

giovedì 12 settembre 2002
ore 21

Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

Uri Caine's Mahler Reimagined

Uri Caine, *pianoforte*

Joyce Hammann, *violino*

Ralph Alessi, *tromba*

Jim Black, *batteria*

Drew Gress, *contrabbasso*

Chris Speed, *sax, clarinetto*

DJ Olive, *piatti*

Liu Li, *ruan*

Chen Tao, *bizi*

Ofer Callaf, *cantore ebraico, percussioni*

Uri Caine è nato a Philadelphia; alla University of Pennsylvania ha studiato composizione con George Crumb e George Rochberg, mentre iniziava a suonare con musicisti famosi del calibro di Freddie Hubbard, Joe Henderson, Benny Golson, Phil Woods, Donald Byrd, Stanley Turrentine e Lester Bowie. Fra le sue numerose incisioni, *Sphere Music* e *Toys* sono un omaggio a Thelonious Monk e Herbie Hancock, mentre *Wagner and Venezia* è un arrangiamento live di musiche wagneriane registrate dal Caffè Quadri di Piazza San Marco a Venezia. Negli ultimi anni ha suonato in gruppo con Don Byron, Dave Douglas, Clark Terry, Rashid Ali, Arto Lindsay, Bobby Watson, Craig Handy ed è stato presente ai grandi festival jazz a New York, Montréal, Berlino, Newport, Umbria e numerosi altri.

Ralph Alessi, nato a San Francisco nel 1963, ha iniziato lo studio della tromba con il padre Joseph Alessi all'età di sei anni. Si è laureato al California Institute of Arts, dove ha studiato con Charlie Haden e James Newton. Nel 1990 si trasferisce a New York dove suona con Michael Cain, Michael Formanek, Cassandra Wilson, Greg Osby, James Williams, Mulgrew Miller, Joey Baron, Tim Berne e Bobby Previte. Suona e incide con i sassofonisti Ravi Coltrane e Steve Coleman, con The Sam Rivers Big Band e con il pianista Uri Caine. Ha insegnato al Five College a Long Island, N.Y. e all'Eastman School of Music, dove è professore assistente di jazz e Contemporary Media dal 1995.

Gregor Asch alias **DJ Olive** ha studiato prima all'Australian National University e poi con Nicholas Marsicano e Jan Groover a New York. È stato socio fondatore di Lalalandia (1992) e di Multipolyomni (1994), ed è membro della Band Liminal e del William Hooker Ensemble, oltre a proporsi come ideatore di diversi eventi e spettacoli musicali (Wave, Abstrakt Wave, Fastforward, Tone, Molecular, Claroscuro, William-

sburg flight festival) in America e in Europa. Lavora come dj alla Cooler. Si occupa anche di installazioni metropolitane e installazioni artistiche in teatri. Nel 1997 ha prodotto con Multipolyomni la *Quark Soup*.

Jim Black è nato a Seattle nel 1967 ed è uno dei più apprezzati e innovativi batteristi sulla scena musicale contemporanea. Dopo gli studi compiuti sotto la guida di Jeff "Tain" Watts, Joe Hunt, Tommy Campbell e Jeff Hamilton si è esibito in Europa, Stati Uniti e Giappone a fianco di artisti come Tim Berne, Hank Roberts, Herb Robertson, Ned Rothenberg, Marty Ehrlich, Jerome Harris, Mark Dresser, Thomas Chapin, Michael Formanek, Delfayo Marsalis. Ha insegnato al Berkeley College of Music e ha avviato un'interessante attività discografica a proprio nome.

Ofer Callaf è nato a Gerusalemme, dove si è diplomato presso la Rubin Academy of Music. Callaf, il cui repertorio comprende numerosi generi musicali, ha iniziato la sua carriera di musicista a undici anni, esibendosi come percussionista e danzatore prima con l'ensemble "Uri Yemen" e poi con il gruppo etnico "Inbal". Ha partecipato a recital di musica contemporanea con diverse formazioni, fra cui Muzika Nova, Kaprisma, Raananna Symphony, Jerusalem Symphony e Beer-Sheba Symphonietta. Ha inciso brani classici, jazz e di musica tradizionale ebraica per la radio israeliana, e insieme al compositore Michael Wolpe ha fondato il gruppo di musica etnica israeliana "Callaf Ensemble", che ha debuttato proprio in Italia.

