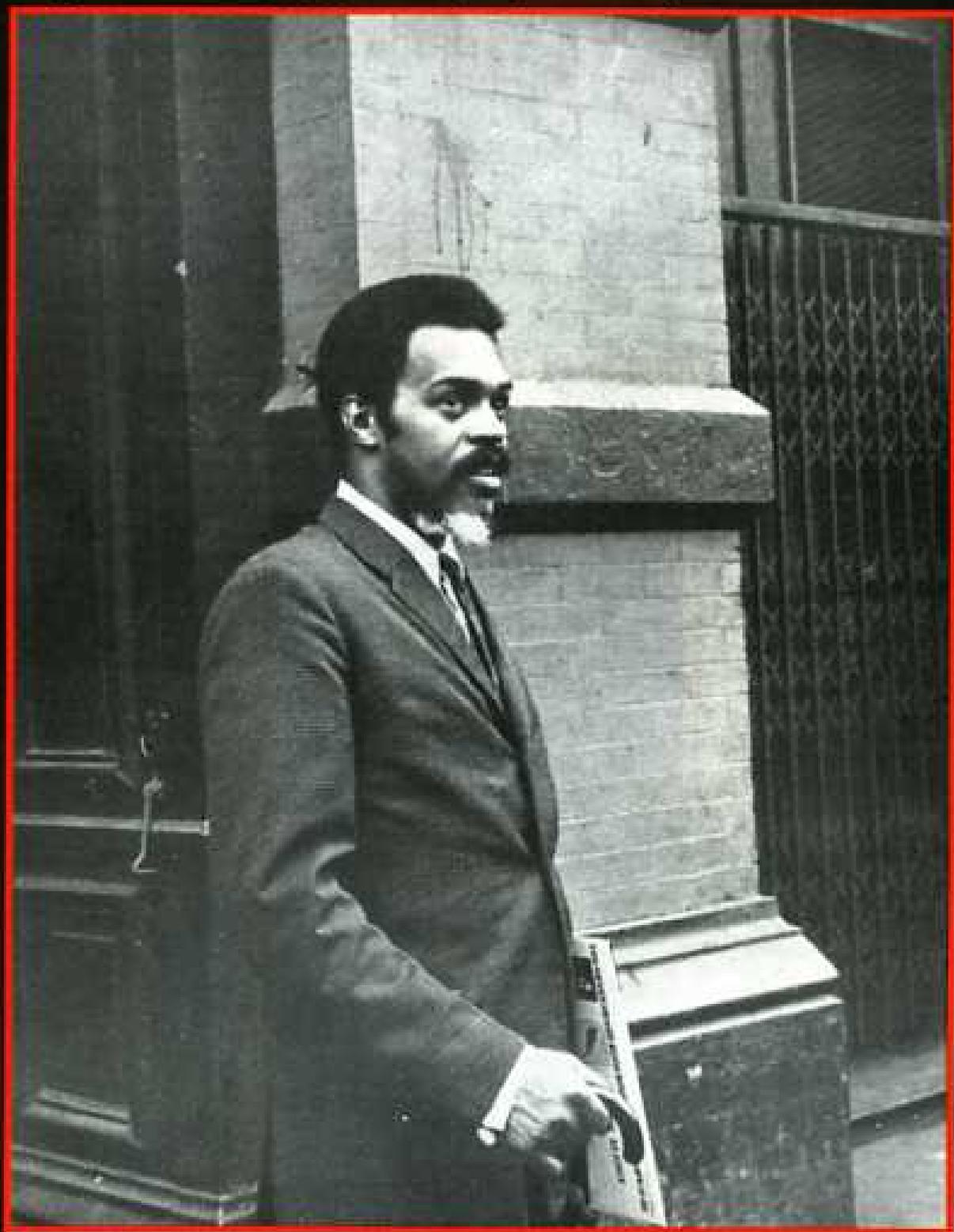


MUSICA
JAZZ

La storia della musica afro-americana:
personaggi, stili, epoche, strumenti



ALBERT AYLER

ALBERT

AYLER

Vent'anni fa il sassofonista, unanimemente considerato fra i maggiori alfieri del free jazz, moriva in circostanze rimaste misteriose. È il momento di rileggere la sua storia, tanto necessaria allo sviluppo delle successive avanguardie.

di Alberto Bazzurro

«È forse là dove io mi sono fermato che lui è partito». Questo affermava John Coltrane nel novembre 1968, quando già avvertiva come prossima quella fine che lo avrebbe colto di lì a otto mesi, all'indirizzo di Albert Ayler, indicando implicitamente in lui il suo erede. Certo non poteva sapere, Trane, che poco più di tre anni dopo Ayler lo avrebbe seguito. Il suo corpo fu ritrovato nelle acque dell'East River, a Brooklyn (esattamente all'altezza del molo di Congress Street), il 25 novembre 1970. Al di là di ipotesi vaghe, ora scoraggianti nella loro genericità, ora troppo suggestive e didascaliche, non si è mai riusciti a sapere, in vent'anni, quale debba essere considerata la vera causa della sua morte.

Ayler fu visto per l'ultima volta il 5 novembre, per cui è lecito supporre che la sua fine possa risalire a parecchi giorni prima del ritrovamento del suo cadavere. Accanto alla tesi ufficiale dell'asfissia per annegamento — asfissia che resta ignota se fosse volontaria, procurata o accidentale — voci incontrollate sono arrivate a parlare di un Ayler ritrovato con un coltello conficcato nella schiena. E anche in questo caso si dovrebbe pensare a un omicidio premeditato, o piuttosto al frutto di una qualche sciagurata congiuntura (ad esempio, un'aggressione anonima contro un bersaglio altrettanto anonimo)?

Anche nell'entourage ayleriano convivono tesi contrastanti: chi si dice certo che il sassofonista non



avesse nemici (pare comunque assodato che fosse persona pacifica, a differenza della sua musica, talmente tumultuosa) né alcun motivo personale per togliersi la vita, e chi al contrario «giura di aver visto Ayler stanco e depresso, nelle ultime settimane di vita, allo stremo delle forze mentali, con vestiti bizzarri e il

viso cosparso di vaselina, "per proteggermi dalle vibrazioni del mondo"» (1).

