

FREE JAZZ: GLI APOSTOLI

La rivoluzione free jazz prese il via al giro del decennio con **The Shape of Jazz to Come** (1959) di Ornette Coleman e **My Favorite Things** (1960) di John Coltrane. Coleman era un'esordiente, ma Coltrane aveva suonato in precedenza con Miles Davis il quale, a sua volta, aveva di fatto preparato il terreno per il cambiamento. La generazione che debuttò sotto quello zeitgeist non vedeva l'ora di smantellare le regole dell'armonia jazz.

Ci vollero due giganti (e probabilmente più grandi come compositori che come improvvisatori) per avviare la rivoluzione, ma una maniera "libera" di improvvisare era già nell'aria dopo gli esperimenti del cool jazz e del jazz modale. George Russell e Miles Davis avevano dimostrato l'esistenza di altri sistemi per gli improvvisatori di improvvisare e, benché trascurati al tempo, per i compositori di comporre. Inoltre diversi musicisti stavano informalmente suonando una musica molto meno organizzata di quella che effettivamente registravano. Ornette Coleman fu il primo ad avere il coraggio di registrarla e di vantarsene. Non è una coincidenza che la sua crescita avvenne in un completo isolamento dai centri principali del jazz.

Una volta che i pionieri ebbero smantellato la struttura della musica jazz, tutti i pezzi cominciarono a crollare. La spallata più

vigorosa fu ricevuta dalla sezione ritmica. Il ruolo tradizionale di strumenti quali il piano e la chitarra divenne inutile. Il basso e la batteria non erano più strumenti per tenere il tempo o generare il ritmo, ma erano liberi di maltrattare l'armonia con astrazioni melodiche e poliritmiche. L'idea fu largamente considerata un anatema dalla generazione che era cresciuta ascoltando Louis Armstrong.

Ci vollero diversi anni al free jazz per essere accettato dall'establishment jazz, che inizialmente ci vide poco più di un'effimera "novelty". Nel 1964 Bill Dixon organizzò lo "October Revolution in Jazz", il primo festival importante di free jazz, tenuto al Cellar Cafe di Manhattan. Quello può essere considerato l'anno in cui il free jazz divenne uno stile dominante nell'ambito di questo genere musicale.

In ogni caso, fu nell'Europa continentale che il free jazz venne per la prima volta riconosciuto come un vertice (e non un abisso) nella storia del jazz. I clubs negli Stati Uniti proponevano ancora spettacoli per un pubblico che cercava soprattutto intrattenimento. Quando i protagonisti del free jazz atterrarono in Europa, essi trovarono un pubblico abituato ai concerti d'avanguardia dei compositori di classica contemporanea, un pubblico che non aveva difficoltà ad apprezzare anche la più coraggiosa forma di free jazz. John Coltrane fu fischiato in Gran Bretagna nel 1961, ma i tour di Cecil Taylor (1962), Archie Shepp (1963), Don Cherry (1964), Albert Ayler (1964) e infine Ornette Coleman (1965) nell'Europa continentale fecero molto più che ispirare scene locali: diedero ai musicisti statunitensi la fiducia di cui avevano bisogno.

Il free jazz esplose quasi nello stesso periodo in cui il movimento per i diritti civili stava inscenando le sue più grandi dimostrazioni. Se hard boppers quali Sonny Rollins avevano già introdotto nel jazz pesanti dosi di coscienza politica, i musicisti free riscoprirono le radici africane del jazz, non tanto nelle sonorità (che erano, in definitiva, quanto più possibile europee), ma nell'identificazione con la sofferenza e la ribellione dei loro antenati. Ad un altro livello il movimento di liberazione politica si rispecchiò in un movimento di liberazione musicale dai propri dogmi, come se le contestazioni frustrate da un lato si trasferissero nell'estrema libertà dell'altro.

In un certo senso, il free jazz fu l'equivalente del Rinascimento italiano per i musicisti neroamericani. Il free jazz si riferiva all'Artista, non alle convenzioni. L'Artista era autorizzato a ignorare le convenzioni di tempo, tonalità e consonanza. L'Artista era libero di usare tempi multipli, di non avere un centro tonale e di usare "note" che non appartenevano alla classica scala. Ogni musicista si dava le proprie regole all'interno di una cornice anarchica, basandosi non sul dogma artistico prevalente, ma sulle emozioni che voleva esprimere.

Lo swing era caratterizzato da una batteria in 4/4, melodie rubate alla musica leggera, armonie tonali e un'improvvisazione trattenuta, il tutto inteso come accompagnamento per le feste ed eseguito da orchestre con la tradizionale divisione in tre sezioni. Il bebop era stato una musica dalle sonorità timbriche incentrate sulle percussioni, melodie intricate, armonie confinanti con l'atonalità, il tutto volto a suscitare emozioni ed eseguito da piccoli complessi. Il free jazz era una musica di percussioni poliritmiche e improvvisate, melodie sgraziate e deformi, un'armonia frequentemente atonale, il tutto inteso a istigare riflessioni ed eseguito da musicisti che cercavano di oltrepassare i limiti dei propri strumenti.

Il tenorsassofonista John Coltrane affinò le sue doti con Dizzy Gillespie (1949-51), con Miles Davis (1955-57) e, brevemente, con Thelonious Monk (1957), rifinando una sonorità grandiosa, calda ed esuberante, paragonabile a quella di Sonny Rollins. A causa della tossicodipendenza, la sua carriera fu tutt'altro che lineare. L'esordio in qualità di leader avvenne con **Coltrane** (1957), accompagnato da tromba, sax baritono, piano, basso e batteria. **Blue Train** (settembre 1957), accompagnato da tromba (Lee Morgan), trombone (Chris Fuller), piano (Kenny Drew), basso e batteria (Paul Chambers e Philly Joe Jones), è una raccolta confusa, il cui tono varia dalla ballad romantica all'hard bop. Tuttavia quattro delle cinque lunghe tracce sono composizioni originali di Coltrane: *Blue Train*, *Moment's Notice*, *Locomotion* e *Lazy Bird*. Altrettanto irregolare è **Soultrane** (febbraio 1958), per un quartetto con Chambers, Red Garland al piano e Art Taylor alla batteria, che non presenta alcun brano originale di Coltrane. Le cose sarebbero presto cambiate, forse sotto l'influenza

dell'album che Coltrane stava incidendo con Miles Davis: **Kind of Blue**.

Le composizioni originali di **Giant Steps** (maggio 1959) scaturivano dallo stesso dono melodico, ma la loro intensità variabile rappresentava la transizione in corso: *Giant Steps* (famosa per i suoi impossibili cambi d'accordi), *Syeeda's Song Flute*, *Mr P. C.*, *Spiral* e *Cousin Mary* furono eseguite da un quartetto con Chambers, Jones e il pianista Tommy Flanagan, mentre l'ultima traccia, *Naima* (registrata in dicembre), vedeva all'opera il pianista Wynton Kelly, Chambers e il batterista Jimmy Cobb, ovvero la formazione di **Kind of Blue** senza Davis. In un certo senso, la missione di Coltrane era la continuazione di quella di Davis, vale a dire creare un'arte fatta di assolo toccanti. Ma a parte questo gli assolo di Coltrane erano l'antitesi di quelli di Davis, assomigliando più ad uno sfogo emotivo torrenziale, sismico e vulcanico ("sheets of sound"). Tuttavia Coltrane imparò da Monk tanto quanto imparò da Davis e le sue acrobatiche e spericolate variazioni multifoniche erano anche permeate dalla sottigliezza del pianista.

Coltrane Jazz (ottobre 1960) venne inciso più o meno dalla stessa formazione di **Giant Steps**, ma include diverse cover ed è manifestamente inferiore. Coltrane collaborò tra gli altri con il trombettista Don Cherry per **The Avant-Garde** (1960), frutto di una session con il bassista bianco Charlie Haden e il batterista Ed Blackwell. Il titolo era profetico, ma la musica ancora acerba, sebbene più fedele al dogma modale di Davis.