Drew Gress è nato a Trenton, New Jersey, nel 1959 e lavora come bassista e compositore. Ha fondato il quartetto Joint Venture che ha prodotto tre cd, *Joint Venture*, *Ways* e *Mirrors*. È il leader del quartetto Jagged Sky a New York. È stato in tournée in America, Europa e Asia (con diversi concerti in Cina) con Ethel Ennis. Si esibisce normalmente come solista ai festival jazz di Chicago, Vancouver, Montréal, Leverkusén e Vilhofen e in gruppo con il Paul Smoker Trio, il Dave Douglas String Group e altri. Ha insegnato al Conservatorio di San Pietroburgo in Russia e all'Università di Colorado-Boulder, ed è laureato alla Manhattan School of Music di New York, città in cui abitualmente risiede.

Joyce Hammann possiede un ampio repertorio che va dalla musica classica a quella contemporanea al musical. Attualmente è primo violino del Sirius String Quartet ed è stata primo violino in *The Phantom of the Opera* di Andrew Lloyd Webber. Ha collaborato con artisti del calibro di Tony Bennett, Liza Minnelli, Sheril Crow, Nathalie Cole e Lauryn Hill.

Le sue recenti incisioni includono *String Quartets* di John Zorn, *Wagner and Venezia* con Uri Caine e *Europa* di John Tennyson. La Hammann si è esibita come solista con numerose orchestre fra cui la St. Louis Philharmonic Orchestra, la Juilliard Symphony, la Mozart Festival Orchestra; attiva anche nella musica da camera, ha recentemente eseguito il ciclo completo delle sonate di Beethoven.

Liu Li, diplomata al Conservatorio Centrale di Musica in Cina, dove ha poi insegnato prima di trasferirsi negli U.S.A. nel 1994, è una delle più rinomate artiste di *gugin* e *ruan* dei due continenti: le sue esecuzioni sono famose per la morbidezza e la ricchezza del suono, oltre che per il virtuosismo tecnico e l'espressività. Liu Li è stata ospite in tutto il mondo di diverse istituzioni di rilievo, di cui ha attirato l'attenzione: Lincoln Center, Metropolitan Museum of Arts, Japanese Society, Taiwan Nation Music Ensemble, Goethe Institut e Università di Pechino, e numerosi altri. Ha inciso un album come solista e ha partecipato alla colonna sonora del film *Hero*, composta dal premio Oscar Tan Dun per il violinista Itzhac Perlman.

Chris Speed ha un background musicale classico, avendo iniziato gli studi con clarinetto e pianoforte, proseguiti poi con sax tenore e jazz. Dopo essersi diplomato al New England Conservatory di Boston si è trasferito a New York nel 1992, e da allora ha lavorato con John Zorn, Anthony Braxton e Mark Helias. Ha inciso con Tim Berne, Dave Douglas, Myra Melford, Erik Friedlander, Mark Dresser e Briggan Krauss. Ha appena terminato il suo primo album come leader per Music & Arts. Nel 1994 il National Endowment for the Arts gli ha commissionato un pezzo per dodici musicisti dedicato ad Albert Ayler.

Chen Tao non è solo uno specialista di flauto, *xiao* e *xun*, ma è anche un virtuoso di altri strumenti a fiato come *bawu*, *koudi*, *chiba* e altri della tradizione popolare cinese, suonati con un timbro unico e personalissimo che è stato descritto come "incantatore": Herbert von Karajan ne ha parlato come di un artista che "suona con l'anima". Dopo aver vinto il primo premio al Concorso Nazionale per Strumenti Folk in Cina, ha fatto parte di numerosi gruppi musicali nel suo paese, fra cui il Buddhist Musicians Ensemble, con cui è stato in tournée in tutto il mondo. Ha anche collaborato con la BBC Philharmonic Orchestra, con l'Orchestre National de Lyon e con la New York Philharmonic per la colonna sonora del film *Sette anni in Tibet*.

L'uomo che rifece Mahler

«Il raffronto tra la pagina di Cervantes e quella di Menard è senz'altro rivelatore. Il primo, per esempio, scrisse (*Don Chisciotte*, parte I, capitolo IX):

...la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire.