Il corpo di Albert Ayler torna dunque definitivamente il 5 dicembre 1970 a Cleveland, la città dell'Ohio in cui era nato il 13 luglio 1936 e da cui si era allontanato in cerca di fortuna nel 1962 alla volta di New York. All'epoca di questo trasferimento nella metropoli, Ayler vanta già una pratica quasi ventennale sul sassofono, imbracciato per la prima volta attorno ai sette anni, e varie esperienze in gruppi rhythm and blues, come quello del cantante Little Walter Jacobs. Dal 1957, dopo un lungo apprendistato sul sax alto, ha optato definitivamente per il tenore, utilizzato l'anno prima nell'orchestra dell'esercito e che già era stato, con il violino, lo strumento di suo padre. Fra il 1959 e il 1961, poi, Ayler ha soggiornato a lungo in Francia, frequentando assiduamente le caves parigine e spingendosi fino a Copenaghen.

A New York, comunque, il ventiseienne sassofonista entra ben presto in contatto con Cecil Taylor, l'uomo che con Coleman e Coltrane sta rinnovando più radicalmente il linguaggio musicale neroamericano. Col pianista, nell'autunno 1962, parte alla volta della Scandinavia, anche se non come membro regolare del gruppo da lui diretto. Ha in ogni caso l'opportunità di incidere, il 25 ottobre a Stoccolma, il primo album a suo nome («The First Recordings», per l'appunto) in compagnia di un trio ritmico locale. L'occasione si ripresenta nel gennaio 1963, questa volta a Copena-



Una rara foto di Albert Ayler (secondo da destra, in prima fila) durante il servizio militare; il novembre del 1958. Nel frontespizio di questo inserto, un ritratto di Annette Lena.

ghen, dove Ayler si è trattenuto dopo il rientro di Taylor in America. Testimonianza di un programma realizzato per la radio danese, questo secondo album, edito originariamente come «My Name Is Albert Ayler» e poi anche come «Free Jazz», coglie il sassofonista (tenore, ma nel caso specifico anche soprano) ancora accompagnato da un trio locale in cui spicca un non ancora diciassettenne Niels Henning Ørsted Pedersen.

Con la terza incisione da leader, «Swing Low, Sweet Spiritual», che è poi anche la prima realizzata negli Usa (esattamente a New York, il 24 febbraio 1964), Ayler completa infine un trittico di opere incentrate pressoché per intero su temi altrui (I'll Remember April, Tune Up, Good Bait, Billie's Bounce, Summertime, On Green Dolphin Street, Old Man River, Nobody Knows, When The Saints Go Marching In, ecc.), il che può sorprendere in un artista che, oltre ad aver inciso praticamente sempre a suo nome, si sarebbe poi affidato altrettanto a senso unico a pagine di sua composizione.

Il rilievo di questi tre album, se non come documento, è quindi assai relativo, e comunque legato a fattori circoscritti: il ricorso al sax soprano, poi purtroppo pressoché abbandonato da Ayler; certi elementi premonitori sia sul piano ritmico che nel modo — già ayleriano, almeno in sedicesimo — di trattare il materiale prescelto (nuovo in tal senso, specie nei due dischi scandinavi, la fissità dei trii di supporto); e, limitatamente a «Swing Low, Sweet Spiritual», la scelta del

repertorio, espressione di una realtà calata a fondo in una tradizione umorale, con contrasti accesi svariati dalle tinte fosche del lamento a quelle esuberanti della parata.

Quello che possiamo considerare il secondo periodo ayleriano, destinato a coprire grosso modo il triennio seguente, si apre il giorno in cui si chiude il primo, vale a dire quello stesso 24 febbraio 1964. Per la verità fra le quattro matrici insorte nell'album «Spirits» (edito anche come «Witches And Devils» e «Mo-

thers And Children») e le sette di «Swing Low, Sweet Spiritual» non esiste una difformità di climi poi così marcata. Tutti e quattro i temi, però, recano ora la firma di Ayler, e le due formazioni presentano differenze di un certo rilievo.

Esce di scena, per cominciare, il pianista Call Cobbs, il cui lavoro costituiva la principale «ancora» nel disco di repertorio tradizionale (2); lo rileva il trombettista Norman Howard, mentre rimangono al loro posto sia il batterista Sunny Murray che il bassista Henry Grimes, quest'ultimo affiancato dal collega Earle Henderson. Con Henderson (che è anche pianista) e Howard, Ayler ha già suonato in trio nel 1963, anno in cui, di ritorno dall'Europa, ha intensificato la sua collaborazione con Cecil Taylor (celebre un concerto alla Philharmonic Hall di New York la sera di S. Silvestro) e suonato in jam session con Ornette Coleman.

Sulla scorta di questa prima incisione interamente propria, Albert Ayler forma nella primavera 1964 un trio stabile con Murray e Gary Peacock al contrabbasso. Con questa formazione incide il 10 luglio per la Esp il primo album interamente rappresentativo della sua poetica, «Spiritual Unity», che all'uscita non manca di sollevare qualche polemica. Soltanto dopo la morte di Ayler verrà resa pubblica una sorta di «prova generale», realizzata dal vivo al Cellar Café in giugno e intitolata «Prophecy». Entrambi gli album comprendono quella che si consacrerà con gli anni come la più illustre composizione ayleriana: «Ghosts».



Nel settembre del 1964 il sassofonista inizia una tournée europea destinata a rimanere celebre. Sono con lui (da sinistra) Sunny Murray, Gary Peacock e Don Cherry, quest'ultimo unitosi al trio in Scandinavia. La musica di Ayler comincia a far discutere.