Incrementando ulteriormente il ruolo dell'assolo e alternandosi tra un'improvvisazione incentrata sugli accordi e una sui modi, **My Favorite Things** (ottobre 1960), registrato con un quartetto composto dal pianista McCoy Tyner e dal batterista Elvin Jones, inaugurò il suo pseudo-free jazz con una versione "modale" di tredici minuti della *My Favorite Things* di Rodgers, una versione di undici minuti della *Summertime* di Gershwin e una versione di nove minuti della *But Not for Me* di Gershwin. **Africa Brass** (giugno 1961) fu una sorta di inversione di marcia: tre lunghe jam, arrangiate da Eric Dolphy per un più largo ensemble (i sedici minuti di *Africa*, una versione di dieci minuti del traditional *Greensleeves*, i sette minuti di *Blues Minor...*)

Le registrazioni seguenti continuarono la progressione verso un più incompromissorio rifiuto della struttura. **Ole** (maggio 1961), registrato due giorni dopo **Africa Brass** da un sotto-complesso di quell'ensemble (Freddie Hubbard alla tromba, Eric Dolphy al flauto e al sax contralto, McCoy Tyner al piano, Art Davis e Reggie Workman al basso, Elvin Jones alla batteria), è un festival di assolo creativi, non solo di Coltrane, ma di tutti. *Ole* (18 minuti) e *Dabomey Dance* (11 minuti) sono i tour de force, ma *Aisha* di Tyner costituisce il baricentro emotivo.

Live at the Village Vanguard (novembre 1961), in un quintetto con Dolphy, Tyner, Workman e Jones, rappresenta il coronamento di questo periodo, soprattutto le due colossali improvvisazioni *Chasin' the Trane* (16 minuti) e *Spiritual* (15 minuti). Una simile impresa si ripropone sui due pezzi centrali di **Impressions** (novembre 1961), *Impressions* e *India*, eseguiti da Coltrane, Dolphy, Tyner, Workman, il secondo bassista Jimmy Garrison e Jones.

Dopo una terribile raccolta di **Ballads** (1962), e un interlocutorio **Live at Birdland** (1963) con Tyner, Garrison e Jones (impeccabili interpretazioni ma nessuna novità), il quartetto di Coltrane (questa volta con Tyner, Jones e Garrison) portò a termine il compito sulle cinque composizioni originali di **Crescent** (giugno 1964), tra cui *Crescent*, *Wise One*, *Lonnie's Lament* e *The Drum Thing*. Si trattò del preludio del capolavoro di Coltrane e forse il capolavoro dell'intera storia del jazz: **A Love Supreme** (dicembre 1964), un disco per il quale Coltrane, Tyner, Garrison e Jones amalgamarono un impasto multi-etnico di nazionalismo africano, spiritualità indiana e razionalità occidentale trasponendolo nel formato di una messa in quattro movimenti.

Coltrane continuò a spostare i limiti con **Ascension** (giugno 1965), un'improvvisazione free-form (sebbene non così "libera" come **Free Jazz** di Ornette Coleman) per un largo ensemble che vantava tre sassofonisti tenore (Pharoah Sanders e Archie Shepp oltre a Coltrane), due sassofonisti alti (Marion Brown, John Tchicai), due trombettisti (Freddie Hubbard, Dewey Johnson), due bassisti (Art Davis, Jimmy Garrison), McCoy Tyner al piano e Elvin Jones alla batteria. I fiati improvvisavano assieme alla maniera di Albert Ayler creando un'esagerata e maniacale orgia timbrica. Questo flusso di coscienza senza soluzione di continuità, della durata di quaranta

minuti, è un lavoro catartico, un'opera di libertà e di sovversione, affermando il potere sciamanico dell'artista nel tentativo di esorcizzare la propria frustrazione sociopolitica.

Sun Ship (agosto 1965), l'ultimo disco con il classico quartetto, emula l'estasi religiosa di **Ascension** con *Amen*, *Attaining* e *Ascent*. **Om** (ottobre 1965), è il cadetto di **Ascension**, un excursus di ventotto minuti con flauto e clarinetto basso più i soliti compagni (Sanders, Tyner, Garrison, Jones).

La sperimentazione continuò, sebbene con minor enfasi, con **Kulu Se Mama** (ottobre 1965), soprattutto la jam eponima lunga un intero lato, con Sanders, un cantante, un clarinetista basso e una sezione ritmica allargata.

In rapporto alla cacofonia di **Om** e **Kulu Se Mama**, le cinque **Meditations** (novembre 1965) con Sanders, Tyner, Garrison, Jones e il secondo batterista Rashied Ali sono più disciplinate e in qualche modo razionali (soprattutto *The Father and the Son and the Holy Ghost*, *Love* e *Consequences*).

Ulteriore materiale del tempo venne pubblicato solo diversi anni più tardi: *Transition* e una *Suite* di ventuno minuti, da **Transition** (giugno 1965), pubblicato nel 1970, con Tyner, Garrison e Jones; *Peace on Earth* e *Leo*, da **Infinity** (febbraio 1966), pubblicato nel 1972, con Sanders, Rashied Ali alla batteria, Alice Coltrane alle tastiere e postumi arrangiamenti d'archi di Alice Coltrane; *Manifestation* e *Reverend King*, da **Cosmic Music** (febbraio 1966), pubblicato nel 1968, ancora con Sanders, Alice Coltrane, Ali e Garrison; e *To Be*, da **Expression** (marzo 1967), un altro ipnotico dialogo tra Coltrane e Sanders assistiti da Alice Coltrane, Ali e Garrison. **Interstellar Space** (febbraio 1967), pubblicato nel 1974, consiste di quattro duetti "cosmici" tra John Coltrane e Rashied Ali (*Mars*, *Venus*, *Jupiter* e *Saturn*).

Coltrane morì nel 1967, all'età di quarant'anni. Fino all'ultimo giorno di vita continuò a realizzare esperimenti nel tentativo di estendere all'infinito il suo impressionante catalogo di tecniche liberatorie. La sua innovazione maggiore fu probabilmente l'introduzione nel jazz di elementi filosofici indiani (se non musicali), così come una dimensione spirituale più forte e profonda. Come Beethoven nella classica e Jimi Hendrix nel rock, fu un musicista così influente che ben pochi cercarono di imitarlo.

L'intuizione di John Coltrane per un "jazz in libertà" venne ulteriormente codificata da una mente più razionale, quella dell'altosassofonista Ornette Coleman, nato in Texas nel 1930 e protagonista di almeno quattro carriere. Nella prima fu un umile sassofonista rhythm'n'blues che finì col trasferirsi a Los Angeles, non prima di aver sviluppato una provocatoria estetica jazz e di averla dimostrata con **Something Else** (marzo 1958), assieme a un quintetto con il trombettista Don Cherry, il batterista Billy Higgins, il bassista Don Payne e il pianista Walter Norris. Per quanto immersa nel blues (*Jayne, The Disguise*), la loro musica non aveva centro tonale, suonando letteralmente "stonata" (*Invisible*) o caotica (*The Sphinx*). Coleman stava trapiantando uno stile di libera improvvisazione (non basato su sequenze di accordi ma su frammenti melodici) sulla solida cadenza del bebop. Egli giocava con brevi citazioni musicali, alcune delle quali piuttosto stereotipate, fino ad avvicinarsi al processo psicanalitico dell'associazione libera o alla prassi surrealista di ricostruzione di un subconscio collettivo. Quelle citazioni venivano ulteriormente distorte dalla sua cronica inability a seguire le convenzionali dodici o sedici battute della canzone jazz. Gli osservatori più acuti, quali il pioniere cool jazz John Lewis, realizzarono che Coleman stava coniando un nuovo genere musicale, più simile al flusso di coscienza di James Joyce che all'intrattenimento di Louis Armstrong, attraverso variazioni di melodie familiari.

Dopo essersi spostato sulla costa est con Don Cherry, Coleman travolse la fiorente scena d'avanguardia di New York con una forma musicale completamente rivoluzionaria, che avrebbe potuto benissimo essere stata inventata da un musicista classico o rock, per quanto poco condivideva con il jazz (non fosse altro che per il principio generale dell'importanza dell'improvvisazione). **Tomorrow Is the Question** (marzo 1959), per un quartetto con Don Cherry, il bassista Percy Heath e il batterista Shelly Manne, contiene pezzi quali *Lorraine* (l'archetipo delle sue ballad lente), *Endless, Rejoicing, Giggin'* (con un celebrato assolo di Cherry) e *Turnabout* (8 minuti), tutti emblematici della maestria di Coleman nel rivoluzionare i ruoli tradizionali degli elementi musicali.

