

4. Cool, West-Coast, Third Stream

Le Be-Bop dont nous venons d'évoquer l'éruption bouillonnante est le grand tournant de l'Histoire du Jazz : en deça, on parlera de jazz "classique", au-delà, de jazz "moderne", ces termes étant évidemment à manier avec la plus extrême précaution. Il reste qu'après le be-bop, *plus rien ne sera comme avant* : même si les styles plus anciens continuent à exister, ils subiront dorénavant l'influence du be-bop.

Bop ou be-bop ?

Tandis que les premiers textes évoquant les débuts du jazz moderne parlent parfois de re-bop et non de be--bop, les livres d'histoire du jazz utilisent souvent indifféremment les termes be-bop et bop, comme si le second n'était que le diminutif du premier. Cette habitude est source de confusions multiples. Dans la suite de ce syllabus, nous garderons par convention l'étiquette **be-bop** pour le style historique dont il vient d'être question, style qui se limite à assez peu de musiciens en fin de compte, et dont l'âge d'or se concentre entre 1945 et 1950 ; et nous utiliserons l'étiquette "bop" pour désigner en tant que terme générique l'ensemble des styles dérivés du be-bop et qui apparaissent dès 1948, qu'il s'agisse de jazz à dominante blanche (cool, west-coast) ou noire (hard-bop, soul) ; l'étiquette bop pourra aussi, sans générer de malentendus, inclure le neo-bop, cette musique qui, dans les années '80, fera redémarrer le mainstream après deux décennies d'excroissances dominantes (free et jazz-rock, voir plus loin). Par ailleurs, le Be-Bop était une musique de l'urgence : il avait un côté névrotique, quasi hystérique, éprouvant physiquement, terriblement exigeant pour les musiciens comme pour le public : il ne pouvait donc, par définition ou presque, se prolonger en tant que tel et devenir le nouveau classicisme : dès 1948, apparaissent dès lors diverses tentatives de le domestiquer afin de le rendre accessible à un plus grand nombre de jazzfans. La première de ces tentatives est le fait de musiciens majoritairement blancs et il portera le nom de jazz **cool**. Certains signes avant-coureurs laissent entrevoir la mutation du be-bop vers le cool bien avant 1948, au coeur même de l'univers parkérien.

Du be-bop au cool

En fait, lors de la toute première séance de Charlie Parker comme leader (pour Savoy), le ver est dans le fruit. Il s'appelle **Miles Davis**. Sous sa relative timidité, Miles propose un jeu de trompette très différent de celui de Dizzy :

dès cette séance de la fin 45, les chorus de Miles se dégagent de la furie bebop pour générer, de l'intérieur même de la nouvelle musique, un univers plus décontracté, un phrasé plus aéré, un son moins agressif (cfr le fameux *Now's the time*). Les premiers temps, on pourrait croire que cette option est la marque d'un manque (réel) d'assurance technique ; mais, très vite, il devient évident que le jeu de Miles reflète un tempérament et un choix esthétique, qui plaisent par ailleurs à Parker, en ce qu'ils génèrent un effet de contraste avec sa propre démarche. Pour sa première séance en leader, Miles engagera son Oiseau de mentor (qui pour l'occasion se remet au ténor) et une partie de sa rythmique (les premières rééditions de cette séance s'effectueront d'ailleurs sous le nom de Parker) ; mais il amène des compositions qui se démarquent de l'habitus parkérien : et ce n'est plus seulement son jeu de trompette, mais le combo tout entier qui semble changer d'orientation : le phrasé se fait plus coulant, la musique plus retenue - et le choix de l'économiste **John Lewis** au piano n'est certes pas un hasard.

313. Miles Davis All Stars : Milestones

*Miles Davis (tp) Charlie Parker (ts) John Lewis (pn) Nelson Boyd (cb)
Max Roach (dms) rec NY 1947 ; Savoy*

Le contraste entre Miles et Parker est présent jusqu'au coeur des fournaises "live", celles du *Royal Roost* par exemple : alors que l'Oiseau et ses batteurs (Max Roach, par exemple) se déchainent, Miles installe à chacune de ses interventions le calme au milieu de la tempête. Un oasis de décontraction et d'équilibre au plus fort de la tension ! En 1948, la collaboration Miles Davis / Charlie Parker a vécu : lassé du caractère imprévisible et tortueux de son leader, Miles reprend sa liberté. Il est prêt désormais à voler de ses propres ailes.