Scritta nel secolo XVII, scritta dall'*ingegno lego* Cervantes, quest'enumerazione è un mero elogio retorico della storia. Menard per contro scrive:

...la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire.

La storia, *madre* della verità; l'idea è meravigliosa. Menard contemporaneo di William James, non vede nella storia l'indagine della realtà ma la sua origine. La verità storica, per lui, non è ciò che avvenne, ma ciò che giudichiamo che avvenne. Le clausole finali – *esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire* – sono sfacciatamente pragmatiche».

(Jorge Luis Borges,
Pierre Menard autore del Chisciotte – 1939)

Piaccia o no, l'opera di Uri Caine resterà come uno dei momenti cruciali della storia musicale a cavallo fra XX e XXI secolo. Non fosse altro che per il suo contenuto di "verità", per quella qualità inimitabile che essa ha di collocarsi al centro della propria epoca, di illuminarne le contraddizioni, coniugandole e trasformandole in stimoli creativi di novità dirompente. Ultimo arrivato di una discendenza che annovera autori e interpreti disparatissimi (fra i quali si potrebbero citare Mahler, Schönberg, Ravel, Ives, Gershwin, Bernstein, Modern Jazz Quartet, Gunther Schuller, Berio, Kagel, Zappa, Residents, Oswald, Zorn), Uri Caine impersona oggi in modo paradigmatico la figura di musicista "dialettico" in grado di mettere a nudo e far interagire le diverse e opposte (?) istanze del passato e del presente, della tradizione e della sperimentazione, dell'accademia e della performance irriuale, del nobile e del plebeo, della scrittura e dell'improvvisazione. Su di lui grava oggi un carico forse sovrumano, un abbraccio al limite del soffocante che, per forza di cose, di tappa in tappa, rende le sue incursioni nella

musica del passato sempre più ardue e rischiose. IncurSIONI iniziate nel 1995-96 con le indimenticabili parafrasi mahleriane e proseguite poi con Wagner, Schumann, Bach, Beethoven e altri che verranno (un Verdi è già in cantiere). Istituzioni concertistiche, rassegne jazz, festival di musica contemporanea e qualsivoglia kermesse musicale con vezzi multiculturali sembrano non poter fare a meno di questo pianista e compositore nato e cresciuto a Philadelphia nel 1956. Artista troppo intelligente e sensibile per non cogliere i rischi insiti in questo abbraccio, Uri Caine vive oggi il momento forse più delicato e difficile della sua carriera: in bilico fra una connaturata disciplina e una generosità senza remore, fra consapevolezza e allettamenti; atteso con impazienza da chi invoca da lui nuovi ed emozionanti saggi di genialità liberatoria, guardato a vista da chi lo considera l'emblema di un post modernismo opportunistico e senza scrupoli, richiestissimo da chi grazie a lui e alla sua musica può procurare una iniezione di Gerovital alle programmazioni più decrepite. Più gli anni passano e più Mahler – indipendentemente dagli altri antenati che andranno a infoltire il catalogo – sembra rivelarsi in modi tutt'altro che occasionali l'autore d'elezione, alfa e omega di questa esemplare favola artistica che, fra applausi e contumelie, ha già inciso profondamente sull'immaginario musicale del nostro tempo, riuscendo là dove finora poco o nulla hanno potuto la critica e la musicologia più illuminate: svelare i meccanismi per cui passato e presente, popolare e dotto siano da concepire non come antinomie, bensì come aspetti connessi fra loro da legami profondi, organici e inaspettati. Più che nella comune radice ebraica, l'affinità fra Mahler e Uri Caine risiede piuttosto nella comune indole multilinguistica che, per altro, di quella radice è una possibile accezione. Tutta la musica di Uri Caine può essere letta come un implicito omaggio a Mahler, ossia a colui che, sul nascere del Novecento, più di tutti ha offerto e sofferto un'idea di musica come eco e riscrittura del mondo da un lato; come creazione e abisso dall'altro; e, infine, come sfida e smentita del gusto estetico corrente, come schiaffo a ciò che Pierre Bourdieu ha chiamato "capitale culturale": quella carta di identità estetica che ognuno di noi si porta appresso e nella quale è scritta la storia del nostro gusto e dei nostri valori; ad esempio i tratti somatici della musica che siamo soliti riconoscere come