ALBERT AYLER

Soffermandoci sul disco «ufficiale», del resto ampiamente preferibile sia quanto a qualità d'incisione che a valori estetico-espressivi, dobbiamo sottolineare anzitutto la particolarità dei titoli scelti da Ayler per i suoi brani. Vi si parla di fantasmi e maghi, soprattutto di spiriti, in quel personalissimo codice mistico-esoterico che costituirà d'altronde una costante lungo tutta la produzione ayleriana. Sul piano musicale, fin dalla prima versione di *Ghosts*, Ayler esprime tutta la sua energia iconoclasta e scardinante, mentre nella seconda (e più ampia) che chiude i solchi egli si fa debordante, specie sul versante improvvisativo, coinvolgendo in tal senso an-

che il contrabbasso di Gary Peacock, per il resto elemento «pacificatore» nel corso degli episodi in solitudine che gli sono affidati nei vari brani. *The Wizard* accentua la fisicità, la ruvidezza della sua musica, che mantiene tuttavia un tono implorante, da preghiera (altra componente-chiave, questa, della poetica ayleriana), come esemplarmente espresso in *Spirits*, ove quella magmaticità furibonda sembra come placarsi, stemperarsi.

«*Spiritual Unity*» inaugura un semestre particolarmente ricco di avvenimenti nella carriera di Albert Ayler. Appena una settimana dopo, il 17 luglio 1964, il sassofonista incide in sestetto (il suo trio più Don Cherry, tromba, Roswell Rudd, trombone, e John Tchicai, sax alto) la colonna sonora del film underground *Eye And Ear*. L'album che ne vien fuori, «*New York Eye And Ear Control*», edito ancora dalla Esp, che sta offrendo agli alfiere del free jazz opportunità discografiche assai ghiotte, non tiene per la verità fede alle attese, con una musica che nell'ampliamento dell'organico smarrisce parecchio del suo mordente, in un magma collettivo alquanto prolisso e di ardua decodifi-

cazione.

Con Cherry, Peacock e Murray, in ogni caso, Ayler intraprende di lì a qualche settimana il primo tour europeo alla testa di un gruppo proprio, entrando fra l'altro il 14 settembre in una sala d'incisione di Copenaghen per registrare uno dei suoi massimi capolavori: «*Vibrations*». L'album presenta anzitutto l'immane *Ghosts*, qui in una nuova doppia versione paragonabile (se non addirittura preferibile) a quella, esemplare, contenuta in «*Spiritual Unity*».

Don Cherry, coetaneo di Ayler, si rivela fin dalle prime battute alter ego ideale per il sassofonista, come già era — e sarebbe ancora — stato per Ornette Coleman. La sua voce strumentale e il suo fraseggio così eterodossi si sposano alla perfezione con le progressioni ayleriane, sul comune piano di un lirismo che nel sassofonista è squassante e lacerato, tutto terreno, nel trombettista è più rattenuto e sognante, come sospeso. Mirabili in particolare i suoi interventi in *Holy Spirit* e in *Mothers*, annoverabile fra i massimi esempi del lamento ayleriano. Come sempre calibrato ed aereo, Gary Peacock si fa quasi cameristico allorché impugna l'archetto (in *Ghosts* e ancora in *Mothers*), mentre flessibilissima ed inesauribile è la trama percussiva sottesa da Sunny Murray.

Dopo una nuova incisione in novembre col medesimo organico («*The Hilversum Sessions*»), Albert Ayler volta pagina all'inizio del 1965, inserendo, per cominciare, nel proprio gruppo il fratello trombettista Donald, classe 1942, stilisti-

GIORGIO BONICOLA



Due preziosi collaboratori di Ayler ai tempi della sua prima affermazione: qui sopra Sunny Murray, a destra Gary Peacock. Al centro Peacock, Ayler e Murray nel mistico «logo» del disco «*Spiritual Unity*».



Un eccezionale documento realizzato da Guy Koppelowicz: la seduta d'incisione per l'album «Spirits Rejoice», registrato dalla Esp. Da sinistra: i fratelli Ayler, Albert al tenore e Don alla tromba; Sunny Murray; Charles Tyler al contralto; i due contrabbassisti Henry Grimes e Gary Peacock.

camente debitore nei confronti di Don Cherry (rimasto nel frattempo in Europa con Gary Peacock), anche se in possesso di un eloquio più infiammato, beffardo e perentorio. Al contrabbasso è ora Lewis Worrell, mentre dapprima il violoncello di Joel Friedman, quindi il sax alto di Charles Tyler completano il quintetto che Ayler dirige nel corso dell'anno.

Celebre rimane soprattutto l'esibizione del 1° maggio alla Town Hall, poi riversata su disco in «Bells», dal titolo della nuova composizione che Ayler presenta nell'occasione. L'album, sempre edito dalla Esp, rappresenta con tutta probabilità, anche per la contemporanea presenza di tre fiati (i due Ayler e appunto Tyler), l'apice dell'incandescenza ayleriana, tutto percorso com'è da «barriti» laceranti ed escursioni costantemente sopra le righe, se si eccettuano le parentesi in trio, allorché tromba e contralto intervengono in semplice appoggio tematico, o i brevi interludi fra basso e batteria.

Col raddoppio dei contrabbassi (di nuovo Peacock e Henry Grimes), il gruppo di Ayler è nuovamente in prima linea il 23 settembre alla Judson Hall: nuovo concerto e nuovo live album per la Esp, «Spirits Rejoice». La corrosività alle soglie del delirio sonoro di «Bells» appare qui solo in parte stemperata dal costante richiamo a frasi di memoria bandistico-popolare (elemento del resto tipico di Ayler, che si intensificherà nella produzione immediatamente posteriore), mentre in un brano, *Angels*, fa la sua ricomparsa Call Cobbs, non più al piano bensì al clavicembalo, firmando, in quartetto col leader, Peacock e Murray, l'episodio migliore dell'album (una tipica «preghiera» ayleriana) insieme con lo stesso *Spirits Rejoice*, in cui Ayler arriva a parafrasare la *Marsigliese*.