Arrondir, lisser, composer

L'imagerie de la vulgate bleue nous répète à tout va que le jazz cool est une musique de blancs (alors que Miles, son premier leader est noir d'ébène), une musique plus commerciale (Lennie Tristano, commercial ?), plus écrite (mais y eut-il jamais improvisateur plus spontané que Chet Baker), plus décontractée (quoi de plus crispé cependant que certaines compositions de Stan Kenton, dont le rôle dans le développement de la version californienne du cool est déterminante). Attention aux simplismes, donc. L'important est de bien comprendre que le cool se présente, à l'image du jeu de Miles aux côtés de Parker, comme une "domestication du bebop". Ce qui suppose d'une part une filiation à ce même *bebop*, dont il entend

1. conserver les acquis harmoniques et mélodiques
2. prolonger la quête de reconnaissance artistique

Mais cette filiation n'a rien d'un clonage, dans la mesure où le cool entend aussi

3. arrondir les angles sur le plan rythmique
4. tempérer le déferlement bop à l'aide de passages écrits et arrangés
5. user de phrasés et de sonorités plus "lisses", plus "pures"

Concédonc toutefois à la vulgate que le *cool* (respectant cette curieuse dialectique de l'alternance que nous avons pu observer depuis les origines) est à 80% l'oeuvre de musiciens blancs (Miles constituant une bonne partie des 20% restants). Historiquement parlant, on peut distinguer quatre noyaux basiques dans lesquels s'enracine, à New-York même, puis, déjà, pour certains d'entre eux, en Californie, le nouveau langage :

- le travail de **Miles Davis** et de son ami l'arrangeur **Gil Evans**
- l'école exigeante de **Lennie Tristano** et **Lee Konitz**
- le cool plus populaire de **Chet Baker** et **Gerry Mulligan**
- la sonorité de **Stan Getz** et des Brothers

En route, donc, pour les chemins multiples du jazz cool.

Miles Davis - Nonet story

Lorsqu'il prend sa destinée en main, lorsqu'il décide d'incarner la musique qu'il a dans la tête, Miles Davis substitue au saxophone acide de Parker celui d'un parkérien blanc à la technique imparable mais à la sensibilité et à la sonorité très différente de celle du Bird : l'altiste **Lee Konitz**. Les gigs du jeune quintet de Miles au *Royal Roost* contiennent en germe l'essentiel des mutations à venir. Mais pour que la nouvelle sauce puisse vraiment prendre, il faut qu'entre en scène un nouveau personnage-clé : le pianiste et arrangeur **Gil Evans** (né à Toronto en 1912, Evans est donc plus âgé que les boppers mais il se montre dès le départ plus que réceptif à leurs novations). Gil Evans travaille comme arrangeur dans l'orchestre de **Claude Thornhill**, un big band swing qui, sous son influence, évolue petit à petit vers un idiome plus moderne, où le vocabulaire *bebop* trouve sa place : autre caractéristique marquante, l'instrumentation, qui inclut des sonorités quasi inédites en jazz (le cor, le tuba...). L'orchestre enregistre certains thèmes bop, qu'il habille d'arrangements moins virulents que les originaux mais tout aussi exigeants, voire davantage :

314. Claude Thornhill : Donna Lee

*Louis Mucci, Red Rodney, Ed Zandy (tp) Allan Lagstaff, Tak Takvarian (tb)
Sandy Siegelstein, Fred Schmidt (cors) John Barber (tu) Danny Polo (cl, as)
Lee Konitz (as) Mickey Folus, Mario Rollo (ts) Bill Bushey (bs)
Claude Thornhill (pn, arr) Barry Galbraith (gt) Joe Shulman (cb) Billy Exner
(dms) Gil Evans (arr). rec NY 1947. Columbia*

1947. Personnage de l'ombre, **Gil Evans** - le "Stravinsky du pauvre" comme l'appellent certains critiques avec un brin de condescendance déplacée - occupe à New-York un sous-sol situé derrière une blanchisserie chinoise. Dans cet improbable cénacle défilent des musiciens comme **Gerry Mulligan**, **John Lewis**, **George Russell**, **Barry Galbraith**, qui, nuit après nuit, jour après jour, refont le monde musical, abordant notamment en profondeur le problème de l'heure : *quel avenir espérer pour le jazz lorsque le be-bop se sera essoufflé ?* Bientôt, **Miles Davis**, en pleine recherche lui aussi, se joint à ces révolutionnaires de salon. Miles rêve d'adapter l'esthétique propre au big band de Thornhill aux dimensions d'une moyenne formation qui ne se contenterait pas de pratiquer l'unisson d'exposé des boppers. Il ne s'est jamais senti tout à fait à sa place, on l'a vu, dans une formule où l'exploit individuel se situe à tous les coups aux frontières du possible et de l'exploit physique. Miles veut s'investir davantage dans un travail d'écriture et d'arrangement : il rejoint par là-même les préoccupations centrales des jeunes hipsters qui entourent Gil Evans : tous rêvent de formes plus construites, tous ont en tête des sonorités nouvelles :

