



CITTA' DI TORINO

con il contributo della

FONDAZIONE CRT

Cassa di Risparmio di Torino

mercoledì 20 settembre 2000
ore 17

giovedì 21
ore 21

Uri Caine

settembre
musica

XXIII edizione

mercoledì 20 settembre 2000
ore 17

Piccolo Regio
Giacomo Puccini

Incontro con
Uri Caine

con la partecipazione di
Giordano Montecchi

giovedì 21 settembre 2000
ore 21

Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

Aria e variazioni
per ensembles diversi
adattate e composte
da **Uri Caine**
dalle *Variazioni Goldberg*
di Johann Sebastian Bach

Uri Caine, *pianoforte*
David Moss,
Barbara Walker, *voci*
Annegret Siedel, *violino*
Don Byron, *clarinetto*
Ralph Alessi, *tromba*
Drew Gress, *basso*
Ralph Peterson, *batteria*
Dj Olive, *consolle*

Quartetto Italiano
di Viole da Gamba
Paolo Biordi, *viola da gamba soprano*
Rodney Prada, *viola da gamba tenore*
Cristiano Contadin, *viola da gamba basso*
Vittorio Ghielmi, *viola da gamba basso*

Kettwinger
Bach-Ensemble Choir

Produzione Marilla Simonini

Costituitosi nel 1998, il **Quartetto Italiano di Viole da Gamba** raccoglie l'esperienza di alcuni tra i più noti gambisti italiani e la voce dei loro bellissimi strumenti, tutti originali del Sei e Settecento. Numerosi compositori contemporanei e famosi jazzisti (Uri Caine e Kenny Wheeler) hanno composto per il quartetto e già al debutto del gruppo per "Musica e Poesia a San Maurizio" a Milano nell'ottobre 1998 venne eseguita la prima di *Spazio* di Vanni Moretto (su testo di Alda Merini). Il repertorio va dal consort seicentesco alla musica per lyra-viols, dall'accompagnamento del canto (Roberta Invernizzi, Gloria Bandidelli) al repertorio contemporaneo. Il quartetto incide per la *Winter & Winter* (Monaco di Baviera). È stato pubblicato un cd in collaborazione con Uri Caine, *Goldberg Variations, Bach-Uri Caine* e un altro è in preparazione, dedicato ai preludi e corali per organo di J.S.Bach, con la partecipazione del Tölzer Knaben Chor.

Il **Kettwinger Bach-Ensemble** è stato fondato nel 1984 a Essen-Kettwig. Sotto la direzione del Maestro Wolfgang Kläsener i cantanti si trovano una volta al mese per provare brani a cappella di tutti i periodi, con particolare attenzione a Johann Sebastian Bach e Francis Poulenc.

Il coro si esibisce regolarmente ad Essen-Kettwig e dintorni e in tutto il sud della Germania; ha inoltre partecipato a vari festival internazionali in Italia, Israele, Austria, Francia e Svizzera. Nel 1991 ha ottenuto cinque premi al Concorso Guido d'Arezzo in Italia e il secondo premio all'Internationaler Kammerchorwettbewerb Marktoberdorf, mentre nel 1995 ha vinto tre premi al Florilège Vocal de Tours in Francia.

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 Thelonius Monk e Herbie Hancock, mentre *Wagner e 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, etc.

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 stu-

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

Fin dall'uscita nel 1992 del suo primo album *Tuskegee Experiments*, **Don Byron** è stato considerato dal pubblico e dalla critica uno dei più grandi clarinettisti viventi. Nato e cresciuto nel Bronx, è venuto a contatto con ogni genere di musica, grazie sia alla famiglia (padre bassista in una band di calypso, madre pianista) che alle ore passate ascoltando dischi di musica classica e jazz. I suoi studi hanno inizialmente seguito il tradizionale percorso scolastico, mentre parallelamente prendeva il via la sua carriera nei complessi jazz. Da allora si è esibito in tutti i maggiori festival d'Europa e d'America, fra cui Berlino, Parigi, San Francisco e Umbria Jazz. Ha partecipato a due film, *Kansas City* di Robert Altman e *Lulu on the bridge* di Paul Auster, per il quale ha anche composto ed eseguito la colonna sonora.