Le composizioni di Coleman su **The Shape of Jazz to Come** (maggio 1959), per un quartetto con il bianco Charlie Haden al contrabbasso, Don Cherry alla pocket trumpet e Higgins, ad esempio le ballad funeree *Loneley Woman*, *Congeniality* e *Peace* (9 minuti) sono anche più rimarchevoli per il modo in cui scombinano la struttura senza perdere in immediatezza. Nei fatti suonavano altrettanto orecchiabili quanto qualsiasi cosa fatta da un cantante pop. L'idea era di promuovere ogni membro della band allo status di solista uguale agli altri e di liberare l'improvvisazione da costrizioni musicali: fondamentalmente, ogni individuo doveva solamente occuparsi dell'umore degli altri individui, non di aspetti tecnici della musica che stavano suonando. Così, ad esempio, basso e batteria non fornivano quasi per niente la ritmica e non c'era un pianoforte per le fondamenta armoniche. La musica era più immersa nel blues di quello che sembrava in apparenza, ma inevitabilmente il metodo portò a contorte dinamiche e infinite digressioni che lo fecero suonare totalmente alieno alla tradizione jazz (o di ogni altra musica). Nello stesso tempo, c'era più disciplina tonale e armonica di quanto dichiarato, ma le digressioni di Coleman erano così abrupte e profonde da sembrare la norma nella sua musica (ovvero processi di composizione istantanea). Anche quando duravano solo pochi secondi, esse potevano includere esplorazioni estreme di toni e microtoni. Lontano dall'essere mera teoria, l'intero irriverente apparato delle tecniche di Coleman aveva come interesse la produzione di pathos. Con improvvise deflagrazioni emotive, il suo modo di suonare assomigliava più alla recitazione teatrale contemporanea che ai tradizionali stili narrativi del blues e del jazz. Coleman fu un compositore coraggioso e stravagante (nonché prolifico) ma egli compose solamente per uno strumento e in un modo alquanto istintivo: l'invenzione della polifonia venne largamente lasciata agli altri musicisti.

Coleman, Cherry, Higgins e Haden continuarono la loro missione con **Change of the Century** (ottobre 1960) e **This Is Our Music** (agosto 1960). Sul primo album si segnalano la relativamente melodica *Ramblin'* e le caotiche *Free* e *Change of the Century*, mentre sul secondo Ed Blackwell rimpiazzò Higgins alla batteria, mentre gli episodi migliori sono *Kaleidoscope*, *Folk Tale*, la violenta *Blues Connotation* e la sinistra *Beauty Is a Rare Thing*.

La rivoluzione di Coleman raggiunse il suo apice con **Free Jazz** (dicembre 1960), contenente un'improvvisazione collettiva di trentasette minuti (il più lungo brano jazz fino ad allora registrato) per due quartetti di ance/otoni/basso/batteria, rispettivamente composti da Coleman, Cherry, Haden, Higgins il primo e il clarinettista Eric Dolphy, il trombettista Freddie Hubbard, il bassista Scott LaFaro e Blackwell il secondo. La registrazione non fu meno importante della partitura in quanto sfruttò appieno la stereofonia, separando i due quartetti sui due canali stereofonici. Ancora una volta la sua musica era meno rivoluzionaria delle apparenze: dopo tutto, il "free jazz" di Coleman era largamente composto da elementi melodici (tutt'altro che inesistenti) di derivazione bebop. Si trattò più propriamente di "improvvisazione compositiva" (come lo stesso Coleman la definì). Era pur sempre vero che i ruoli di armonia e melodia venivano in qualche modo confusi nell'organizzazione disinvolta di timbri. Quello sarebbe rimasto il marchio di fabbrica della musica di Coleman e una delle poche costanti della sua carriera. Il "free jazz" di Coleman segnò un ritorno all'improvvisazione collettiva delle bande marziali di New Orleans che a loro volta avevano determinato l'inizio della musica jazz, ma quella musica veniva ora stravolta dalla tensione drammatica. Gli improvvisatori erano supposti urlare la loro rabbia e frustrazione con i propri strumenti, l'interazione magnificando il senso di tragedia in maniera simile a quella del teatro espressionista.

Ornette (gennaio 1961), con LaFaro al basso, contiene quattro jam di cui tre colossali: *W. R. U.* (16 minuti), *C. & D.* (13 minuti) e *R. P. D. D.* (10 minuti). Per **Ornette on Tenor** (marzo 1961) Coleman si ritrovò a suonare il sax tenore con Jimmy Garrison al basso. In ogni caso, malgrado due lunghe jam (*Cross Breeding* e *Mapa*), si tratta di un disco molto più triviale, come se l'autore stesse ritirandosi in un territorio più sicuro. Va da sé che **Jazz Abstractions** (dicembre 1960) contiene due pezzi strutturati, incluso *Abstraction* (di Gunther Schuller) per sax contralto, quartetto d'archi, due bassi, chitarra, percussioni (una premonizione del suo periodo third stream), e *Variants on a Theme of Thelonious Monk* (*Cross*). La seconda carriera di Coleman terminò improvvisamente nel 1962, come se avesse esaurito le possibilità della musica jazz.

Dopo una pausa di tre anni, Coleman, che ora suonava anche la tromba e il violino, ritornò sulle scene con **Chappaqua Suite** (giugno 1965) in quattro movimenti per largo ensemble e quartetto jazz (Coleman, Pharoah Sanders al sax tenore, David Izenzon al basso, Charles Moffett alla batteria); con un trio sax-basso-batteria (il bassista David Izenzon e il batterista Charles Moffett), al meglio documentato su **Trio** (novembre 1965) e sulla colonna sonora del film **Who's Crazy** (novembre 1965); e con un trio (con Haden e suo figlio Denardo Coleman ancora minorenni) che registrò **The Empty Foxhole** (settembre 1966) e **Ornette at 12** (luglio 1968), con *Bells and Chimes*.

A questo punto il free jazz era solo un ricordo.

La terza vita di Coleman fu principalmente dedicata a composizioni estese per largo ensemble, tra le quali si ricordano: *Dedicated to Poets and Writers* (1962) per quartetto d'archi, *Forms and Sounds* per quintetto di legni (1965), *Saints and Soldiers* (1967) e *Space Flight* (1967) per orchestra sinfonica. Questa fase culminò con la suite **Skies of America** (maggio 1972), originalmente arrangiata per jazz ensemble e orchestra ma registrata per la prima volta come concerto per orchestra (e rivisitata nel 1983). Questo lavoro complesso trovò finalmente una maniera per tracciare un parallelo tra il free jazz e la musica aleatoria di John Cage. *The Artist in America* fu emblematico della sua orchestrazione "harmolodic" fondata sulle quattro chiavi di basso, violino, tenore (violoncello) e contralto (viola) per modulare in scala senza cambiare tonalità, ma anche confrontando due percussionisti sui due canali stereo (un timpanista all'improvvisazione contro un batterista a tenere il ritmo) e lasciando spazio per l'assolo abrasivo di Coleman.

La transizione verso una nuova fase fu segnalata da registrazioni che non avevano niente in comune con qualsiasi cosa Coleman avesse fatto in precedenza. **New York Is Now** (1968) e **Love Call** (stessa session), con gli ex collaboratori di Coltrane, Jimmy Garrison e Elvin Jones così come il tenorsassofonista Dewey Redman, suonano come un divertissement melodico, un intrattenimento per tradizionalisti con i quattordici minuti di *The Garden of Souls* (su **New York Is Now**) e i dieci minuti di *Airborne* (su **Love Call**).

Science Fiction (settembre 1971) introdusse una sonorità esplosiva ancorata ad una vulcanica sezione ritmica (Haden, Higgins

e Blackwell) che sembrava articolata per massimizzare il caos. Coleman giocò con molti accompagnamenti diversi in *Street Woman* e *Civilization Day* (per il classico quartetto di Haden, Higgins e Don Cherry), *Law Years* e *The Jungle Is a Skyscraper* (per un quintetto con Haden, Blackwell, Redman e il trombettista Bobby Bradford), *Rock the Clock* (per un settetto con Redman ad uno strumento arabo ad ancia e Haden al basso wah-wah, entrambi Blackwell e Higgins alla batteria, più il vocalista indiano Asha Puthli), e *Science Fiction* (con campionamenti di bambini in lacrime e recitazioni vere e proprie).

Una breve riunione con Don Cherry produsse una delle composizioni più toccanti di Coleman: *Broken Shadows* (marzo 1969).

Durante questo periodo (1973) egli suonò anche con musicisti tribali marocchini a cui vennero affidati strumenti tradizionali (più Robert Palmer al clarinetto e al flauto), sebbene solo quattro minuti di questa musica furono pubblicati tre anni più tardi, col titolo di *Midnight Sunrise*.

Coleman reinventò sé stesso per la quarta volta nel 1975, quando formò i Prime Time, un quintetto di sax contralto (a volte anche violino e tromba), due chitarre elettriche, un bassista elettrico e un batterista (e in seguito un secondo batterista, per creare un “doppio quartetto” di due chitarre, due bassi, due batterie e il suo sax contralto) devoti a una giungla stilistica densa e fragorosa che copriva una gamma di influenze dal blues al funk, dal jazz al rock, fino alla musica dissonante. Nella sostanza non fece che entrare nelle discoteche con la stessa nonchalance con la quale era entrato nei club d'avanguardia quindici anni prima e con la stessa determinazione a provocare danni.