Vidéo. Document : Birth of the cool

Feat Gerry Mulligan, Gil Evans, Miles Davis, Lee Konitz etc; VHS Arte

Des réflexions de ce noyau naît un orchestre d'un genre nouveau, dirigé par Miles Davis, mais sur lequel plane l'ombre de Gil Evans. On y trouve quelques solistes de haut vol (**Lee Konitz** par exemple) mais aussi et surtout, plus encore que chez Thornhill, une instrumentation insolite incluant aux ensembles les sons de tubas et de cors. En 1948, l'orchestre travaille au *Royal Roost*, où sont enregistrés, avec les moyens du bord, une série de titres qui témoignent des premiers pas de la nouvelle musique. On peut y apprécier de beaux et fluides chorus signés Lee Konitz, Miles et Gerry Mulligan ; on peut aussi y déceler une rythmique plus sage, moins dérangeante, même si le principe basique instauré par le *be-bop* reste de mise (pêches, rôle des cymbales etc). En 1949 et 1950, le *band*, bien rodé, entre en studio et grave pour *Capitol* le matériau d'un album-phare qui entrera dans l'histoire sous le nom de *Birth of the Cool* (naissance du cool). Il est assez surprenant qu'une firme comme *Capitol* (dont les chevaux de bataille côté 'jazz' sont bien davantage Sinatra, King Cole ou Peggy Lee que le jazz moderne) ait accepté de produire cette musique sans concessions. Sans

doute le travail d'*A & R man* (chercheur de jeunes talents) qu'occupe dans la maison le futur arrangeur de Kenton, **Pete Ruggolo**, explique-t-il en partie cette bizarrerie de l'Histoire. Toujours est-il que *Birth of the Cool* sera bel et bien reçu comme le *manifeste* de la nouvelle musique. *Move* est un bel exemple de l'esthétique qui régit l'ensemble des trois séances : celle d'un *be-bop* apprivoisé aux sonorités renouvelées et enrobé dans une écriture riche et pleine .

315. Miles Davis Nonet : Move

*Miles Davis (tp) Kai Winding (tb) Junior Collins (cor) Bill Barber (tu)
Lee Konitz (as) Gerry Mulligan (bs) Al Haig (pn) Joe Shulman (cb) Max Roach
(dms) John Lewis (arr); rec NY 1949; Capitol*

Tout se passe comme si, à l'intérieur du nouvel idiome, l'esthétisme prenait subtilement le pas sur le punch et l'énergie brute. Comme si la musique basculait de l'expressionnisme à une forme modérée d'impressionnisme. Et dans certaines pièces plus lentes, il arrive que, conjugué à la sophistication de l'écriture, cet impressionnisme qui gère le rendu des climats étende la pâte musicale jusqu'aux limites de l'immobilisme thornhillien. Le plus bel exemple de ce processus, Miles nous l'offre sur *Moon Dreams*, une superbe ballade. La précision de l'orchestration et la délicatesse de l'interprétation ne font qu'effleurer l'écorchure, aux antipodes des ballades parkériennes qui prennent cette même écorchure à bras le corps.

316. Miles Davis Nonet : Moon dreams

*Miles Davis (tp) J.J.Johnson (tb) Gunter Schuller (cor) Bill Barber (tu)
Lee Konitz (as) Gerry Mulligan (bs, arr) Al Mc Kibbon (cb) Max Roach (dms)
rec NY 1950; Capitol*

Un climat sombre mais sans complaisance, servi par le son lisse et le phrasé coulé des solistes (Konitz en tête), mais aussi par un équilibre des voix qui frôle la perfection (absence de piano, rôle du cor, hamonisations, discrétion de la rythmique) : le cool a son premier bijou ! Et la collaboration Miles Davis / Gil Evans ne fait que commencer : il faut toutefois attendre la deuxième moitié des années '50 pour qu'elle se trouve de nouvelles concrétisations convaincantes. Offrons-nous un léger anachronisme, histoire de visualiser l'empathie qui unit le trompettiste et le compositeur : les voici, à l'heure de leurs grands disques communs, jouant pour la télévision une version de *The Duke*, une composition de Dave Brubeck, arrangée par Gil.

Vidéo. Miles Davis / Gil Evans : The Duke

Miles Davis (tp) Gil Evans (cond, arr) + big band ; rec NY 1959 ; Kay Jazz

L'école Tristano

En toile de fond des expériences du nonet, se manifeste indéniablement une tendance à l'abstraction, une manière d'aborder l'émotion et le sentiment avec un certain recul. Autant de caractéristiques que l'on retrouve, alliées à un phrasé bien plus lisse encore, dans la musique du clan Tristano. Le pianiste (blanc et aveugle) **Lennie Tristano** est un des rares jazzmen qui aient généré une véritable "école" au sens plein du terme. C'est que, marginal invétéré, Tristano est aussi pédagogue dans l'âme. Même si les meilleurs de ses disciples (**Lee Konitz**, **Warne Marsh**) transcendent évidemment le statut de suiveurs, il y a bel et bien un son *Tristano* qui ne s'applique pas qu'aux pianistes : phrasé hyper-coulé et déstressé, sonorité lisse et sans bâvures (mais qui sait toutefois rester personnelle), attaque égale, exigences d'interprétation frisant le machiavélisme. On pressent l'essentiel de ce "cahier de charges" dans une version d'*I've found a new baby* datant de 1945, avec **Billy Bauer** (gt) et **Clyde Lombardi** (cb) :

317. Lennie Tristano Trio : I found a new baby

Lennie Tristano (pn) Billy Bauer (gt) Clyde Lombardi (cb); rec NY 1945 ; Classics