Drew Gress è nato a Trenton, New Jersey, USA, 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, Montreal, Leverkusen e Vilhofen, e in gruppo con il Paul Smoker Trio, il Dave Douglas String Group ed altri. Ha insegnato al Conservatorio di San Pietroburgo in Russia e all'U-

niversità di Colorado-Boulder, ed è laureato alla Manhattan School of Music di New York, città in cui abitualmente risiede.

David Moss è considerato uno dei più significativi cantanti e percussionisti di musica contemporanea.

Come solista si è esibito al Whitney Museum, al New Music America, al Festival d'Automne di Parigi, alle Wiener Festwochen, al Festival di Tokio e al Berlin Jazz Festival. Dal 1995 partecipa come solista alle tournée dell'Ensemble Modern; è direttore musicale di Survival Songs, leader di Dance Band, fondatore di parecchi cori a cappella e organizzatore di festival per voci e percussioni. Nel 1998 ha fatto una tournée in Europa come solista; contemporaneamente ha composto le musiche per la produzione di Ernst Stöner di *Zyrikon* alla Schauspielhaus di Zurigo.

Ralph Peterson nasce a Pleasantville, New Jersey nel 1962. Fin dai primi anni dell'infanzia si dedica allo studio di strumenti a percussione e della tromba, e fonda diversi gruppi locali che suonano musica funky, gospel e rhythm and blues. Ispirato dalla musica di Dizzy Gillespie e Clifford Brown inizia la sua carriera jazzistica e nel 1980 viene accettato al Jazz Studio's Department della Rutgers University di Newark, dove ha come insegnanti e modelli Paul Jeffries, Kenny Barron e Michael Carvin. Nel 1985 incontra Art Blakey ed entra a far parte della sua band, con la quale partecipa al Boston Globe Festival.

Dopo la fine degli studi ha suonato con i grandi del jazz come David Murray, Stanley Turrentine, Diane Reeves, Count Basie, Terence Blanchard.

Annegret Siedel ha studiato alla Musikhochschule di Berlino ed è stata primo violino nell'orchestra della Komische Oper Berlin e nell'orchestra del Mozarteum di Salisburgo. Ha poi proseguito la sua formazione musicale con Michael Vogler a Berlino e con Ernst Kovacic a Vienna. Ha studiato violino barocco con Ingrid Seifert e Hiro Kurosaki e prassi esecutiva al Mozarteum di Salisburgo con Nicolaus Harnoncourt. Oltre all'attività concertistica come solista e in gruppi da camera, insegna in corsi di specializzazione in Italia, Portogallo, Repubblica Ceca e Germania.

Barbara Walker, vocalist di West Philadelphia, ha iniziato la sua carriera di professionista a quindici anni insieme al padre, l'organista Bill Walker. Nella sua poliedrica carriera ha avuto come esempi per il suo stile elettrizzante perso-

naggi come Gloria Lynn, Less McCann, Ella Fitzgerald, Otis Redding e Lou Rawls. Nel 1981 il suo singolo *Warm weather* è entrato nella hit parade, mentre nel 1982 è uscito il suo primo lp *We are one*. Nel frattempo si è dedicata alle più diverse forme della musica d'oggi: rhythm and blues, jazz, pop, country and western. È stata in tournée con Patrice Rushen e Graver Washington Junior e ultimamente si esibisce con Joe Williams.

Bach-Caine. La variazione infinita (Die Endlos-Variation)

Sono convinto che in questo dopoguerra stia costituendosi una cultura nuova, e che in America essa si manifesterà nella forma di un rinascimento musicale.