Con l'imporre delle rivoluzionarie teorie colemaniane e dell'ormai imprescindibile magistero coltraniiano (al quale peraltro, almeno in campo strumentale, Ayler sembra dover meno che a quelli di un

Sonny Rollins e dello stesso Coleman Hawkins), gli uomini del free jazz vengono a trovarsi decisamente al centro del dibattito critico. Anche Albert Ayler trova dunque modo di dire a più riprese la sua. Già nel 1964, a chi lo accusava di sovvertire ogni ordine preesistente, aveva ribattuto dalle pagine di *Down Beat*: «Noi stiamo cercando di fare oggi qualcosa di non troppo diverso da ciò che gente come Louis Armstrong ha fatto agli inizi». Il termine «jazz», comunque, è messo pesantemente in discussione. Ayler è fra quelli che lo contestano: «Noi non suoniamo jazz — afferma — ma free music. Il jazz non è di questo tempo, né di questo luogo. Mia madre non ha messo al mondo un musicista jazz, ma un essere umano. Ecco il punto: io suono musica umana».

Nella primavera 1966 Ayler ristruttura completamente il suo quintetto: a fianco del suo tenore e della tromba del fratello Don figura ora il violino di Michel Sampson, mentre Lewis Worrell è nuovamen-

ALBERT AYLER

te al basso e Ronald (Shannon) Jackson alla batteria. Questo organico è protagonista il 1° maggio di un concerto allo Slug's Saloon poi riversato su due album ancora dalla Esp. Accanto ad ampie versioni di *Ghosts* e *Bells*, sono presentate in anteprima due nuove composizioni, l'una di Albert (*Truth Is Marching In*), l'altra di Don (*Our Prayer*). La cospicua dilatazione dei tempi di esecuzione accentua l'alternanza fra caderuze circensi e da fanfara (che la presenza di Don intensifica ed enfatizza sensibilmente) e furibondi collettivi free.

Tale procedimento, che trova in *Bells* un po' il suo prototipo, finisce peraltro per privare invece *Ghosts* di quel suo affascinante tono liturgico, sbilanciandolo verso un furore qua e là risolto nel tipico humour grottesco (e quindi, in fondo, tragico) di Ayler. Ronald Jackson sfoggia una veemenza e un'orripresenza ignote a Sunny Murray e alle sue deambulazioni circolari, assumendo persino, a tratti, un ruolo simile a quello del rullante in fanfara. Ben presto il suo posto verrà comunque preso da Beaver Harris, che con Murray finirà per incarnare un po' il batterista ayleriano per antonomasia.

Con Harris e Bill Folwell al posto di Worrell il quintetto di Ayler muove alla volta dell'Europa nel novembre 1966, tenendo una serie di concerti destinati a giungere in parte fino a noi grazie ad alcune iniziative discografiche postume. Fra esse un posto di riguardo merita certo il doppio *«Lörrach/Paris 1966»*, sia per una qualità d'incisio-

ne sconosciuta ai precedenti live ayleriani, sia per il livello (e la vasta gamma) della musica prodotta. In questo, come in altri dischi dal vivo del sassofonista, l'indicazione dei brani è gravemente inesatta; per una loro individuazione rimandiamo alla discografia pubblicata su questo stesso numero di *Musica Jazz*. L'album, comunque, propone varie esecuzioni nella cui bitematicità è mirabilmente sintetizzata la doppia anima ayleriana, quella «implorante» e quella «circense». In più di un brano questa diade si apre alle incandescenze free, mentre qua e là trova posto una curiosa prefigurazione di certi moduli cari al Gato Barbieri degli anni '70.

Sempre nel novembre 1966, *Down Beat* pubblica una nuova intervista in cui Ayler illustra fra le altre cose il personalissimo trattamento a cui sottopone il canto popolare: «Amo suonare qualcosa che la gente possa canticchiare — afferma —, canzoni tipo quelle che cantavo io da bambino. Vorrei usare queste melodie così semplici come punto di partenza, e poi averne altre che vanno e vengono nel corso del brano: da una melodia semplice a una tessitura complessa, e di nuovo alla semplicità, e poi ancora verso suoni più densi e intricati».

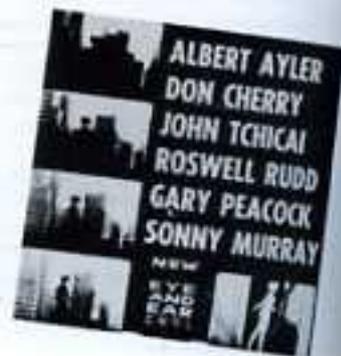
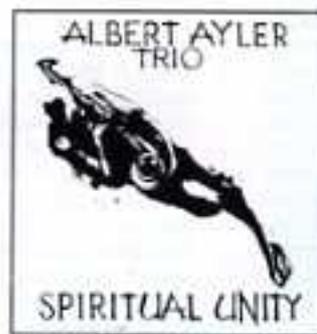
Di ritorno dall'Europa, il gruppo di Ayler, rinforzato per l'occasione da un secondo bassista (espediente adottato di tanto in tanto dagli stessi Coltrane e Coleman), Henry Grimes, è scritturato al Village Vanguard, dove il 18 dicembre 1966 tiene un concerto memorabile, poi riversato dalla Impulse (con la quale il sassofonista è ora sotto contratto) in due album, *«In Greenwich Village»* e il doppio postumo *«The Village Concerts»*, accanto a materiale inciso successivamente sempre nel prestigioso locale newyorchese. Fra i quattro brani in sestetto, si segnala un ampio *Spirits Rejoice* entro cui si susseguono un assolo di tenore tutto giocato su un caldo, quasi colloquiale registro mediograve, un'infuocata apertura della tromba, un fuliginoso dialogo archi/batteria, un nuovo intervento, questa volta ben più materi-

co, del tenore, e un interludio basso/batteria, il tutto inframezzato da continue riprese tematiche, per una rilettura da antologia di questo autentico classico ayleriano.