Se da un lato Coleman reagiva alla crescente svolta commerciale intrapresa dal jazz-rock, dall'altro era semplicemente influenzato dalle idee dell'amico chitarrista James “Blood” Ulmer.

Il punto focale di **Dancing in Your Head** (dicembre 1976) è una devastante *Theme from a Symphony*, ventisei minuti di musica sospinta dal batterismo maniacale di Ronald Shannon Jackson e squarciata dal doppio assalto di chitarra di Charles Ellerbee e Bern Nix. **Body Meta** (dicembre 1976) contiene cinque tracce di otto/nove minuti appoggiate su una sezione ritmica più funky (Jackson e il bassista Jamaaladeen Tacuma). Coleman rinacque come un dominatore della

musica rockeggiante e ballabile, sebbene si soffermò poco su quel formato, ripetendolo solo su **Of Human Feelings** (aprile 1979).

La grande innovazione tecnica di questo periodo fu un sistema musical-filosofico vagamente definito “harmolodics” che, nella sostanza, altro non era se non un calderone di intricati poliritmi, complesse melodie e trame politonali.

Dopo un lungo iato, Coleman consolidò la formazione del “doppio quartetto” Prime Time (due chitarre, due bassi, due batterie più Coleman al sax contralto, tromba e violino) per: **Opening the Caravan of Dreams** (settembre 1983), metà del doppio album **In All Languages** (1987), l'altra metà dedicata a un reunion del quartetto originale di Coleman (Cherry, Haden, Higgins), e **Virgin Beauty** (1988).

In ogni caso Coleman rimase fondamentale un compositore di ascendenza europea, come ulteriormente documentato da *Time Design* (1983) per un quartetto di strumenti a corda amplificati e un set di percussioni elettriche, *The Sacred Mind of Johnny Dolphin* (1984) per ensemble da camera, *Notes Talking* (1986) per mandolino solo, *Trinity* (1986) per violino solista, *In Honor of NASA and Planetary Soloist* (1986) per oboe, corno inglese, mukhavina e quartetto d'archi, ecc.

Coleman fu piuttosto unico tra i musicisti jazz della sua generazione perché raramente presenziò come ospite su dischi di altri.

C'erano già stati esperimenti di “free jazz” prima di Coltrane e Coleman (ad esempio *Descent into Maelstrom* di Lennie Tristano e *City of Glass* di Stan Kenton) e simili ribellioni contro l'armonia tradizionale erano diffuse tra i compositori di classica contemporanea. Tuttavia, Coltrane e Coleman erano neri, non bianchi. Essi iniettarono nel “free jazz” un diverso spirito di ribellione, uno spirito che era inevitabilmente radicato nelle tensioni razziali di quei tempi. Il jazz “libero” apparve nello stesso periodo in cui la parola “libertà” stava diventando lo slogan per un confronto sempre più aspro con il sistema bianco. Il free jazz e il movimento per i diritti civili crebbero in parallelo. Il free jazz era un nuovo genere musicale, ma era anche, in un certo senso, una metafora musicale per altri generi di libertà, in una dimensione sociopolitica.

Ad avere parte attiva nel movimento per i diritti civili c'erano sia gli intellettuali bianchi sia quelli neri, ma i loro riferimenti musicali erano molto diversi. La rivolta musicale degli intellettuali bianchi era rappresentata dai folksingers alla Bob Dylan, i quali emersero soprattutto dal Greenwich Village di New York. La rivolta musicale degli intellettuali neri fu portata avanti dalla generazione dei musicisti free-jazz, i quali reinterpretarono le innovazioni di Coltrane e Coleman in un contesto politicizzato. Anch'essi avevano la propria base nel Greenwich Village e le loro mansarde furono i ritrovi preferiti anche per gli intellettuali bianchi. Nonostante la causa comune e la stessa geografia, le due correnti musicali divergevano sia per lo spirito che per la forma. I folksingers bianchi predicavano focalizzandosi sulle parole. I musicisti free jazz non usavano parole, ma solo una musica strumentale estrema.

Nello stesso momento, il free jazz rappresentò una rottura con il passato della musica nera. Mentre le precedenti rivoluzioni stilistiche del jazz erano state promosse da musicisti cresciuti con lo stile precedente, il free jazz fu in gran parte il prodotto di un nuovo genere di musicisti con pochi o nessun legame col bebop o col cool jazz. Essi spuntarono dal nulla con uno stile che, diversamente dal bebop, non attaccava i dogmi della generazione precedente, ma li ignorava semplicemente. Le idee stesse del musicista virtuoso, dell'improvvisazione su uno standard famoso o del semplice intrattenitore furono gettate dalla finestra.

Nei fatti, il free jazz non fu accettato dall'establishment jazz. La gran parte dei musicisti jazz continuarono a rifinire il proprio stile tradizionale, ignorando e a volte contestando il free jazz. Gli apostoli del free jazz dovevano confrontarsi con un grado di feedback negativo dalla loro stessa comunità che non aveva precedenti nella storia della musica nera.

In effetti, non tutti erano "free" allo stesso modo e questa definizione veniva applicata genericamente a musicisti che sfidavano le convenzioni dell'improvvisazione jazz, ovvero gli elementi che conferivano stabilità durante l'improvvisazione (la progressione di accordi o il tempo o la tonalità). Ma poca della loro musica era atonale o caotica. Molti di loro suonavano ballads e cantilene blues. Ciò che avevano in comune era la convinzione che la musica jazz potesse e dovesse esplorare una gamma più ampia di sonorità e di

combinazioni timbriche. Spesso queste premesse erano un pretesto per improvvisazioni collettive altamente energiche piuttosto che per un'estetica consapevole. Da qui il declino del piano, uno strumento che veniva considerato inadatto all'improvvisazione selvaggia. Malgrado i suoi ovvi contrasti con l'hard bop, il bebop e il cool jazz che lo precedettero, il free jazz continuò sostanzialmente ad allontanarsi dall'arte melodica e ritmica dei progenitori verso un'arte sempre più astratta. "Free jazz" fu, in ultima analisi, più il nome di un'epoca, di un movimento e di un sentimento che il nome di una tecnica specifica.

Il flautista, altosassofonista e clarinetista basso Eric Dolphy, di Los Angeles, influenzato al tempo stesso dal bebop e dalla musica classica, si formò alle scuole di Chico Hamilton (1959), Charles Mingus (1959), Ornette Coleman (1960), John Coltrane (1961) e Gunther Schuller (1962-63). Le sue prime registrazioni come leader contengono semplici esercizi bebop – spesso su materiale di propria composizione – il cui scopo principale era di far sfoggio del suo stile ai vari strumenti: **Outward Bound** (aprile 1960), con il trombettista Freddie Hubbard, il pianista Jaki Byard, il bassista George Tucker e il batterista Roy Haynes; **Here and There** (aprile 1960), registrata lo stesso giorno ma con i soli Byard, Tucker e Haynes, contenente *April's Fool*; e **Out There** (agosto 1960), con il violoncellista Ron Carter, il bassista George Duvivier e il batterista Roy Haynes, illuminato da *Out There* e *Serene*.

Far Cry (dicembre 1960) alzò la posta in modo considerevole: il trombettista Booker Little, il pianista Byard, Carter al basso e Haynes alla batteria formavano un'unità coesa che faceva molto più che supportare il leader. *Mrs Parker of K. C.* (8 minuti) e *Ode to Charlie Parker* (9 minuti), entrambe di Byard, fornirono la piattaforma ideale e Dolphy incise per la prima volta le sue *Far Cry* e *Miss Ann*.

C'erano segnali che Dolphy non stesse solamente mettendo in mostra il suo talento, tanto futuristiche erano alcune registrazioni del periodo: *Triple Mix* (novembre 1960), un duo tra Carter al basso e Dolphy al sax contralto e al flauto, pubblicato su **Naima**; oppure *Improvisations and Turkas* (luglio 1960, per flauto, tabla e tambura), le improvvisazioni per flauto solista di *Inner Flight 1 and 2* (luglio 1960) o il duo di sax basso di *Dolphy'n* (luglio 1960), tutti e tre pubblicati su

Other Aspects. Dolphy stava incorporando nel suo vocabolario sonorità inusitate ai limiti del rumore, enfatizzando al tempo stesso tempi dispari e ampi intervalli. Tutto ciò che in precedenza era stato una mera bizzarria stava diventando un vero e proprio linguaggio.