Edgar Varèse, 1922

Una volta, ad Amsterdam, un musicista olandese mi disse: "Dev'essere ben difficile per voi americani scrivere musica, distanti come siete dai centri della tradizione". Dovetti rispondere: "Dev'essere ben più difficile per voi europei, vicini come siete ai centri della tradizione".

John Cage, 1958

Ci piaccia o no, l'era del compositore inteso come autonoma intelligenza musicale è praticamente conclusa. A questo punto della storia musicale, la questione cruciale è: "Cosa fa, esattamente, un compositore?"

John Zorn, 1987

Datemi qualcosa, qualsiasi cosa e io ve la organizzerò: questo è il mio lavoro.

Frank Zappa, 1989

Lo si giudichi profanazione o rivelazione, il fatto che quest'*Aria mit verschiedenen Veränderungen* di Johann Sebastian Bach, così antica e illustre, finisca tra le mani di un musicista americano ha in sé qualcosa di ineluttabile. L'ineluttabilità non ha a che fare con Bach e neppure con quest'opera in particolare. Al loro posto – è già accaduto – avrebbero potuto esserci altri, Lasso o Mozart, il *Vespro* di Monteverdi o il *Tristano* di Wagner. E neppure ha a che fare necessariamente con Uri Caine. Al posto di questo pianista e compositore cresciuto a Philadelphia e approdato al Lower East Side newyorkese, avrebbe forse potuto esserci qualcun altro dei non pochi artisti musicalmente poliglotti che in questi anni si sono messi d'impegno nel trattare la sclerosi del nostro immaginario musicale a suon di elettroshock. Ma forse non poteva

essere che lui, Caine, 44 anni, la cui fedina musicale annovera già una cospicua serie di precedenti che rispondono al nome di Mahler, Wagner, Schumann.

In effetti, la biografia di Caine offre qualche appiglio. Gli studi musicali con Bernard Pfeiffer, ad esempio, pianista francese eterodosso che richiedeva all'allievo di comporre dei brani originali, mostrandogli poi come rielaborarli in una vasta gamma di stili diversi. Fino al singolare binomio del giovane jazzista già in carriera che, intanto, studiava composizione con George Rochberg e George Crumb.

Questo senso di ineluttabilità non ha nulla a che spartire – per fortuna – neppure con quella visione storicistica che faceva dire al buon vecchio Schönberg: “qualcuno doveva esserlo, nessuno voleva esserlo, così mi sono prestato io”. L'alone di fatalità che si irradia dall'incontro di questa comitiva variopinta con la musica di Bach, deriva piuttosto dal fatto che questo meeting sembra fungere da bacino collettore di una rete di innumerevoli affluenti, fattori tutti ugualmente decisivi che hanno rivoluzionato così in profondità lo scibile uditivo del nostro tempo.

Questi fattori hanno un nome. Ve ne sono di molto concreti: riproduzione audio, telecomunicazioni, Cage, prassi esecutiva della musica antica, *mediamorfosi* (Blaukopf), oralità di secondo grado (Ong), arte plagiaria, multiculturalismo. Altri, non meno decisivi, hanno operato e operano sul piano della teoria: l'idea della *Nachleben* (la “vita postuma” di cui parla Benjamin), opera aperta, situazionismo, *Rezeptionstheorie*, postmodernità, teoria della cooperazione testuale (“Mes vers ont le sens qu'on leur prête” diceva Valéry), semiosi infinita. Nel momento in cui viene meno un sistema gerarchico fondato su un solo sapere autocentrico e legittimante, la percezione di un'alterità che sovrasta e disgrega la comunità linguistica e civile, assume un rilievo fortissimo. Questo venir meno per gli uni è fonte di angoscia, per altri di eccitazione: esattamente i due estremi del ventaglio di reazioni che, di norma, provoca Uri Caine quando manipola e fa sue musiche altrui, violandone l'aura sacrale in cui sono avvolte. O segregate.