“nostra”, identificandoci in essa e rifiutando ciò che ad essa non si conforma. Nessuno può negare che in Mahler siano presenti echi ed eruzioni di mondi musicali “altri”, una coabitazione di plebeo e sublime soggetta a interpretazioni diversissime. Ebbene, Uri Caine non fa altro che infilare la sua chiave nella serratura di questa coabitazione, spalancando l’universo mahleriano e rivelandone la premonizione in esso racchiusa. Attraverso Mahler, Caine fa della musica del passato una grande metafora del presente. Un presente dove la plebe e l’aristocrazia della musica si fronteggiano in una guerra di trincea che dura da generazioni – il lato più virulento, ma anche il meno originale della nostra epoca musicale. Un presente però – ed è questo ciò che più conta – dove si va facendo strada la consapevolezza del fatto che creare, dire, scrivere, fare musica è in realtà un ricreare, un ridire, un riscrivere. Nella recentissima nuova edizione del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* c’è una voce nuova e monumentale che mancava nelle precedenti edizioni: *Borrowing* (prestito) redatta dal presidente della Charles Ives Society di Bloomington, Peter Burkholder. Parafrasando (per l’appunto!) Nino Pirrotta, il quale affermava che la storia della musica è in realtà “storia della musica scritta”, a sfogliare questa voce verrebbe da pensare che la storia della musica è per lo più “storia della musica riscritta”.

Con la violenza sussultoria di quelle traumatiche reminiscenze musicali che sembrano sfregiare le sue pagine, Mahler segnala la fine di un pensiero e di un’estetica che per due secoli avevano esaltato e feticizzato l’originalità assoluta, la completa autonomia dello spirito creatore. Giunte al capolinea, esse dichiarano la loro impossibilità a liberarsi di quelle memorie, affettive o idiosincratice che siano; mentre a partire da quegli stessi anni, nei luoghi più disparati dell’emisfero occidentale, il jazz, le nuove musiche urbane e popolari, i dischi, la radio, le avanguardie novecentesche, completano questa deriva che, da destino della *finis Austriae*, si muta in palingenesi di un nuovo universo linguistico. Al Lord Chandos di Hofmannsthal si sostituisce *Pierre Menard autore del Don Chisciotte* di Borges, all’afasia subentra la smania ermeneutica della riscrittura. Tramite Mahler e, ancor più, tramite quel suo altrettanto gigantesco e sconosciuto fratello d’oltreoceano di nome Charles Edward Ives, giungevano

gli echi stentorei di un mondo rumoroso, proliferante e sfacciato, impossibile da zittire. Cent'anni dopo il ciclo si completa. Tramite Uri Caine – non il solo, ma certo il più esplicito e radicale in questo percorso – quell'universo musicale che allora faceva capolino, scopre a sua volta di non saper fare a meno di Mahler, ma anche di Schumann, di Bach e di tanti altri, che quel mondo presentirono, venendone in vario modo anch'essi segnati. Le gerarchie del gusto, i capitali culturali e scolastici dei ceti sociali chiamati in causa da questa dirimpante trasversalità, sentono in essa un che di eversivo. Il fatto che le monumentali pagine di Mahler vengano ridotte a parlare per bocca di un jazzista onnivoro, vengano abbigliate in vesti da Lower East Side newyorkese, tradotte in idioma klezmer, new jazz, samba, oppure in canto sinagogale, appartiene non tanto alla frusta *soap-opera* tipo *Dynasty* che nessuno guarda più, col suo perenne conflitto *low-brow-highbrow*, con le “musiche” basse che tramano contro la “Musica” alta e viceversa. La trasgressione vera è un'altra. Essa risiede nel meccanismo attraverso il quale un intervento in apparenza retrospettivo, di volgarizzazione o abbassamento, si converte senza dirlo, con ammirevole *understatement*, in paradigma della ricerca sperimentale. Caine viola il principio che sancisce l'intangibilità della musica appartenente al canone della tradizione dotta, accostandovisi invece come ci si accosta a quella musica del XX secolo nata per essere liberamente reinterpretata e rielaborata ogni volta. Lo dice lo stesso musicista con parole di una semplicità esemplare e definitiva: «Mi accosto alla musica di Mahler o di Bach come faccio con la musica di Gershwin... Non dimentichiamo che il Gershwin che noi conosciamo nell'interpretazione di Billie Holiday, non è ciò che il compositore ha scritto sul pentagramma». Il filtro, la prassi che consente di riappropriarsi della musica del passato come fosse musica di adesso è il jazz, o meglio quella competenza musicale scaturita dal jazz che è anche il patrimonio di conoscenza, di pratica e di critica forse più rilevante che il XX secolo ci lascia in eredità, una competenza che opera liberamente sulla scrittura, sull'improvvisazione, sull'arrangiamento (*Bearbeitung*), sulle tecnologie, sulla spazzatura, facendo di ogni atto musicale un atto di reinterpretazione, di riscrittura individuale e irripetibile. Il Mahler di Uri Caine è uno dei frutti più clamorosi di quell'epoca tec-