Dolphy, che aveva suonato musica d'avanguardia con Mingus, Coleman e Coltrane quando al tempo stesso suonava musica più convenzionale sui suoi album solisti, fu pronto ad abbracciare pienamente l'avanguardia con due album registrati lo stesso giorno.

Conversations (luglio 1963) contiene una cover di *Jitterbug Waltz* di Fats Waller con il trombettista Woody Shaw e il vibrafonista Bobby Hutcherson, un pezzo per sassofono solista di tre minuti e il duo clarinetto-basso di tredici minuti su un tema tratto da *Alone Together* di Arthur Schwartz. **Iron Man** (luglio 1963) è anche meglio, incentrato su due lunghi brani originali di Dolphy incisi con Shaw e Hutcherson: *Iron Man* (9 minuti) e *Burning Spear* (12 minuti). Soprattutto il secondo (arrangiato per tromba, quattro legni, vibrafono, due bassi e batteria) mostra la differenza tra l'allievo e il maestro: il senso di atmosfera ed equilibrio di Dolphy contro le esplosioni di suono di Coleman.

Dolphy aveva raggiunto la sua maturità e il suo satori fu **Out to Lunch** (febbraio 1964), registrato con Hutcherson, Freddie Hubbard (tromba), Richard Davis (basso) e Tony Williams (batteria). Il capolavoro del free jazz dissonante suona straordinariamente organico e strutturato, grazie in parte alle doti compositive di Dolphy evidenti sulle cinque tracce: *Hat and Beard*, *Something Sweet Something Tender*, il pezzo per flauto *Gazzezzelloni*, *Out to Lunch* (12 minuti), *Straight Up and Down*. La sua inventiva è evidente anche nei quindici minuti di *Jim Crow* (marzo 1964), su **Other Aspects**. Dolphy creava musica stravolgendo ogni genere di timbro o sonorità, come se si trattasse di un processo casuale, mentre in vero una profonda logica connetteva tutti i pezzi. Pochi padri fondatori del free jazz furono così dotati nella composizione, un fatto che appariva una contraddizione di termini, ma che avrebbe portato a un'ulteriore rivoluzione nel jazz. Sfortunatamente, Dolphy scomparve pochi mesi dopo all'età di 36 anni.

Al culmine della scena free jazz, il pianista Cecil Taylor rappresentò forse più di chiunque altro l'aspetto non-jazz del

movimento. Molte delle innovazioni degli anni '60 furono precorse dai suoi dischi. La sua fusione di esuberanza e atonalità fu particolarmente influente. Diplomato al New England Conservatory of Music (1951-1955), dove studiò classica contemporanea, Taylor sviluppò uno stile radicale di improvvisazione al piano che indulgeva in accordi a cluster, attacchi percussivi e irregolari battute poliritmiche, uno stile molto fisico che richiedeva un'energia maniacale per sostenere le lunghe e frenetiche esibizioni in uno stile per certi versi "cacofonico" che indulgeva in passaggi sia tonali che atonali. La gamma dinamica delle sue improvvisazioni era virtualmente infinita.

La sua maturazione ebbe luogo attraverso una serie di importanti registrazioni quali: *Charge 'em Blues*, da **Jazz Advance** (dicembre 1955), per il suo primo quintetto in cui militavano il sassofonista soprano bianco Steve Lacy, il bassista Buell Neidlinger e il batterista Dennis Charles; il contorto e tonalmente ambiguo *Tune 2*, da **At Newport** (luglio 1956) per lo stesso quartetto; *Toll*, il prototipo di molti altri suoi classici; *Of What* e *Excursion on a Wobbly Rail*, da **Looking Ahead** (giugno 1958), con Lacy sostituito dal vibrafonista Earl Griffith; *Little Lees* e *Matie's Trophies*, da **Love for Sale** (aprile 1959), con il trombettista Ted Curson, il sassofonista Bill Barron e la solita sezione ritmica; *Air* e *E. B.*, da **The World of Cecil Taylor** (ottobre 1960), con Archie Shepp al sax tenore; l'astratto *Cell Walk for Celeste*, da **New York City R&B** (gennaio 1961), anch'esso per il quartetto di Taylor, Shepp, Charles e Neidlinger (a cui l'album fu accreditato); *Mixed*, da **Into the Hot** (ottobre 1961) di Gil Evans, eseguito da una formazione nuova di zecca composta da Jimmy Lyons (sax contralto), Archie Shepp (sax tenore), Henry Grimes (basso), Sunny Murray (batteria), Ted Curson (tromba) e Roswell Rudd (trombone). Per quanto questi dischi fossero ancora strutturati come raccolte di brevi canzoni e dedicassero gran parte del tempo alla riproposta di materiale altrui (quando in realtà le composizioni di Taylor erano di molto superiori), il pianista e i suoi compagni si lanciavano occasionalmente in improvvisazioni stridenti e torrenziali che cancellavano la storia del jazz. Il gruppo di Taylor era molto più ardito nelle esibizioni dal vivo, indulgendo in lunghe improvvisazioni di fronte a un pubblico che ancora pensava al jazz come ad un intrattenimento disimpegnato. Al suo meglio, le

composizioni di Taylor erano selvaggiamente irregolari e allo stesso tempo accidentalmente indifferenti. Erano coraggiose contraddizioni, a volte drammatiche e a volte sarcastiche, perennemente sospese sul confine tra l'essere e il non essere. In parallelo, pezzi quali *Tune 2, Toll, Air, Cell Walk for Celeste* e *Mixed* mostravano un interesse formalista tipico della musica classica.

La prima espressione importante di Taylor venne con i concerti dal vivo per trio di **Nefertiti the Beautiful One Has Come** (novembre 1962), con Jimmy Lyons al sax contralto e Sunny Murray alla batteria, due ideali complementi dello stile esplosivo di Taylor. Le lunghe e complesse jam *Trance, Lena, Nefertiti the Beautiful One Has Come* e la colossale *D Trad That's What* (21 minuti) erano altrettanto prive di compromessi quanto **Free Jazz** di Ornette Coleman e **Impressions** di John Coltrane. Infatti, furono talmente incompromissorie che pochi le ascoltarono.

Taylor impiegò tre anni per pubblicare un altro album che presentasse un più largo ensemble e sonorità anche più ampie, violente come il garage-rock e confinanti con l'isteria vera e propria. **Unit Structures** (maggio 1966) venne registrato per lo più da un settetto con Lyons, Eddie Gale Stevens (tromba), Ken McIntyre (sax contralto, oboe e clarinetto bassi), Andrew Cyrille (batteria), Henry Grimes (basso) e Alan Silva (basso). I pezzi ivi contenuti, o per meglio dire le “strutture”, furono concepiti come sequenze di eventi polifonici più che serie di variazioni su un tema. Tuttavia, *Unit Structure, Enter Evening* e *Steps* erano anche attentamente strutturate e in questo giace l'unicità di Taylor: il suo “free jazz” era anche “libero” dal melodramma che permeava la musica di Coltrane e Coleman. Malgrado il furore apparente, la musica di Taylor suonava sempre fermamente sotto il controllo di una fredda intelligenza. La batteria di Cyrille era meno astratta di quella di Murray, più integrata con gli altri musicisti, ma Silva ora giocava lo stesso ruolo “decorativo” tipico di Murray.

Il sestetto di **Conquistador** (ottobre 1966), ovvero Bill Dixon alla tromba, Lyons, e la stessa sezione ritmica, spinse l'esperimento ai suoi limiti con due jam terribilmente abrasive ed espressionistiche: *Conquistador* e *With* (una per lato). La loro stazza enorme sfidava l'equilibrio tra integrazione e disintegrazione, imprecisione e coesione, che costituiva lo spirito delle precedenti “strutture”. Il

flusso di suoni enigmatici era diventato un puzzle da ricostruire. Un quartetto con Taylor, Lyons, Silva e Cyrille registrò **Student Studies** (novembre 1966), contenente *Student Studies* (27 minuti) *Amplitude* (20 minuti) e *Niggle Feugle* (12 minuti) che fu un mezzo passo indietro dall'apice, enfatizzando la struttura che sottende il caos, l'anima "jazz" nascosta sotto l'apparentemente dissoluta dissonanza.