Degno di nota anche *Divine Peacemaker* (di cui questa è l'unica versione discografica nota), episodio assai anomalo per il portato tematico, teso ed implorante su una linea quasi coltraneiana, e invece tipico nelle aperture a fanfara a due voci e nelle cacofonie improvvisative. Completano il programma in sestetto *Truth Is Marching In* e *Our Prayer*, il tutto integrato da una nuova, preziosissima versione di *Angels in duo tenore/piano* (quasi certamente Call Cobbs), soltanto sul finire affiancati dal basso archettato di Grimes.

Con Alan Silva al posto di quest'ultimo e l'aggiunta di Joel Friedman al violoncello, il gruppo è pronto per la seconda *live session* al Village Vanguard, che ha luogo il 26 febbraio 1967. Proprio accompagnandosi al solo quartetto d'archi, e imbracciando eccezionalmente il sax alto (per non indurre in arbitrari confronti?), Ayler interpreta la perla della seduta, *For John Coltrane*, episodio dal lirismo teso e visionario, uno dei suoi massimi capolavori. Beaver Harris, il cui approccio poliritmico inspisce ovunque le trame percussive rispetto a quanto avveniva col suo predecessore Sunny Murray, si aggiunge in *Spiritual Rebirth*, ancora un brano in cui convivono mirabilmente fanfara, preghiera e cacofonie free, mentre negli altri cinque temi, tutti di fresca composizione (3), il setto è al completo. Si segnalano *Change Has Come* e *Light In The Darkness*, dove ancora una volta interagiscono solari aperture tematiche e surriscaldati sviluppi improvvisativi, e *Heavenly Home*, più vicino alla preghiera, comunque nervosa.

Dopo la sua partecipazione al Festival di Newport 1967, la Impulse organizza la prima seduta d'incisione di Ayler (che, ricordiamo, manca da uno studio di registrazione ormai da quasi tre anni) il 31 agosto, in quintetto col fratello Don,





Albert Ayler durante la tournée del 1966, che toccò Germania, Francia e Inghilterra. Alla partecipazione del suo quintetto al festival di Berlino risalgono tre dei brani del nostro disco.

Alan Silva, Call Cobbs al clavicembalo e Milford Graves alla batteria. L'organico al completo compare per la verità soltanto in *Omega*, mentre negli altri cinque temi la presenza di Don Ayler esclude quella di Cobbs e viceversa. Si segnalano nuove, stringate versioni di *Ghosts* e *Bells*, ma anche nei brani inediti (*Dancing Flowers*, *Love Flower* e *Love Cry*, che darà poi il titolo all'album) aleggia un che di perentorio e affermativo (dominano i collettivi), col lamento che sembra comunque risolversi in chiave vitalistica, fino al senso grottesco della parodia. Sapiente il lavoro del nuovo arrivato, Milford Graves, che col suo *drumming* elastico ed orizzontale tesse una pertinentissima trama poliritmica a sostegno dell'intreccio tematico.

I sei brevi brani dell'agosto 1967 vengono integrati nel febbraio 1968 da altri due, più dilatati, che completano un'opera giustamente rite-

nuta tra i capisaldi della produzione ayleriana. Dopo una prima facciata beffarda ma persino serena (almeno quanto può esserlo la musica di Ayler...), un nuovo squarcio lacerato si apre in *Zion Hill*, non a caso inciso in quartetto senza Don Ayler, che comunque torna puntuale nel conclusivo *Universal Indians*, a cucire il tono circense dell'obbligato con le fragorose trame improvvisative in particolare del fratello, il cui sassofono sembra come liquefarsi in colate sonore ricolme di fischi e stridii rabbiosi (alla Sanders, se vogliamo) come mai in passato lo si era udito fare. Secondo l'alternanza già riscontrata nella precedente seduta, esce qui di scena Cobbs, mentre ritornano quelle voci tribali che avevano salutato, in *Love Cry*, l'apertura dei solchi.

Un album come *Love Cry* deve portarsi dietro alcune ulteriori considerazioni, soprattutto alla luce delle strade che Ayler imboccherà

da questo momento in poi. C'è, intanto, il ricorso alla voce umana, mentre più globalmente i sei bozzetti incisi nel corso della prima seduta testimoniano di come il sassofonista tenda ora a spogliare la materia sonora di certe componenti dionisiache preponderanti nella sua produzione anteriore (e in tal senso, per un confronto più corretto, nuoce certo la mancanza di documenti dal vivo fino all'estate 1970, quando per contro le incisioni *live* avevano imperversato nel triennio precedente), a rendere i propri temi, anche quando si tratti di classici quali *Ghosts* o *Bells*, più sintetici, quadrati e torniti, insomma sottoposti a una maggiore cura formale e del dettaglio.

Si è soliti attribuire questo orientamento, da molti giudicato più conciliante nei riguardi del pubblico, a pressioni da parte della Impulse e in particolare di Bob Thiele.

Il disco dell'esplicita inversione di rotta è comunque il seguente, *New Grass*, inciso nel settembre 1968. La critica ne evidenzia — per lo più, in verità, ne stigmatizza — l'adesione a moduli propri del *rhythm and blues*, a cominciare dall'organico, comprendente ora una bassista elettrica (che è comunque il solito Bill Folwell), un batterista di grana piuttosto grossa (Pretty Purdie) e un duo vocale, le Soul Singers, in cui figura quella Mary Parks (alias Mary Maria) che caratterizzerà con la sua presenza l'ultima produzione ayleriana. Accanto a questi ingredienti (integrati ora dal solito Call Cobbs, ora da un quintetto di fiati in cui spicca la tromba del basiano Joe Newman) non mancano tuttavia elementi più genuinamente ayleriani.

Il sassofonista, del quale non bisogna ad ogni buon conto sottovalutare le menzionate dichiarazioni del 1968 nonché i trascorsi giovanili, si libra intanto sopra gli squadriati riff di marca R&B col piglio e il lancinante lirismo di sempre, e ci sono poi momenti — come l'iniziale *Message From Albert/New Grass*, o l'introduzione di *Sun Watcher* — che rientrano a buon diritto nella produzione ayleriana che potrem-



Una selezione degli album che documentano la prima fase della produzione ayleriana, tra il 1962 e il 1965: dai primi titoli, realizzati spesso in Europa, alle famose incisioni per l'etichetta alternativa Esp, nato nel corso del biennio 1964-65.