nologica e multiculturale che da Walter Ong in poi chiamiamo dell'“oralità secondaria”. Un'epoca in cui coesistono e interagiscono pensiero scritto, tradizione orale (e quindi performance, improvvisazione, stile formulaico, interpretazione non letterale), nonché musica riprodotta (e quindi riproducibile, manipolabile, esportabile, ricomponibile). Il coacervo apparentemente caotico delle musiche d'oggi, fra mercato e ricerca, etnie e globalizzazione, colto e popular, non è altro che il prodotto del combinarsi di queste competenze musicali di diversa estrazione che, per dirla con Lévi-Strauss, non tanto si contaminano quanto si coalizzano, dando luogo a sincretismi nuovi e imprevedibili. Cresciuto a Philadelphia, apprendistato pianistico classico, studi accademici di composizione sotto la guida di Rochberg e di Crumb, una precoce e ininterrotta esperienza come jazzista, Uri Caine deve la sua particolare fisionomia di artista adulto alla lezione di Bernard Peiffer, un raffinato e bizzarro bopper francese che insegnava al giovane allievo l'arte dell'armonizzazione e dell'arrangiamento per via analitica, obbligandolo a rielaborare un brano in una quantità di stili sempre diversi. Ed è anche in virtù di queste esperienze molteplici che oggi, meglio forse di chiunque altro, Caine impersona l'artista capace di cimentarsi con sorprendente maestria su ogni terreno musicale, dalla pagina pianistica classica, al *mainstream jazz*, alla fusion, alla musica latinoamericana, all'orchestrazione o alla parafrasi di qualsiasi genere musicale, con una capacità non meno che poderosa di sottoporre a metamorfosi un dato linguaggio o tratto stilistico, oppure di derivarne implicazioni insospettabili quanto illuminanti. È da queste premesse che scaturisce forse quel modo quasi morboso per cui l'establishment musicale – e il discorso si volge soprattutto al panorama italiano – vede in Uri Caine un vero e proprio oggetto del desiderio, in quanto artista capace di parlare a ceti, gusti, pubblici, generazioni diverse; l'artista cioè capace di scacciare per un momento quella sindrome di impotenza di cui soffre un apparato vieppiù senescente e immobilista. Giusto un anno fa, nel settembre del 2001, al Conservatorio di Parma, ho avuto la fortuna e il privilegio di fare diretta esperienza delle straordinarie qualità musicali e artistiche di Caine, nonché di misurare la carica vitalissima, coinvolgente e innovativa della sua prassi musicale. Come coordinatore del Dipartimento di Nuove