Porteur d'un bagage classique conséquent, Lennie Tristano tente, dès 1947, quelques escapades du côté de l'atonal. Et il inculque aux jeunes musiciens qui l'entourent les secrets de son approche. En 1949, l'équipe atteint sa pleine maturité. Il est significatif que, malgré la présence de boppers avérés, Tristano et ses principaux partenaires (Lee Konitz, Warne Marsh, Billy Bauer) squattent, avec Miles et d'autres musiciens cool, la séance annuelle des *Metronome All Stars* au point de la faire ressembler à une séance du pianiste. Dès le mois de janvier, une séance d'enregistrement en quintet (avec Konitz et Bauer) prouve à qui en douterait encore à quel point les recherches de Tristano ont abouti : un doigt d'abstraction bien sentie, relevée par une précision d'interprétation ébourrifante, le tout servis par des chœurs dont l'homogénéité ne génère pas davantage la monotonie que ceux du gang parkérien, bref les ingrédients d'une sauce qui prend au quart de tour :

318. Lennie Tristano Quintet : Progression

*Lee Konitz (as) Lennie Tristano (pn) Billy Bauer (gt) Arnold Fishkin (cb)
Shelly Manne (dms); rec NY 1949 ; Capitol*

Comme Parker, Lennie Tristano utilise volontiers comme matériau de base les grilles des standards, dont il prend soin de sublimer les progressions harmoniques. Les standards en question en deviennent plus méconnaissables encore que dans leurs versions *bop*. En mars 1949, avec à ses côtés l'alto de **Lee**

Konitz, la guitare de **Billy Bauer** et le ténor **Warne Marsh**, Tristano enregistre ses chefs d'oeuvre : thèmes complexes, mélodies inextricables, arrangements fous, précision proprement diabolique, avec pour sommet absolu un thème baptisé *Wow* et qui contient la quintessence radicale de l'art du pianiste :

319. Lennie Tristano Sextet : *Wow*

*Warne Marsh (ts) Lee Konitz (as) Billy Bauer (gt) Lennie Tristano (pn)
Arnold Fishkin (cb) Harold Granowsky (dms) ; rec NY 1949. Capitol*

Il y a dans l'exposé de ce thème inhumain comme un rappel de la perfection formelle propre aux sections de sax du big band de Lunceford ou aux arrangements pour saxophones de Benny Carter (transposés, faut-il le dire, dans un contexte ultra-moderne). Et la question s'insinue : combien de combos pourraient-ils, aujourd'hui, jouer ces pages de 1949 avec la même aisance et le même feeling ? Quoiqu'il en soit, ce sextet est à coup sûr une des formations-clés du jazz enregistré, qui *dit* la puissance du cool comme le quintet de Parker *dit* celle du be-bop, le Hot Seven d'Armstrong celle du jazz des années '20, ou les *Jazz Messengers* le hard-bop. **Konitz** et **Marsh** poursuivront, ensemble ou séparément, avec ou sans Tristano, la quête entreprise autour de 1949. Offrons-nous une fois encore une légère transgression à la chronologie afin de les retrouver, en 1954, dans une émission de télévision éducative animée par **Billy Taylor**, lequel joue à leurs côtés sur plusieurs titres : sur le premier, ils jouent le *Move*, du nonet, rebaptisé *Geneva's move*, sous la direction de **Don Elliott** au mellophone, avec également **Mundell Lowe** à la guitare, **Eddie Safranski** à la contrebasse, et **Ed Thigpen** à la batterie : emblématique !

Video. Don Elliott : *Geneva's move*

*Don Elliott (mell) Warne Marsh (ts) Lee Konitz (as) Billy Taylor (pn)
Mundell Lowe (gt) Eddie Safranski (cb) Ed Thigpen (dms); 1954*

Sans Elliott, Konitz et Marsh jouent aussi, dans cette émission, un de leurs morceaux les plus connus, le *Subconscious Lee*, avec sa mélodie tortueuse et ses contrechants caractéristiques du cool :

Video. Don Elliott : *Subconscious Lee*

Warne Marsh (ts) Lee Konitz (as) Billy Taylor (pn) (cb) Ed Thigpen (dms); 1954

Mais revenons à l'année 59 et à Lennie Tristano : deux mois après la séance de *Wow*, une nouvelle étape est franchie : et du même coup, Tristano et son gang plongent dans la marge la tête la première. Cette fois, les Martiens débarquent pour de bon en territoire bleu, et ils s'y livrent à un essai (transformé!) d'improvisation totale : deux plages de free-jazz au coeur de

l'hypostase la plus compositionnelle que le jazz ait connu jusqu'alors. Mais écoutons Tristano évoquer lui-même l'événement :