ALBERT AYLER

mo definire «maggiore». Spicca infine una singolare versione di *Ghosts*, non a caso intitolata *New Ghosts*, con tanto di prologo vocale e scansione funky, persino vagamente caraibica. Un *Ghosts*, insomma, come avrebbe potuto rileggerlo Sonny Rollins.

Anche mettendo adeguatamente a fuoco tutti questi elementi, è comunque inevitabile che «*New Grass*» finisca per sollevare più di un dubbio circa la salute creativa di Ayler. Dubbi che il sassofonista si porta in sala d'incisione poco meno di un anno dopo, fra il 28 e il 29 agosto 1969 (mentre le opportunità concertistiche si diradano), per la registrazione di materiale poi edito dalla Impulse in due differenti tornate: parte a pochi mesi di distanza («*Music Is The Healing Force Of The Universe*»), parte solo dopo la sua morte («*The Last Album*»). E in tal senso tutto sembrerebbe proprio testimoniare a favore della tesi appena suggerita: l'album «ufficiale», pur presentando più di un elemento d'interesse, risulta infatti tutto sbilanciato sul versante R&B inaugurato da «*New Grass*», mentre «*The Last Album*», al di là di un titolo che intende palesemente speculare sulla scomparsa di Ayler, contiene i brani più sperimentali, quelli che senza una fine tanto inattesa avrebbero faticato ad incontrare il logico sbocco discografico.

I tredici brani complessivi, che qui commenteremo indipendentemente dalla loro appartenenza al primo o al secondo album, prevedono i seguenti organici: un duetto, un quartetto, tre quintetti, sei sestetti e due settetti. Ne fanno global-



PIERO CALZINA

Alan Silva (a sinistra) e Milford Graves (qui sotto) sono altri due musicisti che hanno legato il proprio nome ad alcuni momenti storici del free jazz e in particolare ad Ayler, lavorando con lui intorno al 1967.

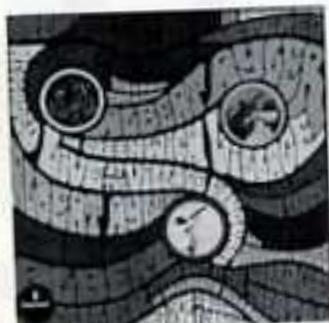


ENRICO FOMBERG

mente parte, oltre ad Ayler, Henry Vestine, chitarrista del gruppo pop Canned Heat, Bobby Few al piano, Bill Folwell e Stafford James al basso (nel caso di Folwell anche elettrico), Muhammed Ali alla batteria e Mary Maria alla voce. Nessuna traccia, invece, di Don Ayler, uscito di scena per una malattia, pare di origine nervosa.

Il duetto, senza titolo, rappresenta un'autentica rarità: coglie infatti Ayler alla cornamusa in un dialogo, serrato e tuttavia arioso, con la chi-

tarra dal timbro «grasso» di Vestine. L'abbinamento testimonia dell'intatta sete di novità che anima il sassofonista e va quindi ricondotto sulla linea che ha per capostipite *For John Coltrane*. In *Masonic Inborn*, in sestetto senza Mary Maria, la cornamusa arriva a sdoppiarsi su due piste, mentre a centro brano, senza che se ne trovi cenno nelle discografie, il procedimento è allargato a uno strumento dal timbro interlocutorio fra l'ocarina e un qualche flauto esotico. In *Drudgery*



e *Tolling*, brani con lo stesso organico, di chiara matrice R&B, è invece la chitarra di Vestine a sottoporsi a tale trattamento.

Un'altra sovraincisione riguarda la voce dello stesso Ayler (che è anche al tenore) in *Desert Blood*, in quintetto senza Vestine e Mary Maria. Sopra un fondale ritmicamente mobile, sono qui all'opera due contrabbassi, uno archettato e l'altro pizzicato, secondo un modulo ripreso anche in *Water Music* (senza batteria), brano di grandi spessori lirici in cui si ha agio tra l'altro di soppesare nuovamente la discendenza ayleriana in Gato Barbieri.

I due restanti temi in quintetto si aprono su orizzonti per certi versi antitetici: *All Love*, uno dei gioielli dell'ultimo Ayler, ha un andamento quieto e salmodiante assai prossimo al Coltrane degli episodi mistico-atmosferici, mentre *Birth Of Mirth* riattinge al free esacerbato con tanto di fugaci attacchi di marcia caratteristica delle prove con Don Ayler alla tromba.

Di tre dei quattro temi in sestetto con Henry Vestine abbiamo detto. Il quarto, *Oh! Love Of Life*, vede Ayler sfoggiare una vocalità quasi femminile, mentre nei quattro brani in cui compare (in due casi in sostituzione di Vestine, in altrettanti in aggiunta), Mary Maria, aulica e declamatoria, si segnala come l'ingrediente più debole, benché forse necessario, del cocktail ayleriano. È comunque lei, col nome di Mary Parks, a firmare tutti e tredici i temi registrati nell'occasione, soltanto in alcuni casi in collaborazione con Vestine e Folwell.

L'uscita di *Music Is The Healing Force Of The Universe* non soppesce di sicuro le polemiche sollevate da *New Grass* (in tal senso avrebbe certo giovato la contemporanea pubblicazione anche del materiale poi riunito in *The Last Album*). Ed è quindi circondato da grosse perplessità circa gli ulteriori sviluppi della sua musica che Albert Ayler si appresta a compiere, nell'estate 1970, un nuovo tour in Europa, dove lo attende quella Fondation Maeght di St. Paul de Vence che, dopo essersi guadagnata una solida

reputazione nel campo dell'arte plastico-figurativa, sta ora aprendosi al nuovo jazz (l'anno prima era stato invitato Cecil Taylor, e pochi giorni dopo Ayler sarebbe stata la volta di Sun Ra). Nessuno può sapere, in quelle sere di fine luglio nell'entroterra che si affaccia sulla Costa Azzurra, che Albert Ayler regalerà a quel pubblico (e per fortuna anche alla ben più vasta platea di coloro che entreranno poi in possesso dei due album relativi) il proprio testamento artistico.