Pratiche Musicali avevo invitato il musicista a tenere un workshop di tre giorni, aperto alla partecipazione di allievi del Conservatorio e musicisti esterni. Al laboratorio venne dato il titolo di *Beethoven-Mahler Revisited*, anche se in realtà, data la scarsità del tempo a disposizione, il lavoro si limitò poi alle musiche mahleriane. La prima sorpresa fu trovarsi di fronte non soltanto a brani già noti attraverso le due registrazioni edite dalla Winter & Winter, quali l'*Adagietto* e il terzo movimento della Prima Sinfonia, bensì a un buon numero di brani inediti, accuratamente trascritti per ensemble diversi: *When my Sweetheart has her Wedding* e *Two Blue Eyes* dai *Fahrenden Gesellen*; *Dark Flame* dai *Kindertotenlieder*; *Antony of Padua* dal *Knaben Wunderhorn* e altri ancora sui quali non si lavorò. In luogo dei dieci partecipanti previsti inizialmente, il numero dei presenti lievitò fino a una ventina con le complicazioni che si possono immaginare. Affiancavano Uri Caine due docenti del conservatorio e musicisti di spicco della scena italiana: il contrabbassista Furio Di Castri, docente di jazz, e il pianista Pierpaolo Maurizzi, docente di musica da camera. La seconda sorpresa fu da brivido: Uri, col quale ero da lungo tempo in contatto e che sapevo entusiasta all'idea di tenere questo workshop, mi confessò che quella era la sua prima esperienza del genere. Ne scaturì la terza sorpresa: il suo straordinario ascendente sui musicisti (che pure soffrono qualche disagio a causa del sovrannumero), la sua capacità di interagire con essi e di tenere in pugno lucidamente e senza sforzo le prove. La quarta sorpresa posava sui legghi: era la qualità degli arrangiamenti che, pur talvolta rimaneggiati in funzione dei musicisti disponibili, erano di una limpidezza e sapienza timbrica sulle quali ci interrogavamo con un misto di eccitazione e di ammirazione. Di fronte avevamo in effetti un compositore, non semplicemente un jazzista, per quanto eclettico. Il passaggio più delicato fu il riuscire a superare l'abito mentale di giovani musicisti abituati a leggere solo parti scritte e particolarmente intimoriti di fronte all'esigenza di arrangiamenti che prevedevano momenti di improvvisazione solistica e collettiva. Ma l'innesto riuscì, grazie alla quieta consapevolezza di Uri e grazie al fatto che potevamo contare su alcuni musicisti esterni di valore e con alle spalle esperienze musicali di vario genere, nonché sulla presenza di un jazzista di lunga esperienza anche

didattica come Furio Di Castri. Il concerto conclusivo si tenne la sera del 26 settembre in una Sala Verdi gremita all'inverosimile. Non mi è possibile riferirne con distacco. Le due ore e più, durante le quali Uri Caine alla testa di una piccola orchestra formata perlopiù da giovani studenti di Conservatorio propose un travolgente e in buona parte inedito omaggio a Mahler, restano come una delle emozioni più forti della vita mia e dei colleghi che hanno lavorato a questo progetto. Non solo e non tanto per l'orgoglio di avere ospitato un artista di questo calibro, ma soprattutto per avere condotto in porto questo felicissimo matrimonio di mondi musicali che siamo abituati a pensare così lontani e che invece sappiamo avere bisogno più che mai l'uno dell'altro. In molti fra gli interpreti e fra i presenti ricordano l'emozione, l'entusiasmo, le lacrime, le ovazioni, i bis strappati a forza, il dubbio di stare sognando.

Nell'esito parmense è racchiusa da un lato la spiegazione del perché Uri Caine incontri tanto successo, persino troppo ingombrante, del perché incida così in profondità sulla nostra vita musicale di oggi. Ma riguardo all'artista, Parma ha rivelato qualcos'altro, forse più importante. In borsa Uri Caine aveva le prove di una consuetudine, di una conoscenza e di un approfondimento della materia mahleriana che andavano ben al di là di un progetto discografico o, quantomeno, ne spiegavano la riuscita così strepitosa. E poiché questa sera in *Mahler Reimagined* Uri Caine si presenta con un organico ulteriormente evoluto, tutto lascia presumere che questa attitudine alla ricerca e alla rilettura non si sia affatto esaurita.

Giordano Montecchi

Postilla

Solo dopo aver chiuso questo scritto mi è arrivata da Uri Caine questa e-mail:

«Dear Giordano,
nice to hear from you! I think for the concert in Turin we will be playing some newer arrangements of songs *Wunderhorn*, *Ruckert* and *Kindertotenlieder* as well as excerpts from a new arrangement of Mahler's 3rd Symphony as well as the older arrangements that you already know».

C'era da immaginarselo...