" Pendant la séance d'enregistrement de mai 49, pour Capitol, il se passa quelque chose de significatif. Après avoir joué les deux morceaux prévus, nous nous sommes lancés dans ces deux fameuses pièces "free", Intuition et Digression. Dès que nous eûmes commencé à jouer, l'ingénieur leva les bras au ciel et abandonna son poste. L'agent et le manager de chez Capitol me prirent pour un fou et refusèrent non seulement de payer pour ces deux faces, mais aussi de les éditer. Jouer "free" veut dire, pour moi, jouer sans progression d'accords préétablie, sans mesure fixe, sans tempo spécifique. Il y avait des années que nous travaillions comme cela, moi et mes hommes, à l'occasion, si bien que la musique qui est sortie ce jour là n'était pas n'importe quoi! Plusieurs mois après cette séance, Symphony Sid, qui était un disc-jockey influent pendant cette période, s'arrangea pour obtenir une copie de ces deux morceaux free. Il les passa trois ou quatre fois par semaine dans son émission nocturne, et ce pendant plusieurs années. Résultat: Capitol reçut un tas de courrier demandant leur parution ! Et bien sûr, ils finirent par me payer ! (...) Par la suite, beaucoup de gens ont cru que cette musique était en fait une musique écrite, composée: en fait, ces deux faces avaient bel et bien été à 100% improvisées."

320. Lennie Tristano Sextet : Intuition

*Warne Marsh (ts) Lee Konitz (as) Billy Bauer (gt) Lennie Tristano (pn)
Arnold Fishkin (cb) ; rec NY 1949 ; Capitol*

Le Free-jazz de chambre existe, je l'ai rencontré ! Après cet épisode, Tristano, éternel insatisfait, poursuit sa quête pianistique mais se renferme de plus en plus sur lui-même. Prêt à se retirer du monde si le monde ne veut pas de lui :

"Si je suis musicien de jazz et n'ai pas un public suffisant pour vivre, je gagnerai ma vie autrement. Je n'attends d'aide de personne. Je ne crois pas que les gens doivent m'écouter. Ils peuvent m'écouter s'ils en ont l'envie, mais je ne crois pas que ce soit une obligation. (...) Certaines personnes aiment vraiment s'adonner à la lecture, à leur passion pour la musique ou à d'autres activités de ce type, mais ils sont une minorité. J'aimerais avoir un petit club et me mettre au service de cette minorité - leur offrir de l'honnête musique à laquelle ils puissent participer en auditeurs actifs."

Encore quelques tournées avec Konitz en Marsh (au Canada en 1952), encore quelques limites franchies sur le clavier avec *Descent in the maelstrom* (1953), puis l'homme abandonne presque complètement la scène et le monde du jazz : en 1955, il travaille avec pour partenaire une section rythmique pré-enregistrée sur bande magnétique - et dont il peut, le cas échéant, modifier la prestation en studio (accélération du tempo etc) sans risquer de n'être pas compris. Et le pire, c'est que, dans ce contexte artificiel et anti-jazz au possible, Lennie parvient encore à nous étonner : son articulation et son sens de l'accentuation font plus que jamais merveille lorsqu'il explore la partie medium-grave du piano : *Line Up*.

321. Lennie Tristano Trio: Line up

Lennie Tristano (pn) Peter Ind (cb) Jeff Morton ; rec NY 1955 (Atlantic)

Nous quitterons Lennie Tristano en visualisant quelques instants son approche du clavier, à l'aide d'un document vidéo tardif où il joue, lors d'un concert à Copenhague, le standard *It's you or no one* :

Video. Lennie Tristano : It's you or no one

Lennie Tristano (pn solo); rec Copenhague DVD Improjazz

Entretemps, moins caractériels que leur maître, Lee Konitz et Warne Marsh sont devenus leaders à leur tour. La musique qu'ils jouent reste proche de celle de Tristano, mais ils n'hésitent ni l'un ni l'autre à laisser émerger, sous la perfection glacée, une émotion canalisée : une émotion littéralement brûlante dans le bouleversant *Rebecca* joué en duo par Konitz et Bauer en 1950 :

322. Lee Konitz / Billy Bauer : Rebecca

Lee Konitz (as) Billy Bauer (gt); rec NY 1950; Prestige

Quelles que soient les qualités de leur musique - et ce dernier titre dément merveilleusement les accusations de froideur adressées au jazz cool -, ni Miles Davis ni Gil Evans ni la bande de Lennie Tristano ne parviennent à convaincre le public hostile au jazz moderne. Les mutations qu'ils appliquent au be-bop ne sont pas de nature à rendre plus populaire le nouveau visage du jazz. Et c'est à d'autres musiciens qu'il appartiendra de mener à bien cette quête.

Cool for the people

A la fin des années '40, le ténor blanc Charlie Ventura - par ailleurs plus swing que bop - avait pris comme slogan "be-bop for the people" : de même, au début des années '50, quelques jeunes jazzmen blancs inversent la vapeur en se revendiquant implicitement d'un "cool for the people". Ceux-là proposent une version du cool moins ambitieuse mais plus abordable que les musiques complexes du nonet ou de l'école Tristano. Un nouveau feeling, plus décontracté et plus axé sur la mélodie, qui génère une nouvelle imagerie du jazzman moderne.