In ogni caso, la musica di Taylor era ancora sotto-stimata ed egli dovette spendere i successivi sette anni virtualmente in esilio. In questo periodo compose/improvvisò parte della sua musica più audace: *Praxis* (in quattro movimenti per solo piano, registrato nel luglio 1968 ma pubblicato solo nel 1982), *Second Act of A* (luglio 1969, in sei movimenti per un quartetto con Lyons, Cyrille e il sassofonista soprano Sam Rivers), *Indent* (marzo 1973, in tre movimenti per solo piano, pubblicato su **Mysteries**) e gli ottantuno minuti di *Bulu Akisakila Kutala* (maggio 1973), per un trio con Lyons e Cyrille, pubblicato su **Akisakila**.

Solo (maggio 1973), la prima raccolta di Taylor dedicata al piano solista, presentò la sua tecnica di stratificazione nella sua versione più sofisticata. Le improvvisazioni organizzate di *Choral of Voice*, *Lono*, *Asapk in Ame* e specialmente *Indent* sono emblematiche del processo di cooperazione e competizione operante a livelli differenti. **Spring of Two Blue J's** (novembre 1973) contiene due versioni del pezzo, uno solista e uno per quartetto con Lyons, Cyrille e il bassista Sirone. La versione solista rappresenta il suo sfogo più emozionale.

Questo periodo culminò nei cinque movimenti assordanti e rumorosi della suite per piano solista dal vivo **Silent Tongues** (luglio 1974): *Abyss, Petals & Filaments* (combinati in un'unica traccia di 18 minuti), *Jitney* (18 minuti), *Crossing* (18 minuti divisi in due tracce) e *After All* (10 minuti). Questo album è un compendio dell'estetica di Taylor, un'improbabile sintesi dell'irrazionale e del razionale che avevano costituito i pilastri contraddittori della sua musica. La sua gamma di stati d'animo sfida le leggi della psicanalisi. La sonorità era emblematica della sua brillante esuberanza ma fu presto sorpassata in intensità almeno da due esecuzioni (chiaramente molto più improvvisate): i sessantadue minuti di *Streams and Chorus of Seed* (giugno 1976), pubblicato su **Dark to Themselves**, per un quartetto con Lyons, il trombettista Raphe Malik, il batterista Marc

Edwards e il tenorsassofonista David Ware, e il solo per piano di settantasei minuti **Air Above Mountains** (agosto 1976). In questo caso la musica aveva l'obiettivo di spremere l'esecutore e durare fino al momento in cui avesse esaurito ogni grammo di energia psicologica e fisica dal musicista. Ma questi potenti live segnarono anche la fine del periodo "underground" e l'inizio di un periodo di tre anni di prosperità artistica.

Un sestetto di Taylor, Lyons, il trombettista Raphe Malik, il violinista Ramsey Ameen, il bassista Norris "Sirone" Jones e il batterista Ronald Shannon Jackson produsse le più strutturate e variegata jam di **Cecil Taylor Unit** (aprile 1978): *Idut* (14 minuti), *Serdab* (14 minuti) *Holiday en Masque* (36 minuti) e i cinquantasette minuti di **3 Phasis** (aprile 1978). Un simile sestetto con Lyons, Ameen, Alan Silva al basso e al violoncello e entrambi Jerome Cooper e Sunny Murray alla batteria, registrò i sessantanove minuti di **Is it the Brewing Luminous** (febbraio 1980). Malgrado le proporzioni monumentali, la musica era meno magniloquente e misteriosa di quella dei '60.

Iniziando con lo sforzo per quartetto di **Calling It the 8th** (novembre 1981), con Lyons, il bassista William Parker e il batterista Rashid Bakr (tutti quanti raddoppiandolo alla voce), e il solo **Garden** (novembre 1981), Taylor incrementò i valori di produzione per enfatizzare la sfumatura del suo strumento, adottare uno stile più jazz e aggiungere la sua poesia alla musica (un'aggiunta infelice).

Una nuova prolifica fase della sua carriera fruttò registrazioni per ensemble, quali **Winged Serpent** (ottobre 1984) e i quarantotto minuti di **Legba Crossing** (luglio 1988); per solo piano, quali **For Olim** (aprile 1986), contenente la title-track di diciotto minuti, e la title-track di settantuno minuti di **Erzulie Maketh Scent** (luglio 1988) e i settantadue minuti di **The Tree of Life** (marzo 1991), forse la più austera di tutta la sua vita; e per piccolo gruppo, quali **Olu Iwa** (aprile 1986), contenente *B Ee Ba Nganga Ban'a Eee* (48 minuti) per piano, trombone, sax tenore e sezione ritmica, e i ventisette minuti di *Olu Iwa* per piano e sezione ritmica, il precursore di molti duetti piano e batteria, così come i sessantuno minuti di **The Hearth** (giugno 1988), per un trio con il sassofonista Evan Parker e il violoncellista Tristan Honsinger, così come **Looking**

(novembre 1989) e **Celebrated Blazons** (giugno 1990) per il trio con il bassista William Parker e il batterista Tony Oxley.

Taylor rappresentava tutto ciò contro cui Coleman si era posto: aveva studiato composizione (Coleman era quasi analfabeta) ed era ispirato dalla musica atonale (Coleman faceva riferimento alla musica nera tradizionale). Coleman approcciava la musica da ballo dal punto di vista della discoteca. La musica di Taylor fu spesso comparata (da sé stesso) al balletto classico. Anche l'umore era opposto: la musica di Taylor era una bomba atomica in rapporto alla passione di Coleman.

Di tutti i protagonisti del free jazz, il tenorsassofonista Albert Ayler (nato in Ohio) ebbe la carriera più breve, registrando per la prima volta nel 1962 e suicidandosi nel 1970 all'età di 34 anni. Ciò nondimeno egli riuscì ad articolare una delle estetiche più radicali, seconda solo a quella di Cecil Taylor, suonando come se volesse creare un'arte virtuosistica da un'esecuzione anti-virtuosistica.

Ayler iniziò nell'ambito del rhythm'n'blues, ma quando sbarcò a New York, aveva già sviluppato il suo stile idiosincratico, soprattutto attraverso un'esperienza europea con Cecil Taylor nel 1962. A registrare **Spirits / Witches and Devils** (febbraio 1964) fu un quartetto con il trombettista Norman Howard, il batterista Sunny Murray e il bassista Henry Grimes. I quattro lunghi pezzi di quel disco (*Spirits, Witches and Devils, Holy Holy* e *Saints*) sembrano tutti provenire da un passato distante, come un ricordo d'infanzia incorporato in semplici melodie orecchiabili e ingenue. Tuttavia l'esecuzione era feroce, come se Ayler volesse contrastare innocenza ed esperienza oppure disordine africano e compostezza europea.

Il live **Prophecy** (giugno 1964) introdusse il suo trio con il contrabbassista Gary Peacock e il batterista Sunny Murray, aggiungendo al canone esoterico *Wizard, Prophecy* e il suo tema più famoso: *Ghosts*.

Quel trio fu responsabile di una delle registrazioni più rivoluzionarie del periodo, **Spiritual Unity** (luglio 1964), un breve album che esplicitò quanto Ayler non fosse interessato alla creazione di musica dalle note, ma dai timbri, e come la sua musica non fosse una costruzione armonica, ma un "paesaggio sonoro". Queste nuove versioni di *Ghosts, Spirits* e *Wizard* vennero eseguite secondo

una logica apparentemente irrazionale che miscelava melodie ispirate da motivi folk e cantilene infantili con esplosioni emotive di rumori di sassofono ad imitazione della voce umana. Le percussioni di Murray (più piatti che batteria) avevano poco a che fare con il fattore ritmico e producevano un flusso di rumori disorientanti che intersecavano e amplificavano i rumori di Ayler al sax. A quel punto, Ayler aveva definito il suo vibrato melodrammatico.

L'approccio "free" permea le due lunghe improvvisazioni (una per lato) di **New York Eye and Ear Control** (luglio 1964), *AY* e *ITT*, con il trio impreziosito dalla presenza di Don Cherry alla cornetta, Roswell Rudd al trombone e John Tchicai al sax contralto. Sebbene il risultato sia meno serrato che su **Free Jazz** di Ornette Coleman, il disco dimostra come Ayler fosse uno spirito differente dal resto del contingente free jazz.

Il trio (più Don Cherry) ritornò con un formato più umile su **Vibrations / Ghosts** (settembre 1964), che aggiunse al canone *Children* (in realtà una variante veloce di *Holy Holy*), la toccante ballad *Holy Spirit* (con uno spettacolare assolo di Cherry), *Vibrations* e *Mothers*. E su **The Hilversum Session** (novembre 1964), che propose un'impressionante versione mid-tempo di *Angels*.

