazz questi aspetti sono definiti dall'autore del brano e inoltre è presente un tema che identifica il brano stesso. Nell'improvvisazione jazzistica si tratta perciò di: suonare melodie, linee di basso, accordi e ritmi su strutture armoniche definite e metri stabiliti; avere una comprensione teorica di quali possibili frasi, scale o arpeggi siano utilizzabili su un determinato accordo o breve serie di accordi<sup>20</sup>; sentire il ritmo in modo costante e sostenuto.

Nello specifico, per sviluppare il mio vocabolario in questo ambito, ho trovato molto utili alcuni concetti di teoria musicale così come sono definiti nella MLT: per esempio quelli di funzione tonale e ritmica, perché facilitano alla memoria il recupero dei *pattern* familiari<sup>21</sup> per poterne disporre prontamente e suonarli; pensare i modi come mondi sonori, anziché come semplici scale derivate da quella maggiore, da cui attingere idee e frasi musicali e creare in questo modo nuovi e anche più complessi *pattern* melodici. Una delle

<sup>17</sup> Nel jazz chi accompagna, in generale, non esegue delle parti composte e fisse, ma ha la possibilità di creare improvvisando l'accompagnamento più appropriato a ciò che sta suonando il solista, generando così un circuito virtuoso.

<sup>18</sup> Tutti i jazzisti hanno il proprio suono, unico e distinguibile, anche suonando lo stesso identico strumento.

<sup>19</sup> In particolare, nella MLT l'attivazione di tali processi psico-corporei trova una evidente corrispondenza col concetto di coordinazione, che rappresenta lo stadio finale dell'audiation preparatoria e il cui sviluppo prelude alla realizzazione dell'audiation vera e propria.

<sup>20</sup> Le serie di accordi più comuni sono le cadenze IIm7-V7-Imaj7 nel modo maggiore e IIm7b5-V7b9-Im7 nel modo minore, oltre a tutte le loro possibili varianti disponibili attraverso le dominanti secondarie. Esistono anche successioni di accordi di più elaborate, ma è anche possibile concentrarsi solamente su come muoversi tra due soli accordi qualunque, per esempio due accordi di settima minore a distanza di un tono l'uno dall'altro (Cm7-Bbm7) oppure due accordi di settima maggiore (Fmaj7-Gmaj7), cercando le possibili strade per improvvisare su entrambi.

<sup>21</sup> Per esempio quelli che si cantano ai bambini durante le lezioni di musica, o quelli illustrati nel metodo *Jump Right In*: cfr. Grunow et al., *Teacher's Guide for Jump Right In: The Instrumental Series*, Chicago, GIA Publications, 2001.



possibilità sperimentate per costruire queste nuove frasi è stata quella di partire da una delle note caratteristiche dell'accordo, come la terza, la quinta o le altre estensioni, giocando poi ad aggiungere altre note per gradi congiunti<sup>22</sup>. Considero inoltre facilitante, da parte di Gordon, definire i metri in binari, ternari o risultanti dalle combinazioni dei primi due, perché aiuta a orientarsi nella percezione ritmica e quindi a comprendere meglio i brani che si studiano per capire cosa poter suonare quando si improvvisa.

Vorrei tornare brevemente a considerare l'importanza dell'ascolto, poiché costituisce un altro forte legame rilevabile tra la MLT e il jazz. Trovo indicativa in merito la prassi didattica ormai ben consolidata nell'insegnamento del jazz, di imitare e copiare i propri modelli di riferimento: ascoltare cosa suonano gli altri musicisti, i più bravi, quelli che più ci piacciono, e trascrivere a orecchio le loro improvvisazioni, "rubare" alcune loro frasi per provarle poi nello stesso contesto armonico esplorando anche le altre *keyality*<sup>23</sup>, così da migliorare la conoscenza dello strumento, automatizzando i movimenti delle mani sulla tastiera e consolidando la memoria muscolare. Gordon descrive questo processo di apprendimento attraverso l'individuazione di determinati tipi di *audiation preparatoria*: quando si ascolta si attivano processi di acculturazione per familiarizzare con la frase che voglio imparare, memorizzandola, ascoltandola in *audiation* e cantandola con la voce. Nel momento in cui si cerca invece di riprodurre quella frase sullo strumento e

di trascriverla si mettono in atto processi di imitazione, ponendo attenzione all'uguaglianza tra ciò che si ascolta e ciò che si canta o si suona. Infine, quando quella stessa frase la si riesce a suonare autonomamente e a trasportarla in altre *keyality*, oppure in contesti armonici e/o ritmici differenti, andando anche a modificarne il profilo melodico e ritmico, agiscono allora processi di assimilazione, che rendono quella stessa frase parte del proprio vocabolario improvvisativo.

