

PREFAZIONE

L'attuale teoria del jazz tende a considerare le scale pentatoniche come oggetti ontologici.

Com'è noto, in ambito musicologico è presente una riflessione sulla natura dei complessi modali-scalari: se debbano essere considerati concetti a priori – investiti di una valenza ontologica, quindi – o se siano da intendersi sotto il profilo della cristallizzazione di un uso, come esito di criteri fraseologici “audiotattili” dai quali, solo a posteriori, si possa ricavare un dato aggregato scalare.

Di conseguenza, nella normativa jazzistica si è stabilizzata una tradizione teorica, con riflessi nelle prassi creative compositive e performative, fondata su precisi assunti che, invece, presi in sé, possono rivelarsi fortemente questionabili. Applicando alla precettistica musicale le teorie socio-antropologiche di Eric Hobsbawm, si potrebbe forse interpretare questo processo come omologo ai casi d'invenzione di “tradizione” nei contesti socio-storici. Infatti, in ambiti stilistici che vanno dal rock al jazz, si assiste a procedure di creazione musicale attraverso le quali i musicisti “pensano”, si rappresentano la struttura del proprio music making a partire dalla nozione di “scala pentatonica”, con ricadute problematiche almeno nella pragmatica didattico-pedagogica, in cui lo studente è lasciato in balia di costrutti teorici senza il barlume di un loro uso concreto, “linguistico” (da esplicarsi, ovviamente, sulla base di codici stilistici e sistemi di attese culturali). Per quanto attiene alla tecnica esecutiva in particolari strumenti, ciò si attua addirittura tramite la strutturazione di griglie dattiliche (ad esempio, il sistema dei cosiddetti “box pentatonici” sulla tastiera della chitarra, pane e companatico di generazioni di chitarristi heavy metal). Gli assunti teorici trovano, così, una legittimazione nelle proprie conseguenze, ossia nella musica concretamente creata e performata, negli “interpretanti” (direbbe Peirce) che essi producono indipendentemente dalla propria validità intrinseca sul piano teoretico.

Beninteso, in una prospettiva antropologica non vi sarebbe nulla da obiettare,

potendosi tutto ciò qualificare come tipica dinamica culture specific, per cui non varrebbero argomentazioni rispondenti a logiche e criteri “esterni” rispetto a quelli operanti nella cultura in questione (che ha il sacrosanto diritto di basare le proprie pratiche formative sui principi che ritiene di adottare). Salvo, poi, registrarne il desolante fallimento operativo nelle prassi didattiche che, invece, ci si proponeva di valorizzare (e questa è, en passant, una delle motivazioni per cui il jazz e il suo mondo non sono da considerarsi ipso facto con un’ottica “etnicizzante”, come se fosse espressione di una cultura “altra”, del tutto svincolata rispetto ai criteri estetici occidentali). Tutto questo per segnalare la delicatezza del problema, onde approntare gli opportuni correttivi sia in ambito pedagogico sia nella più diretta riflessione estetica e artistica.

Dal punto di vista storico-metodologico rimangono basilari per le scale pentatoniche gli studi di Costantin Brăiloiu, in un periodo – la prima metà del secolo XX – in cui non si era ancora stabilizzata la terminologia musicologica relativa, oscillante tra “pentafonico” (seguendo la lezione del Dictionnaire pratique et historique de la musique di Michel Brenet, 1926) e “pentatonico”, secondo la versione di Hugo Riemann (cfr. Folkloristische Tonalitätsstudien I. Pentatonik und tetrachordale Melodik, 1916). Brăiloiu propende per la dizione “pentatonico” in ragione dell’assonanza e analogia con “diatonico”. Di grande interesse anche gli studi di Bertrand Bronson, con il criterio “connettivo” del pentatonismo rispetto alle strutture modali eptatoniche.

Un’attestazione della diversità nell’utilizzo metodologico e della caratura concettuale della nozione di pentatonicità, così come si è andata determinando nella tradizione etnomusicologica rispetto agli studi sul jazz, è data dal comprensibile sconcerto degli etnomusicologi non avvezzi ai codici jazz di fronte a formulazioni come “pentatonica maggiore” e “pentatonica minore”. Queste nozioni, infatti, sono di uso corrente nella teorica audiotattile (in particolare jazzistica) ma inconcepibili come categorizzazioni interculturali per quelle culture “altre”, non occidentali, che, pur strutturandosi musicalmente nell’ambito di una sistematica pentatonica, con l’utilizzo di tali categorie si vedrebbero proiettate in una dimensione riduttivamente eurocentrica, con una caratterizzazione dipendente da riferimenti in qualche modo “tonali”.

Tuttavia, proprio questo aspetto ci aiuta a comprendere qualcosa di più sulla natura di quella costellazione di forme sonore, di pratiche e concezioni del suono e della musica che indichiamo col termine “jazz”, non categorizzabile nei termini di “cultura orale”, come troppo spesso disattenti o tendenziosi critici ancora si ostinano a sostenere. Esso si rappresenta, invece, da una parte come genuina fenomenologia sonora basata sulla formatività mediologica di ciò che definisco “principio audiotattile” e fin qui, sotto questo profilo, in linea con le dinamiche delle cosiddette

culture orali, ma infusa, a differenza di quelle, dei precetti culturali ed estetici della tradizione d'arte occidentale, come conseguenza della recuperata testualizzazione a opera dei processi estetici "neo-auratici" promossi dai media di registrazione sonora. Ecco che in tal modo, per questa via, la teoria del jazz diventa legittimamente abilitata a discettare, sulla base dell'archetipo tonale, di pentatoniche maggiori e minori, con annesse trasformazioni modali.

Questi temi sono alla base del presente lavoro, Nuovi percorsi improvvisativi. Le avanzate tecniche pentatoniche di Vittorio Mezza, eccellente musicista e raffinato teorico, si inseriscono in una rilevante tradizione di studi trattando delle scale pentatoniche in funzione didattico-pedagogica, in particolare ai fini delle pratiche di improvvisazione negli stili contemporanei del jazz e delle musiche che con questo presentino "affinità di famiglia". La materia è sviluppata in maniera sistematica e ampia, offrendo un valido strumento di studio sia per chi si accosti da neofita alle pratiche improvvisative sia per chi voglia approfondire e consolidare le proprie competenze teoriche. A tal fine gli argomenti sono illustrati in profondità, pur mantenendo costante un registro linguistico caratterizzato da chiarezza e immediatezza comunicativa.

Sono certo che il presente testo non tarderà ad assumere il rilevante ruolo che merita nell'ambito della trattatistica sul jazz e sulle musiche audiotattili.

Vincenzo Caporaletti

Università di Macerata
Conservatorio di Musica "S. Cecilia", Roma