Donald Ayler sostituì Don Cherry per il LP a un lato **Bells** (maggio 1965), contenente solo una traccia di venti minuti (fondamentalmente una folle miscellanea di marce e filastrocche per bambini) suonata inoltre da Charles Tyler (sax contralto) e Lewis Worrell (basso) oltre a Sunny Murray.

Spirits Rejoice (settembre 1965), soprattutto la sua title-track (eseguita da Donald Ayler, Sunny Murray, Charles Tyler al sax contralto, oltre ai bassisti Henry Grimes e Gary Peacock), segnò una transizione verso un sentimento più religioso e una regressione verso l'improvvisazione collettiva delle brass bands di New Orleans. Nella sostanza, *Spirits Rejoice* rivisitò il formato di *Bells* in modo più organico e strutturato, raccogliendo per strada un'impressionante quantità di detriti e stereotipi musicali.

Holy Ghost (luglio 1967) documenta una esecuzione dal vivo con Don Ayler alla tromba, Michel Sampson al violino, Bill Folwell al basso e Milford Graves alla batteria (soprattutto *Truth Is Marching In / Omega* e *Our Prayer*). Ayler sminuì considerevolmente la sua musica su **In Greenwich Village** (dicembre 1966) e **Love Cry** (agosto

1967), e quindi ritornò alle sue radici rhythm'n'blues. Dopo una sorta di crisi spirituale simil-hippie, Ayler si rivolse al jazz-rock, al soul e al funk, aggiungendo il canto, in particolare su **Music Is the Healing Force of the Universe** (agosto 1969).

Sfruttando un repertorio virtualmente illimitato di trucchi e un sontuoso vibrato, Ayler espanse il vocabolario del sassofono, ma, più importante di tutto, lo fece inscenando una regressione a diversi stadi verso un'epoca musicale più semplice (fossero le orecchiabili melodie popolari o i tempi militari o le improvvisazioni collettive delle bande di strada). Ayler sembrò fondere il retroterra musicale della società rurale con un impulso verso la cacofonia espressionista della società industriale. Al tempo stesso, il suo sassofono sembrò spesso intonare invocazioni sciamaniche per poi deragliare in frenetiche esplosioni di vitalità. A sottolineare tutte queste contraddizioni era l'esplorazione timbrica che Ayler effettuava per il gusto della stessa timbrica. Questa si rivelò un'idea completamente nuova, una musica lontana dai pilastri di armonia, melodia e ritmo. L'arte di Ayler era, in ultima analisi, un'esplorazione della psiche umana, così come, a diversi livelli di introspezione e metafora, uno specchio della società e una musica dell'inconscio collettivo.

Figura di spicco dell'intera musica del novecento, il pianista e organista Herman "Sun Ra" Blount, dall'Alabama, può essere considerato il musicista cosmico per antonomasia. La sua cronica irriverenza nei confronti dei dogmi istituzionali e dei movimenti alla moda gli permise di ideare uno degli stili più originali di sempre, per quanto egli facesse di tutto per non essere preso sul serio. Le sue bizzarrie includevano costumi da extraterrestre (ma ispirati agli antichi faraoni egiziani), una mistificazione mitologico-fantascientifica secondo la quale il suo pianeta d'origine era Saturno (curiosamente nessun biografo riuscì mai a dimostrare in modo definitivo la sua data di nascita) e testi triviali attraverso i quali proponeva una filosofia spirituale di sua invenzione per la quale il sesso gli era vietato per il fatto di essere un angelo.

Pianista e arrangiatore per la band di Fletcher Henderson sin da quando si trasferì a Chicago nel 1946, Sun Ra diede vita alla sua big band nel 1952, sulle orme di un datato stile swing. Le influenze di Duke Ellington (che sarebbe rimasta per tutta la sua carriera) e

Thelonious Monk furono gli unici collegamenti percepibili con il resto della razza umana. L'Arkestra, come fu in seguito conosciuta la sua band, era incentrata sui suoi tre brillanti sassofonisti: il tenorsassofonista John Gilmore (dal 1953), l'altosassofonista Marshall Allen (dal 1954), e il baritonsassofonista Pat Patrick (dal 1954). Il resto veniva completato da una formazione rotante di turnisti, il cui scopo principale era di portare quanto più colore possibile alla musica, soprattutto qualsiasi percussionista con i timpani in evidenza (ma anche gli altri musicisti erano soliti cimentarsi a suonare una o più percussioni oltre al proprio strumento). I loro album erano eccentriche escursioni tonali: **Supersonic Jazz / Supersonic Sounds** (1956), con *India*, le due parti di *Sunology*, *Kingdom of Not* e la prima versione di *Blues at Midnight*; **Sun Song / Jazz** (luglio 1956), con due trombettisti e il trombonista Julian Priester, contenente *Call for All Demons* e il loro classico *New Horizons*; **Sound of Joy** (novembre 1957), pubblicato solo nel 1968, con *Ankh*, *Reflections in Blue* e *Saturn*; **Jazz in Silhouette** (1958), con i primi pezzi estesi, specialmente *Ancient Aethiopia* e *Blues at Midnight*, oltre a *Velvet*; **Lady with the Golden Stockings / The Nubians of Plutonia** (1959), pubblicato solo nel 1966, con le estese orge percussive di *Lady with the Golden Stockings* e *Nubia*; **Rocket Number Nine / Interstellar Low Ways** (1960), pubblicato solo nel 1965, con le estese *Interstellar Low Ways* e *Rocket Number Nine Take off for the Planet Venus*; **Fate in a Pleasant Mood** (1960), pubblicato nel 1965, con le sonorità mature incentrate sulle percussioni di *Space Mates* e *Kingdom of Thunder*. Ma quasi tutti i pezzi erano ancora brevi divertissements bop. Un'ossessione cromatica guidò Sun Ra ad utilizzare ogni sorta di strumento (tra cui le prime tastiere elettroniche), un fatto che fece di lui uno dei più creativi arrangiatori nella storia del jazz.

L'Arkestra, ridotta in dimensione, si trasferì a New York nel 1961 e Sun Ra cominciò ad essere associato alla scena free jazz, sebbene per certi aspetti avesse precorso il genere anche quando suonava a Chicago. I primi album di New York segnarono un passo indietro. Pochissimi pezzi continuarono la tendenza verso un'armonia dominata dalle percussioni: *Beginning* su **Futuristic Sounds / We Are the Future** (ottobre 1961); *Exotic Two* su **Bad and Beautiful** (dicembre 1961), pubblicato nel 1972; *Kosmos in Blue* e *Infinity of the*

Universe su **Art Forms of Dimensions Tomorrow** (1962), pubblicato nel 1965; *Love in Outer Space* su **Secrets of the Sun** (1962), pubblicato nel 1965, che includeva anche la proto-psichedelia di *Solar Differentials* e *Solar Symbols*.

Con la creazione della sua etichetta discografica personale, Sun Ra fu libero di registrare qualsiasi cosa desiderasse. E non esitò a raccogliere la sfida di Ornette Coleman con: *Calling Planet Earth* su **When Sun Comes Out** (1963), *Ecstasy of Being* (10 minuti) e *Next Stop Mars* (diciotto minuti) su **When Angels Speak of Love** (1963), pubblicato nel 1966, *Adventure-Equation* e *Voice of Space* su **Cosmic Tones for Mental Therapy** (1963), pubblicato nel 1967, un album che trasudava un sentimento psichedelico tre anni prima che la psichedelia esplodesse.

I suoi album divennero più irrazionali e sperimentali. Il brano eponimo di **Other Planes of There** (1964) dura ventidue minuti e ruota attorno all'interazione tra il sax tenore di John Gilmore, l'oboe di Marshall Allen e il sax contralto di Danny Davis. **Strange Strings** (1966) contiene due lunghe jam (una per lato): il baccanale *Strange Strings* e la pesantemente riverberata *Worlds Approaching*, un'altra parata di assolo creativi ai fiati e al piano elettrico. Si trattava ancora di musica accessibile se confrontata con **Featuring Pharoah Sanders and Black Harold** (giugno 1964), pubblicato nel 1976, i cui *The Voice of Pan* e *Dawn Over Israel* sono orge infantili di suoni aleatori. **Heliocentric Worlds Vol. 1** (aprile 1965) è un lavoro minore, pur contenendo le ipnotiche *Outer Nothingness* e *The Cosmos* ossessionate dai timpani. Ma il sottovalutato **Heliocentric Worlds Vol. 2 / Sun Myth** (novembre 1965) è un'impresa colossale di space jazz, attraverso il paesaggio sonoro di *The Sun Myth* (17 minuti), il crescendo satanico di *Cosmic Chaos* (14 minuti) e *A House of Beauty*, brano appartenente più alla musica da camera che al free jazz.