### Movimento

Prima di concludere vorrei parlare di un altro aspetto legato alla MLT che ho trovato molto importante nella pratica improvvisativa: il movimento e come ci si muove mentre si suona. Negli ultimi anni ho riscontrato spesso come il movimento del mio corpo mentre suono sia cambiato, al di là che io stia improvvisando, accompagnando o eseguendo una linea di basso arrangiata. Come sarà successo a molti, anche a me inizialmente è stato insegnato a battere il tempo con un piede e a trovare in quel movimento meccanico i riferimenti psico-corporei del ritmo. Successivamente ho trovato più utile "ballare" con il corpo per trovare tali riferimenti, ma solo dopo aver iniziato a lavorare con la MLT, acquisendo un movimento sempre più fluido e continuo, la qualità del modo in cui sento il ritmo è

<sup>22</sup> Soprattutto sfruttando i *pattern tonali* di acculturazione che conosco.

<sup>23</sup> La *keyality* è un concetto appartenente al sistema del Do-mobile utilizzato nella MLT e viene identificata da Gordon dal nome della tonica con riferimento alla sua altezza assoluta. Laddove nel sistema tradizionale l'armatura di chiave viene desunta dalla lettura della partitura, la *keyality* viene sentita in *audiation*. C è la *keyality* in C maggiore, in C minore armonico, in C eolio, in C dorico, in C frigido e così via.

Il concetto di *keyality*, altezza assoluta della tonica del modo, è strettamente connesso a quello di *tonality*, di modo appunto, in qualità di relazione intervallare dei suoni della scala di riferimento con la tonica: "La tonica è associata alla *keyality*, mentre la nota base è associata alla *tonality*. [...] Se la nota base è Do, la *tonality* è maggiore; se la nota base è La, la *tonality* è minore armonica o eolia; se la nota base è Re, la *tonality* è dorica; se la nota base è Mi, la *tonality* è frigida". Cfr. E.E.GORDON (2012), *Op. cit.*, p. 409, 421.

diventata più espressiva, più musicale, più ricca di *groove*<sup>24</sup>.

A tal proposito ricordo un concerto del chitarrista John Scofield, a cui partecipai come spettatore: nel pieno delle sue improvvisazioni solistiche si muoveva in modo fluido e continuo, in perfetta coordinazione con quello che stava suonando, senza che si potesse distinguere se il suo fraseggio nascesse prima del movimento o viceversa.

Fu un bellissimo esempio di movimento a flusso continuo, e fui piacevolmente sorpreso di osservarlo così efficacemente in un musicista nel pieno della sua performance.

### Conclusione

Come dicevo all'inizio con le parole di Schiaffini, l'improvvisazione non si improvvisa: la si costruisce nel tempo imparando di volta in volta nuove parole musicali, quelle parole che la MLT ci presenta sotto forma di *pattern* tonali, ritmici e melodici.

La si costruisce inoltre lavorando sull'ascolto, la relazione, l'imitazione di modelli musicali, il movimento a flusso continuo, aspetti anche questi legati alla MLT e particolarmente importanti per l'improvvisazione jazz, ma in varia misura anche per l'improvvisazione libera e per qualsiasi pratica di creatività estemporanea in musica.

In sintesi la MLT fornisce gli strumenti per imparare a parlare il linguaggio musica, proprio perché si pone l'obiettivo di comprendere e spiegare come avviene l'apprendimento delle competenze musicali necessarie per potersi esprimere in autonomia e a proprio piacimento. Non riguarda solo i bambini, piccoli e meno piccoli, ma anche noi insegnanti e musicisti e in generale tutte le persone adulte.



---

<sup>24</sup> Con il termine *groove* si intende la capacità di creare una forte empatia con l'ascolto senso motorio, cioè ti fa muovere il corpo, attraverso il solo linguaggio ritmico. Nella musica moderna questo è normalmente appannaggio della sezione ritmica e data dall'interazione dei musicisti che la compongono.