Tra i più fedeli partner del sassofonista di Cleveland spiccano Call Cobbs jr. (qui sopra), suo pianista a più riprese tra il 1964 e il 1970, e (a destra) il fratello Donald Ayler.

Fra gli otto temi presenti nel disco figurano tre novità accanto a cinque temi già noti. Il primo rilievo da fare riguarda la formazione, che è un quartetto con piano (Call Cobbs), contrabbasso (Steve Tintweiss) e batteria (Allen Blairman), vale a dire un organico assolutamente inusuale per Ayler. È evidente l'intento di risalire al cuore della propria musica, mettendo da parte — pur senza rinnegarli — gli «addobbi» della più recente produzione discografica. In tal senso colpisce soprattutto la presenza del pianoforte, suonato per di più in



maniera quasi canonica (lontana da un Cecil Taylor, per intenderci) e a cui Ayler — come accade in *Spirits*, la cui ampia versione sintetizza un po' i tracciati dell'intera performance — affida la «circumnavigazione» della linea tematica, riservando il proprio tenore per l'improvvisazione e determinando in tal modo singoli, accesi, contrasti fra le due voci melodiche del quartetto.

Gli accenti rhythm and blues sono nitidamente avvertibili in brani quali *Holy Family* e, ovviamente, *Music Is The Healing Force Of The Universe*, dove al quartetto si uni-



Testimonianza dell'ultima fase discografica di Ayler: le incisioni del periodo 1966-70, con gli album realizzati per l'etichetta Impulse (tra i quali figurano anche alcuni inediti pubblicati postumi) e la registrazione del concerto dato alla Fondation Maeght.

ALBERT AYLER

sce Mary Maria, che se da un lato rafforza la componente mistico-declamatoria della musica ayleriana, dall'altro finisce ancora una volta per stemperarne il pathos e la tesa, non di rado visionaria, espressività. Una vena di pregnante dolcezza, anche se pur sempre rotta da lamenti straziati, attraversa tutti e tre i temi nuovi: *In Heart Only*, *Spiritual Reunion* (ancora con accenti barbieriani) e *Universal Message*, dal clima particolarmente implorante e «liquido». Due gloriosi cavalli di battaglia quali *Spirits Rejoice* e *Truth Is Marching In*, perennemente in bilico tra furore e sberleffo ma qui in versioni più fluide, quasi insinuanti, del solito, completano un album magistralmente in equilibrio fra passato e presente. Un album che avrebbe certo potuto riconciliare la critica — almeno la più attenta ed aperta — con un musicista dal talento forse non ancora interamente dispiegato.

La tragica fine toccata ad Albert Ayler meno di quattro mesi dopo l'apparizione in terra di Francia ci impedisce purtroppo di dare un senso compiuto e inequivocabile a questa sua nuova, smagliante prova. Vi si deve leggere l'epilogo del suo terzo periodo, quello delle incisioni *Impulse*, oppure il prologo ad una quarta fase a cui il sassofonista non ha potuto dare ulteriore sfogo? A prestar fede a chi vorrebbe un Ayler con le energie ridotte al luccichino e quindi conscio di una fine ormai prossima, la corretta chiave di lettura non sarebbe né l'una né l'altra: né un prologo, né un epilogo, bensì un ri-epilogo; tesi questa che, su un piano squisitamente estetico, sembrerebbe persino la più plausibile.

Non lo sapremo mai. Anche perché, in fondo, a questa nostra epoca-rullo compressore poco importa di un artista la cui lezione si è colta implicitamente, nel corso di un ventennio, nelle proposte più disparate, ma sul quale, nel dibattito critico, si è finito troppo spesso per sorvolare. Dimenticandosi che Albert Ayler, dopo Coltrane, Coleman e Taylor, è pur sempre uno dei rarissimi nomi che abbiano



Il quintetto ascoltato in Europa nel 1966: da sinistra Donald Ayler, Albert Ayler, il contrabbassista Bill Folwell, Michel Sampson al violino e Beaver Harris alla batteria. Sotto: Ayler con la cornamusa.



realmente inciso nella storia del jazz. Dove storia — s'intende — stia per evoluzione e non per cimitero delle balene (4).

Alberto Bazzurro

NOTE

(1) Così il sassofonista Noah Howard, citato in Valerie Wilmer, *As Serious As Your Life*, Quarter Books, Londra 1977.

(2) Cobbs, all'epoca cinquantatreenne, amico di Art Tatum ed ex partner di Johnny Hodges e Billie Holiday, tornerà peraltro col sassofonista in seguito, rivelandosi in buona sintonia con la sua poetica sia al piano che al clavicembalo.

(3) Dei sette brani incisi quel 26 febbraio 1967, solo uno, *Omega Is The Alpha*, era già stato inserito in precedenza, semplicemente come *Omega* (titolo col quale ricomparirà anche in *Love Cry*), nel repertorio ayleriano.

(4) Avendo inteso, proprio per le lacune appena sottolineate, concentrare decisamente queste pagine su Ayler e sulla sua musica, si è finito inevitabilmente per non soffermarsi più di tanto su quegli agganci storico-ambientali che del resto il lettore potrà agevolmente trovare nei capitoli dedicati a free jazz e Black Revolt dai principali storici del jazz. Per parte sua, *Musica Jazz* ha dedicato al movimento free l'inserito (con disco) dell'aprile 1982 a firma di Gian Mario Maletto, mentre su Ayler in particolare ha scritto esaurientemente Silvia Albertazzi nell'agosto/settembre 1979 in «Albert Ayler - Il grido silenzioso». Del rapporto artista-realtà sociale nel periodo in questione si è occupato infine anche l'autore del presente inserto, con accenni allo stesso Ayler, nel giugno 1987, in «Psychotranes». Alla consultazione di tali testi si rimanda chi fosse interessato a un approfondimento dell'argomento.