Si la mouvance compte quelques poètes maudits (Tony Fruscella par exemple) elle s'articule avant tout autour de quelques héros populaires - Chet Baker, Gerry Mulligan, Stan Getz - qui se montrent soucieux de plaire à un large public sans pour autant vendre leur âme au business. Sous leurs auspices, le cool adopte un feeling et une approche rythmique qui renouent avec le charisme du swing en l'enrichissant des apports du be-bop.

1. Chet Baker & Gerry Mulligan

Un premier noyau réunit, dès 1952, le baryton Gerry Mulligan et le trompettiste et chanteur Chet Baker. D'abord séduit par Harry James (musicien grand public s'il en est), Chet Baker a rapidement pris Lester Young comme modèle. Pendant son service militaire en Allemagne, il découvre les disques de Parker et de Gillespie ; brouillé avec l'armée pour raisons disciplinaires, il rentre aux States et en 1952, passe une audition historique devant Charlie Parker. Dans les semaines qui suivent, celui-ci aurait fait passer à Miles et à Dizzy Gillespie le message suivant :

"Faites gaffe, les mecs, y a en Californie un jeune blanc bec qui s'apprête à vous en faire voir de toutes les couleurs"

En Californie, Chet fait la connaissance de Gerry Mulligan et du producteur Richard Block : ensemble, ils mettent au point une formule de quartet sans piano qui va connaître en peu de temps un succès étonnant. Qu'il s'agisse à la base d'un choix esthétique - axé sur la liberté harmonique - ou d'une simple contingence - l'endroit où ils se produisent étant trop exigü pour contenir un piano en plus du vibraphone de Red Norvo qui y joue en parallèle), peu importe : la formule fait ses preuves et tant Chet que Gerry la portent à un degré de quasi perfection. Écoutons, sur un tempo medium relax et séduisant la version de *Walkin' shoes* que grave le quartet dès l'été 52 :

323. Gerry Mulligan Quartet : Walkin' shoes

*Chet Baker (tp) Gerry Mulligan (bs) Bob Whitlock (cb) Chico Hamilton (dms);
rec L-A 1952 ; Pacific / Blue Note*

La section rythmique (et tout particulièrement Chico Hamilton aux balais) assure un accompagnement qui allie la transparence jouissive de la rythmique swing à la modernité des sidemen bop. Et le verdict ne se fait pas attendre : tous les lundis, le public se presse au Haig, et il n'est pas rare d'y rencontrer, aux premières tables, Marilyn Monroe et diverses stars hollywoodiennes ; quant au parajazzique Ralph Gleason, il décrit l'association Baker-Mulligan comme "le son le plus rafraichissant et le plus intéressant apparu dans le jazz ces derniers temps". Quant à Gerry Mulligan, il définit lui-même, sans ambiguïté, la démarche de ce groupe, une démarche qu'il adoptera par ailleurs tout au long de sa carrière :

"Je suis résolu à produire une musique de qualité, agréable à écouter et qui puisse intéresser le plus grand nombre d'auditeurs avisés, en faisant le meilleur usage possible du matériau musical choisi"

Par le même quartet, écoutons encore le surprenant *Swinghouse*, modèle de cohésion, bénéficiant cette fois du drumming élastique de Larry Bunker :

324. Gerry Mulligan Quartet : Swinghouse

*Chet Baker (tp) Gerry Mulligan (bs) Carson Smith (cb) Larry Bunker (dms);
rec L-A 1953; Pacific / Blue Note*

Janvier 1953. Le tandem Mulligan/Baker s'adjoit, le temps d'une lumineuse parenthèse, l'alto de Lee Konitz : bilan, une séance plus cool que cool. Même si son jeu contraste avec le lyrisme bon enfant des deux autres souffleurs, celui qui fut le principal soliste du nonet et le meilleur disciple de Tristano propose, dans ce contexte, un phrasé moins cérébral qui, servi par la superbe sonorité que l'on sait, confère au triologue en présence une puissance lyrique hors norme : Baker, Mulligan et Konitz jouent ensemble au Haig et participent à plusieurs séances d'enregistrement. Écoutons-les dans une version live de LA ballade lesterienne par excellence, *These Foolish Things*, qui met en évidence le travail de l'alto :

325. Gerry Mulligan Quintet : These Foolish Things

*Chet Baker (tp) Gerry Mulligan (bs) Lee Konitz (as) Carson Smith (cb)
Larry Bunker (dms); rec L-A 1953; Pacific / Blue Note*

L'alliance prometteuse Gerry Mulligan/Chet Baker s'interrompt pourtant au cours de cette année 1953. Arrêté en possession d'héroïne (sur ce plan, les jeunes vedettes blanches du cool n'ont rien à envier à leur aînés black de la bebop era), Gerry Mulligan se retrouve derrière les barreaux pour six mois. Et Chet entame une carrière solitaire, très vite couronnée de succès. A sa sortie de prison, en 1954, Mulligan, quelque peu irrité par l'ascension démesurée de son ancien partenaire, reforme un quartet : tout en gardant la formule pianoless, il change la formule instrumentale en remplaçant la trompette de Chet par le trombone à piston de Bob Brookmeyer. Et cette fois encore, il tape dans le mille. Ce nouveau groupe sonne comme aucune autre formation de l'époque : il swingue à merveille sans rien perdre de cette fraîcheur qui avait attiré l'attention sur le quartet avec Chet. Ensemble, ils traversent l'Atlantique pour une première tournée européenne. Les voici dans un extrait d'un historique concert à la Salle Pleyel, la version de référence d'un thème qui deviendra bientôt l'hymne des musiciens cool : *Bernie's Tune*. Une page d'histoire.