Come sempre è accaduto in casi del genere, queste “Caine Variations” vengono alla luce in un crocevia quantomai affollato. Dal luogo in cui siamo, vediamo la tradizione musicale dotta, incardinatasi sempre più, secolo dopo secolo, al culto del testo scritto, entrare in collisione con l'universo multiforme dell'improvvisazione, la *deejay culture*, l'estetica del collage sonoro per cui al “comporre la musica” si affianca o subentra il “comporre con la musica”. Inoltre, almeno in parte, queste “Variazioni sulle *Variazioni Goldberg*” entrano nella sfera della

fonografia di cui parla Evan Eisenberg; ossia musica figlia della radiofonia, della tecnologia elettroacustica e del mixaggio, concepita per il supporto audio e per le suggestioni dell'ascolto domestico; un ascolto soggetto alla scelta individuale, che può essere ripetuto, frazionato, sfogliando il disco a piacere, come un libro.

Il semiologo direbbe che il *livello neutro* di quest'opera, più ancora che dalla partitura, è rappresentato dalla registrazione discografica che offre all'ascolto una schiera di interpreti, una varietà di stilemi, una così perfetta miscelazione di ingredienti sonori, una così calibrata regia e concatenazione degli eventi che ben difficilmente potrebbero essere restituiti integralmente in una sala da concerto.

Ma c'è dell'altro. Alle fondamenta di questa creazione musicale c'è una diversa pronuncia etica dell'operare artistico che è tipicamente statunitense, un'etica così profondamente impregnata di pragmatismo da risultare quasi inconciliabile con l'estetica del vecchio continente. E ancor più quando questo pragmatismo di fondo si sposa – come in questo caso – con un'idea libertaria che discende da Ives e da Cage, vale a dire con uno sperimentalismo felice di passeggiare in un paesaggio sonoro che ignora gerarchie, recinti stilistici o di genere, facendosi gioco di ogni precettistica e raccogliendo lungo il cammino tutto ciò che stimola la fantasia creatrice.

È accaduto ogni qual volta Uri Caine si è accostato a un compositore del passato riscrivendone la musica a modo suo, e accadrà anche con questa musica di Bach, sottoposta a un procedimento di variazione al quadrato che la rende irriconoscibile, geneticamente mutante. Per chi ascolta, questo binomio Bach-Caine è un terremoto che porta in superficie gli a priori, le *idées reçues* in materia di estetica quotidiana. Prima ancora di formarsi un'opinione sul valore musicale intrinseco della realizzazione musicale, il pubblico si divide in sostenitori e inquisitori. Da una parte c'è chi non trova nulla di blasfemo nello sposare Bach ai più diversi generi e stili musicali di oggi o di ieri; nel trattare il basso ostinato su cui si reggono l'Aria e le 30 variazioni originali alla stregua di uno standard jazzistico; o nel fatto che questa materia musicale venga trattata da un gruppo di deejay. Dall'altra parte stanno invece i fedeli del tradizionalismo in musica i quali, turandosi le orecchie, scagliano la loro condanna – a priori e inappellabile – in forma di anatema contro le nefandezze della contaminazione.

Tenuto conto che l'esecuzione concertistica può variare a seconda delle circostanze, il lavoro si presenta come una sorta di componibile formato da decine di tasselli, circa la cui architettura complessiva la versione discografica fornisce una possibile, per quanto relativa, traccia di riferimento. La versione

su disco dura complessivamente 2 ore e 34 minuti e comprende 72 brani. Come nell'originale bachiano, l'Aria è collocata in apertura e in chiusura. La prima volta la si sente risuonare in una grande sala, eseguita su un fortepiano Silbermann. La conclusione è invece molto più intima, ravvicinata. Uri Caine suona il pianoforte, ma a un certo punto, con discrezione – quasi volesse non dare nell'occhio – cambia, ancora una volta, le note dell'Aria. È l'ennesima variazione, lieve, quasi dissimulata, la cui ultima nota si prolunga in un alone metafisico. *The Eternal Variation* – così si chiama questa appendice conclusiva realizzata da Danny Blume – è poesia elettroacustica e fors'anche un pensiero a La Monte Young: un sol, immobile, lentamente cangiante, i cui armonici sbocciano delicatamente e nei quali la memoria dell'Aria permane come un'ombra leggera ma indelebile.