I FRAMMENTI DI UNA DIFFICILE EREDITÀ

Parlare di eredità in relazione ad Albert Ayler, si deve notare che la prima non rispecchia appieno il rilievo rivestito dal secondo. È spesso avvenuto di dimenticare (quasi a voler cancellare un neo, una macchia) il free jazz, linea di cui Ayler — al di là della concettualizzazione colemaniana — appare come il più puro esponente. La memoria ayleriana è così sopravvissuta per eccezioni, per fortuna neanche poi così rare, strette nella morsa di chi considerava irrimediabilmente datate le sopravvivenze free (non che a volte non sia effettivamente così, per carità) e poi magari inneggiava all'ultimo arrivato fra gli inappuntabili postbopper.

Sul versante strumentale, Ayler ha trovato più seguaci fuori dagli Usa che dentro. Gato Barbieri, ad esempio, gli deve certo qualcosa, anche se il suo postaylerismo «a togliere», in fatto di asprezza e concitazione, è in qualche modo antitetico rispetto a quello «a mettere» di sassofonisti europei quali Peter Brötzmann e soprattutto Evan Parker, il più consequenziale, proprio perché proiettato *oltre* (un po' come Liebman per Coltrane), fra i plausibili eredi ayleriani.

Naturalmente i nomi da fare potrebbero essere ancora molti, ma preferiamo evitare un arido elenco per soffermarci invece sull'eredità ayleriana intesa in un senso più globale, di approccio stilistico-espressivo, indipendentemente dallo strumento imbracciato. E va sottolineato allora come certamente nel lavoro dell'Art Ensemble Of Chicago si colgano i segni in divenire più tangibili di ciò che Ayler aveva a suo tempo suggerito, in certe riletture «grasse» e ritualistiche del patrimonio musicale neroamericano, jazzistico e non, nell'approccio corporeo e costantemente in bilico fra parodia (certo nell'AEOC più «di testa», disincantata) e tragedia, in definitiva fra vita e morte.

Ad Ayler, come sassofonista, deve più Joseph Jarman di Roscoe Mitchell; ma è stato il trombettista del gruppo, Lester Bowie, a ricapitolare su toni più espliciti, fuori dall'AEOC, gli insegnamenti dell'artista di Cleveland, del quale ha anche recuperato l'icona più venerata, *Ghosts* (cfr. «In All Magic», Ecm 1246/7, 1982). Questo brano, che può essere considerato, con le dovute proporzioni, il *Round Midnight*, o se preferite il *Lonely Woman*, di Ayler, è stato oggetto di varie riletture. Nell'ultimo scorcio degli anni '80, ad esempio, se ne contano almeno tre con una loro esemplarità, proprio perché scorrendole nell'ordine — da quella del trio Au-

rorà (nell'omonimo Denon CY 73148) a quella di Gary Windo, tenorsassofonista anglo-sudafricano anch'egli di chiara emanazione ayleriana (in «Deep Waters», Antilles 7 90687), fino a quella di NAD, gruppo «demenziale» con, per l'occasione, Fred Frith e Denardo Coleman come ospiti (in «Ghosts», New Sound Planet HM 702) — sembra di riandare, in sedicesimo, alla stessa parabola dell'arte ayleriana, dalle asperità panjazzistiche degli inizi al recupero delle altre musiche nere, con ampio (e biasimato) ricorso all'elettronica, dell'ultimo biennio.

Fra i tributi dei colleghi ad Ayler (brani scritti per lui, quindi, non riletture dei suoi temi), spicca certamente quello, notissimo, di David Murray, che esordiva nel 1976 con «Flowers For Albert», album costruito attorno al brano omonimo, ripetutamente ripreso da Murray in lavori successivi. Nel 1978 si colloca invece il toccante omaggio inserito da Leroy Jenkins nello splendido album «The Legend Of Ai Glatson» (Black Saint BSR 0022), in trio con Anthony Davis al piano e An-

drew Cyrille alla batteria.

Altri due tributi da segnalare risalgono al 1985. Il primo è quello di John Lurie in «Resurrection Of Albert Ayler» (Maso 40001), ambiziosa suite scritta per un ensemble di nove elementi come colonna sonora del balletto di Karde Armitage *The Elizabethan Phrasing Of Albert Ayler*. Il secondo è *Albert Prayer*, una sorta di veloce quanto incisivo excursus in cui il nostro Roberto Ottaviano, moltiplicando il suo solo sax tenore su più piste, adombra con lucida partecipazione quel «transfert onirico e coraggioso, l'ampio vibrato, il grido lancinante, il pianto d'amore» in cui egli stesso, nella nota al disco relativo («Tenor Line», Centrotre CNT 27035), identifica i tratti salienti della poetica ayleriana.

La più recente rivisitazione ayleriana — a parte quelle presenti nell'album «Ivo» (K2B2 2769) del tenorsassofonista brasiliano Ivo Perelman — si deve ancora a un italiano, il percussionista Tiziano Tononi, che proprio nell'approcciarsi del ventennale qui celebrato ha rielaborato in forma di suite cinque temi di Ayler, presentandoli in tale veste a Pavia nel luglio scorso alla testa di Nexus, il gruppo da lui diretto con Daniele Cavallanti (forse, con Carlo Actis Dato, il più ayleriano fra i tenorsassofonisti di casa nostra) e completato da Gianluigi Trovesi, Attilio Zanchi e Lauro Rossi. Infine, si attende la riscrittura in chiave esclusivamente pianistica di alcuni temi ayleriani realizzata da Giorgio Gaslini, che verrà pubblicata il prossimo gennaio dalla Soul Note.

Alberto Bazzurro



Due continuatori dello spirito ayleriano: sopra, David Murray, autore di un intenso «Flowers For Albert»; a sinistra, Joseph Jarman, erede di Ayler con l'Art Ensemble.