326. Gerry Mulligan Quartet: Bernie's Tune

Bob Brookmeyer (vtb) Gerry Mulligan (bs) Red Mitchell (cb) Frank Isola (dms)

En 1955, Mulligan élargit la formule et passe du quartet au sextet en engageant en bonus le trompettiste Jon Eardley et le ténor Zoot Sims. Voici, gravée en studio en octobre 1955, une très belle version du classique *The Lady is a tramp* :

327. Gerry Mulligan 6tet: The lady is a tramp

*Jon Eardley (tp) Bob Brookmeyer (vtb) Gerry Mulligan (bs) Zoot Sims (ts)
Peck Morrison (cb) Dave Bailey (dms); oct 1955 (Mercury)*

L'année suivante, le même sextet (au bassiste près) embarque pour une deuxième tournée européenne. Lors de son passage en Italie, il joue pour la télévision une nouvelle version de *Bernie's Tune* :

Video. Gerry Mulligan 6tet : Bernie's tune

*Jon Eardley (tp) Bob Brookmeyer (vtb) Zoot Sims (ts) Gerry Mulligan (bs)
Bill Crow (cb) Dave Bailey (dms); rec Italy 1956*

Plus populaire que la plupart des autres musiciens cool, Chet excepté, Mulligan accumule les enregistrements et les télévisions : terminons cette évocation avec deux extraits de broadcasts datant, l'un de 1958, en quartet avec le trompettiste Art Farmer, l'autre de 1962 avec Brookmeyer au trombone à piston :

Video. Gerry Mulligan 4tet: Night Walk

*Gerry Mulligan (bs) Art Farmer (tp) Henry Grimes (cb) Dave Bailey (dms);
rec 1958; from "Timex All Stars vol 1"*

Video. Gerry Mulligan 4tet: Open country

*Gerry Mulligan (bs) Bob Brookmeyer (vtb) Wyatt Tuther (cb) Gus Johnson
(dms); rec 1962; from "Jazz Casual"*

Entretiens, servi par une gueule et par un charisme rare, Chet Baker, jeune play-boy californien type, est devenu un personnage incontournable de la Côte Ouest : il reprend d'abord seul, en quartet à son nom, le contrat au Haig et engage pour ce faire un jeune pianiste révélé dans les jams du Lighthouse, l'excellent Russ Freeman. Le nouveau combo acquiert en quelques mois une célébrité étonnante : et son leader atteint des sommets de popularité que lui-même juge prématurés. Excellent trompettiste, Chet est suffisamment lucide pour reconnaître qu'il ne mérite pas vraiment ce passage subit de la 21ème à la première place du Down Beat Poll. Il sait ce qu'il doit à des musiciens comme Dizzy Gillespie ou Miles Davis, et ce qu'il peut encore apprendre d'eux. Mais le public est roi et Chet ne s'en retrouve pas moins bombardé tout en haut du panier. Écoutons-le dans une ballade au feeling des plus mauves, *Imagination* :

328. Chet Baker Quartet : Imagination

*Chet Baker (tp) Russ Freeman (pn) Carson Smith (cb) Larry Bunker (dms);
rec LA 1953 Mosaic*

Le succès de Chet lui vient également de son travail comme chanteur. Jusqu'alors, les chanteurs masculins étaient soit shouters façon Jimmy Rushing, soit crooners façon Sinatra. Avec sa voix fragile, androgyne, et funambulesque à souhait, Chet inaugure une nouvelle catégorie, une catégorie dans laquelle il restera jusqu'à sa mort le chef de file charismatique incontesté. Dès les premières séances, le mythe prend forme. Avouons-le, la musique est superbe. Écoutons le Chet chanteur dans le swingant *Look for the silver lining*, de 1954 :

329. Chet Baker Quartet : Look for the silver lining

*Chet Baker (tp) Russ Freeman (pn) Carson Smith (cb) Bob Neel (dms);
rec LA 1954 ; Mosaic*

Comme Mulligan, Chet découvrira bientôt une Europe où il se sentira comme un poisson dans l'eau et où il passera de nombreuses périodes de sa vie. Il vit un des grands drames de sa vie à Paris en 1955 lorsque le pianiste Dick Twardzik meurt d'une overdose dans sa chambre d'hôtel. Quatre ans plus tard, il participe au

premier festival de Comblain-la-Tour et découvre cette Italie, où il devient rapidement une star. Le voici, chantant et jouant à Turin son emblématique *My funny Valentine* avec un band composé du baryton suédois Lars Gullin, de l'altiste Glauco Masetti et d'une rythmique où l'on retrouve Romano Mussolini (pn - le fils de l'autre), Franco Cerri (cb) et Jimmy Pratt (dms) :