La scelta degli strumenti è di per sé una dichiarazione d'intenti circa la natura virtuale e utopica di questa rilettura. Le *Variazioni Goldberg* furono scritte da Bach nel 1740 per un clavicembalo a due tastiere: l'unico strumento a tastiera che Caine non utilizza. A dire il vero, il cembalo lo si ascolta spesso, impiegato però come basso continuo nelle arie trascritte per ensemble barocco. C'è la copia di un fortepiano di Gottfried Silbermann, simile allo strumento che Bach conobbe e forse possedette; c'è l'organo Hammond, in versione soul e in versione chiesastica; c'è il pianoforte, indubitato con Glenn Gould; e c'è l'elettronica, il sintetizzatore di Wendy Carlos e le tastiere Midi, cui sono affidate le variazioni più fortemente denaturate, sovrastate dal rumore, accelerate, percosse da uno scatenato drum & bass di marca techno o jungle, e dai remix corrosivi curati a turno da Dj Olive, Boomish e Dj Logic.

Sono vicissitudini che, una volta giunti alla fine, accentuano ancor di più la suggestione della sonorità contemplante e immota della *Eternal Variation*, transito verso il luogo dove il tempo è abolito. Questa idea che esista un "al di là" rispetto alla variazione fissata sulla carta, la convinzione che questo processo di variazione sia un *work in progress* senza fine e alluda all'eternità, può essere considerata la chiave – o almeno una delle chiavi – con le quali Uri Caine ha aperto lo scrigno delle *Variazioni Goldberg*.

C'è un tramite, ed è costituito dall'interpretazione e dall'analisi che Glenn Gould ha offerto del capolavoro bachiano.

“Si tratta insomma di una piccola aria curiosamente autonoma, che si direbbe cerchi di evitare qualsiasi atteggiamento genitoriale, di ostentare una placida indifferenza per la sua progenie, di non manifestare alcuna curiosità per la

propria ragion d'essere. [...] Il ritorno dell'aria non è un semplice gesto di benevolo commiato, ma adombra un'idea di perpetuità che rivela la natura essenzialmente incorporea delle *Variazioni Goldberg* e simboleggia il loro rifiuto di quell'impulso generativo. Ed è proprio il riconoscere la loro sdegnosa indifferenza per il rapporto organico fra la parte e il tutto a farci sospettare per la prima volta la vera natura del particolarissimo vincolo che le unisce. La nostra analisi ci ha rivelato che non c'è compatibilità fra l'aria e la sua progenie, [...] che in ogni variazione l'elaborazione della melodia obbedisce a regole proprie e che non vi sono quindi piattaforme di variazioni successive basate su principi strutturali simili, quali sono quelli che danno una coerenza architettonica alle variazioni di Beethoven e di Brahms. E tuttavia, senza ricorrere all'analisi, abbiamo sentito la presenza, alla base di tutto, di un'intelligenza coordinatrice, che abbiamo definita "io". [...] Penso infatti che la fondamentale ambizione di quest'opera per ciò che riguarda la variazione non vada cercata in una costruzione organica ma in una comunità di sentimento. [...] È una musica, in breve, che non conosce né inizio né fine, una musica senza un vero punto culminante e senza una vera risoluzione: una musica che è come gli amanti di Baudelaire, "mollement balancés sur l'aile / du tourbillon intelligent". Essa ha quindi un'unità che le viene dalla percezione intuitiva."