Il coronamento di questo periodo è **The Magic City** (settembre 1965), soprattutto la suite eponima di ventisette minuti per un ensemble allargato di tastiere, tromba, trombone, sax contralto, sax tenore, sax baritono, flauto, ottavino, clarinetto, basso e percussioni (ma anche il più breve maelstrom di *The Shadow World*).

La fine dei '60 trovò Sun Ra in uno spirito più eccentrico che mai, come documentato dai dischi live **Nothing Is / Dancing**

Shadows (maggio 1966) e **Pictures of Infinity** (1968), dalla raccolta di solo per piano **Monorails and Satellites** (1966) e la raccolta di solo per tastiere **The Solar Myth Approach Vol. 2** (1971), dagli esperimenti elettronici e dissonanti di **The Solar Myth Approach Vol. 1** (1970). Anni di giochi con nuovi strumenti e combinazioni di diversi strumenti portarono a nuovi capolavori: l'epica *Atlantis* (22 minuti) su **Atlantis** (1967), le quattro tracce di **Outer Spaceways Incorporated** (1968, pubblicato nel 1974), *Continuation To* su **Continuation** (1968), l'elettronica *The Code of Interdependence* su **My Brother the Wind** (1970) e il solo per sintetizzatore *Space Probe* (1970).

L'Arkestra si spostò a Philadelphia nel 1970, le lunghe jam estrose si fecero semplicemente più folli: *Nidhamu* (dicembre 1971), i diciotto minuti di *Cosmo Fire* (maggio 1972), la salmodia di ventuno minuti *Space Is the Place* (ottobre 1972), e quella di ventiquattro minuti *Discipline 27-II* (ottobre 1972), *Pathways to Unknown Worlds* (1973), il free-form *Cosmo-Earth Fantasy* (settembre 1974), *The Soul Vibrations of Man* (novembre 1977), *Disco 3000* (gennaio 1978).

Il trombettista Bill Dixon fu più influente come organizzatore (ideò il primo free jazz festival, "October Revolution in Jazz", nel 1964) che come musicista, ma fu tuttavia uno dei più grandi musicisti free jazz, sebbene in esilio volontario dall'industria musicale.

La sua prima collaborazione avvenne con il giovane sassofonista Archie Shepp. Essi formarono un quartetto che registrò **Archie Shepp-Bill Dixon Quartet** (ottobre 1962), ispirato a Coleman, per metà travolto da libere improvvisazioni intitolate *Trio* e *Quartet* e accreditate a Dixon. L'album dei New York Contemporary Five di Archie Shepp, conosciuto come **Consequences** (novembre 1963), è in effetti uno split con il settetto di Dixon (marzo 1964) che esegue due composizioni di Dixon, *The 12th December* e *Winter Song 1964*, di un genere piuttosto diverso, ottimista e limitato.

Subito dopo collaborò con Cecil Taylor per l'esecuzione del suo **Conquistador** (1966).

Il primo disco di Dixon, **Intents and Purposes** (1967), pubblicato quando aveva già 42 anni, include due lunghi esercizi, i cinque movimenti di *Metamorphoses 1962-1966* (ottobre 1966) per un

complesso di dieci elementi (tromba, trombone, sax contralto, clarinetto, corno inglese, violoncello, due bassi, batteria e percussioni) e *Voices* (gennaio 1967) per quintetto (tromba, clarinetto, violoncello, basso e batteria). Entrambi i lavori mostrano lo stile lirico e contemplativo di Dixon, quasi una poesia in rapporto alla visceralità del free jazz. Invece di usare la musica come un'arma, Dixon (che era anche un pittore) la utilizzò per creare ampi canovacci di timbri organizzati, utilizzando lo spazio e il silenzio in un modo che precorreva la scuola "creativa" di Chicago e spesso accarezzando l'atmosfera con ossessionanti linee di basso.

Vero musicista underground, gran parte delle sue registrazioni degli anni '70 apparvero solo nel decennio seguente. Ad esempio, **Considerations** (1980) include quattro composizioni estese: *Orchestra Piece* (1972), *Sequences* (1972, per un quintetto di tromba, trombone, sassofono, basso e batteria), *Pages* (1975) per un trio di tromba, sassofono, batteria, e *Places and Things* (1976) per un trio di tromba, sassofono e basso. **Collection** (1985) è un doppio LP di esecuzioni per lo più dal vivo datanti dal 1972 al '76. **1982** contiene due raccolte di solo (dal 1970 al 1973).

Opium (agosto 1976) contiene *For Franz*, lunga un lato, eseguita da un quintetto con due trombe, sax tenore, basso e percussioni. **In Italy** (giugno 1980) presenta quattro dei suoi pezzi più austeri eseguiti da un sestetto con tre trombe e un sax tenore: *Summer Song*, *For Cecil Taylor*, *Dance Piece*, *Summer Song*.

Un quartetto con due trombe registrò un'altra raccolta di intense jam per **November 1981** (novembre 1981): *November 1981*, *Penthesilea*, *Windswept Winterset*, *Llaattinnoo Suite*.

Thoughts (maggio 1985) per settetto, con il brano eponimo e la suite in quattro parti *For Nelson and Winnie*, e **Son of Sisyphus** (giugno 1988) per quartetto, sono lavori di transizione, ma il doppio CD **Vade Mecum** (agosto 1993) è un'altra collezione ipnotica, un quartetto con i bassisti Barry Guy e William Parker e il batterista britannico Tony Oxley a scolpire sentimenti esistenziali attraverso lunghe meditazioni quali *Anamorphosis*, *Viale Nino Bixio 20*, *Pellucity*, *Vade Mecum*, *Twice Upon a Time*, *Acanthus*. Dixon pianificava la trama narrativa di ogni pezzo e poneva i vincoli a cui dovevano obbedire i musicisti. La sua tromba era un attrezzo magico che otteneva una grande intensità emotiva centellinando le note. Le melodie erano

accennate, i ritmi scomparivano in vuoti ritmici, le armonie disintegravano appena venivano create. Le sonorità in chiaroscuro facevano sembrare il tutto onirico e claustrofobico. Un'altra raccolta in due CD, **Vade Mecum II** (agosto 1993), presenta il resto di queste sessions con *Tableau, Ebonite, Reflections, Incunabula, Octette #1*. Entrambi sono lavori monumentali, degni dei più sofisticati esperimenti di Cecil Taylor e Charles Mingus.

Il live **The Enchanted Messenger** (novembre 1994) venne suonato dalla Tony Oxley Celebration Orchestra che, assieme a Dixon, si esibì in un'estesa improvvisazione di diciannove "sezioni".

I due volumi di **Papyrus** (giugno 1998) contengono duetti con Oxley, tra cui molti tra i suoi motivi più toccanti: *Papyrus, The Statesman, Indirizzo Via Cimarose Sei, Scribbles, Palimpsest, Epigraphy, Crawlspace*. La tromba fu più subliminale della voce, e a volte sembrò una forza soprannaturale intenta a inviare messaggi criptici e ambigui ma celestiali alla mente umana. Dixon suonò anche il piano, soprattutto in *Cinnamon*, e sovraincise una seconda tromba, in particolare su *Four-VI-1998*.

Dixon e Oxley si unirono a due contrabbassisti per **Berlin Abbozzi** (novembre 1999), che contiene tre jam colossali: *Currents* (21 minuti), *Open Quiet / The Orange Bell* (40 minuti) e *Acrolithes*. Lontano dall'essere semplicemente un esercizio di verbosa improvvisazione, ogni pezzo è una maniacale, diligente e altamente emotiva operazione di scultura sonora. La musica è oscura, spettrale e sinistra, come l'anelito di una creatura intrappolata in un'altra dimensione.

Nessun altro musicista free jazz riuscì a rimanere al passo coi tempi come Bill Dixon nei suoi settant'anni.

Uno dei lasciti chiave del free jazz fu quello di liberarsi dagli stereotipi su come una band dovesse lavorare. I mutamenti precedenti erano stati fondamentali, ma la generazione free jazz introdusse cambiamenti rivoluzionari. Ornette Coleman si liberò del piano. Cecil Taylor suonò senza basso. La batteria era ancora diffusa, ma il suo compito non era più quello di tenere il tempo. I primi Art Ensemble of Chicago non avevano neppure un batterista. Presto ci furono ensemble con più strumenti a corda che a fiato, o

con nessun fiato. Il free jazz fu assai più di una rivoluzione copernicana: fu l'equivalente in musica della rivoluzione francese.