In queste parole c'è la possibile risposta all'interrogativo insormontabile che Uri Caine solleva: se la clamorosa eterogeneità del suo lessico si ricolleggi alla musica di Bach in modo posticcio, le si appiccichi, per così dire, senza ragioni plausibili. O se, viceversa, questa eterogeneità possa dirsi effettivamente derivabile da essa. Nell'enciclopedismo bachiano che tende costantemente a inglobare l'intero orizzonte musicale del suo tempo; nella vagabonda, persino ostentata eterogeneità stilistica delle 30 variazioni rispetto a quella piccola Aria che sembra contemplarne i capricci con sereno distacco (difformità che gli analisti tamponano affannosamente, premurandosi di indicare gli svariati puntelli architettonici su cui si regge la grande arcata), Glenn Gould sente l'affermarsi perentorio di un "io" individuale, una sovrana maestria libera di abbandonarsi al turbine dell'intuizione, a un sentire che è garanzia sufficiente di unità.

Se Bach sfogliava senza alcuna remora l'enciclopedia musicale del proprio tempo, l'omaggio di Uri Caine si traduce allora nel riavviare quella variazione senza fine, nel proiettare la forza unificante di quell'intuizione portentosa entro un orizzonte con-

temporaneo che dell'eterogeneità ha fatto la propria cifra e anche la propria ossessione. Uri Caine mette a disposizione la propria enciclopedia, anch'essa vastissima, e diviene strumento, innesco. Quanto a Bach egli è la bussola, la soluzione, la ter-raferma. Ed è anche, riguardo all'ossessione, la possibile cura. Fra le due sponde dell'Aria – una delle quali aperta su un indefinibile altrove – si raccolgono le variazioni. Senza contare l'ultima, il disco ne presenta 69. Di queste, 24 variazioni sono direttamente riconducibili ad altrettanti originali. Può trattarsi di semplici esecuzioni pianistiche (variazioni 13, 25); oppure di trascrizioni per ensemble strumentale barocco o per coro (variazioni 1, 2, 3, 6, 7, 12, 15, 21). A volte in esse si insinuano una linea improvvisata, o i borborigmi vocali di David Moss (9, 10, 16, 18, 30). Altre volte le sentiamo risuonare in veste cyber, immerse in un sound elettronico, (5, 11, 14, 17, 23, 26). Ma incontriamo anche esecuzioni sottilmente modificate (19), o ancora, radicalmente decostruite, come accade alla variazione 29 resa con raffiche di *clusters* memori di Cecil Taylor. In mezzo a tutto ciò si svolgono le altre 45 variazioni, il grosso del lavoro.

Dopo l'Aria di apertura l'avvio è relativamente blando. Nella prima variazione, al fortepiano si aggiunge solo una viola da gamba che, in virtù dell'andirivieni dei cursori del mixer, rivela una inopinata vocazione *stürmisch*. La seconda variazione è ancora una trascrizione, questa volta per quartetto, comprendente violino, tromba, viola da gamba e cembalo. *The Introitus Variation* segnala invece l'ingresso improvviso di un'entità eteroclitica: il coro e il violino intonano una musica che nelle *Variazioni Goldberg* non c'è e alla quale si aggiungono le scorribande vocali di David Moss. Il varco è aperto ed ecco irrompere altre tre variazioni aliene in cui risuonano l'accento della soul music, la consolle del dj, la lingua del new jazz.

Il quartetto barocco, con la terza variazione, rientra negli argini stilistici di partenza, ma è solo un momento. Da ora in poi il percorso si svolge in un incessante contrapporsi di contiguità e distanze stilistiche, virtuosisticamente ricalcate su modelli espliciti: il jazz di New Orleans, il sintetizzatore di Wendy Carlos, la nuova elettronica e il deejaying, Rachmaninoff, un valzer Biedermeier, un *carol* polifonico, uno *stomp* pianistico, il gospel, il klezmer, il corale luterano, la bossa nova, il tango, il mambo. E ancora: Mozart, Verdi, Händel, Vivaldi, stilemi simbolisti, spasmi espressionisti, una variazione su B-A-C-H per quintetto con pianoforte, un remake del Preludio della prima Suite per violoncello solo, un preludio fugato a quattro voci per organo su un tema ricavato dall'aria, e molto altro ancora.

Non è affatto vero che c'è di tutto. Scorrendo l'orizzonte del proprio immaginario musicale, Uri Caine, come Bach e Gould gli hanno insegnato, compie delle scelte, effettuate non in base a codici o gerarchie estetiche preordinate, ma in base alle proprie attitudini, al proprio "io". Quasi a indicare che questo abbraccio non è affatto indiscriminato, mancano in effetti un sacco di cose. Non c'è traccia ad esempio del rock, né del pop, cui Uri Caine, lavorando allo Schumann autore di canzoni, aveva assegnato la parte del leone. E neppure troviamo l'ombra (un'assenza forse ancor più clamorosa) di quello stereotipo cui il binomio Bach-jazz rimanda al solo pronunciarlo: intendo quel Bach swingante che tutti abbiamo nella memoria, quello di Jacques Loussier o degli Swingle Singers che, anni addietro, ha rappresentato uno dei più pittoreschi antecedenti del cross-over postmoderno.

Qui invece è l'improvvisazione che campeggia in primo piano e con essa il jazz, ma in una accezione più profonda e autorevole. Riarmonizzate variamente con la tecnica delle sostituzioni – salvaguardandone la struttura binaria e i principali snodi armonici – le 32 fatidiche misure del basso ostinato bachiano diventano di fatto uno standard sul quale costruire temi e improvvisazioni, muovendosi entro un ampio ventaglio stilistico (New Orleans, hard bop, funky, latin jazz, acid, free).

È precisamente sul terreno dell'improvvisazione che sembra compiersi la triangolazione magica su cui si regge questa nuova sfida di Uri Caine. Traccia sublime di un pensiero inequagliato, ma assolutamente impotente a restituirci *de visu* l'altra virtù per la quale Johann Sebastian Bach fu venerato quand'era in vita (le sue stupefacenti doti di improvvisatore), la scrittura bachiana è testimone qui di un incontro felice tra epoche diverse ma elettivamente affini. C'è una generazione nuova di musicisti che esplorando l'arte musicale del passato, sforzandosi di riportarne in vita la prassi esecutiva, ha preso coscienza di quanto sostanziale fosse l'arte dell'improvvisazione in un'epoca in cui la scrittura era ancora al servizio dell'interprete e non viceversa. E c'è un'altra generazione nuova di musicisti, che parlano la lingua del jazz, musica anch'essa ormai coi capelli bianchi, ma che lascia ai posteri un'eredità importantissima. Quel jazz che, nato in Occidente agli albori del XX secolo, da lingua subalterna che era, ha insegnato daccapo alla musica occidentale l'arte che essa aveva dimenticato, preparandola così a ulteriori appuntamenti decisivi. L'incontro, per esempio, con la fragrante, nuova immagine musicale del proprio passato, ma anche – e non ultimo – con tutte quelle musiche dotte e popolari che, ai quattro angoli del pianeta, si sono sem-

pre conservate fedeli a un magistero improvvisativo vecchio di millenni.

Quanto ci sia di ineluttabile in tutto ciò, in realtà è difficile dire. Ma che a coinvolgere Bach in questo turbine dell'invenzione sia un jazzista e compositore americano, formato alla severa disciplina dell'eclettismo, discepolo ideale di Glenn Gould come di Gustav Mahler, appassionato di prassi esecutiva barocca, interprete abituale di musica klezmer e avvezzo a lavorare con i dj, non stupisce affatto. Anzi, fa tornare molti conti.

Giordano Montecchi