Video. Chet Baker: My funny Valentine

*Chet Baker (tp, voc) Lars Gullin (bs) Glauco Masetti (as) Romano Mussolini (pn)
Franco Cerri (cb) Jimmy Pratt (dms) : rec Turin 1959 (Improjazz)*

Chet est sans conteste le jazzmen américain qui aura le plus assidument fréquenté les jazzmen belges : Bobby Jaspar, Francys Boland et Benoit Quersin lors du premier séjour européen en 55-56, Bobby Jaspar et René Thomas en 62, beaucoup plus tard Philip Catherine (gt) Jean-Louis Rassinfosse (cb) ou Steve Houben (as, fl), ainsi que, tout au long de sa vie et de sa carrière, l'ami Jacques Pelzer (as, fl) au domicile liégeois duquel il habitera très régulièrement. Le voici avec Pelzer et une rythmique européenne en 1964, jouant pour l'émission *Jazz pour Tous*, un superbe *Time after time* :

Video. Chet Baker Quartet: Time after time

*Chet Baker (tp, voc) Jacques Pelzer (fl) René Urtreger (pn) Luigi Trussardi (cb)
Franco Manzecchi (dms); Bxl 64 (RTBF)*

Nous retrouverons évidemment Chet Baker, comme Gerry Mulligan d'ailleurs, à d'autres tournants de ce cours.

2. Stan & the Brothers

Autre grande sonorité de la famille "cool", Stan Getz, sax ténor dont le surnom est précisément *The Sound* (Le Son). Né à Philadelphie en 1927, Stan grandit dans la jungle du Bronx au sein d'une famille d'immigrés juifs : une enfance difficile qui n'est sans doute pas étrangère à la sensibilité écorchée qui s'exprimera toujours à travers sa musique. Après des débuts dans des petites formations locales et quelques gigs comme clarinettiste dans des orchestre klezmer, le jeune Getz obtient son premier engagement important pendant la guerre, dans l'orchestre de Jack Teagarden. Lequel, séduit, le prend sous sa protection. Quelques interims chez Tommy Dorsey, Benny Goodman, et Stan Kenton, puis Getz découvre le punch et la rage des boppers. C'est le début d'une période strictly be-bop, dont témoigne la fameuse séance dite *Opus de Bop*. Entouré d'une rythmique évidemment typée (Russell et Roach), le futur chantre du cool fait preuve, lors de ce premier enregistrement personnel, d'une virulence

susceptible de perturber les spécialistes des Blindfold Tests : dans *The angels swing*, pourtant, on peut entendre, entre deux phrases bop, plus d'une esquisse de l'esthétique Getz :

330. Stan Getz : And the angels swing

*Stan Getz (ts) Hank Jones (pn) Curley Russell (cb) Max Roach (dms) ;
rec NY 1946 ; Savoy*

Le tournant le plus décisif de sa carrière, Stan Getz le doit à un curieux orchestre n'ayant que peu de rapports avec le jazz : Herbie Steward l'entraîne en effet à le rejoindre au sein d'un band mexicain dirigé par un certain Tommy Di Carlo, au Pete Pontrelli's Figueroa Ballroom de Los Angeles. Particularité de cet orchestre une section de quatre sax-ténors, arrangée par le kentonien Gene Roland. A l'époque, le clarinettiste blanc Woody Herman, leader d'un big band swing performant depuis la fin des années '30, cherche à renouveler le son de son orchestre. Un soir de 1947, il passe au Pete Pontrelli's, entend les quatre sax et craque. Présentations : les quatre ténors en question sont Stan Getz, Zoot Sims, Herbie Steward et Jimmy Giuffre. Woody engage les trois premiers et commande au quatrième (Giuffre) l'arrangement qui fera passer à la postérité cette section pas comme les autres et lui donnera de surcroît son nom : *Four Brothers*. Dans un big band classique, on trouve habituellement deux ténors, deux altos et un baryton : celui de Herman compte désormais un alto (Sam Marowitz), un baryton (Serge Chaloff, bientôt assimilé aux Brothers) et trois ténors (Getz, Steward et Sims - au fil du temps, des musiciens comme Al Cohn entreront également dans la famille) : l'ensemble génère une sonorité nouvelle, dont Giuffre tire merveilleusement parti. Voici la première version de ce thème-manifeste, enregistrée (assez mal d'ailleurs) pour Capitol :

331. Woody Herman : Four Brothers

*Ernie Royal, Bernie Glow, Stan Fishelson, Shorty Rogers, Irving Markowitz (tp)
Earl Swope, Ollie Wilson, Bob Swift (tb) Woody Herman (cl) Sam Marowitz (as)
Herbie Steward (as, ts) Zoot Sims, Stan Getz (ts) Serge Chaloff (bs)
Fred Otis (pn) Gene Seargent (gt) Walter Yoder (cb) Don Lamond (dms)
Jimmy Giuffre (arr) rec Hollywood 1947 ; Capitol*

Les Brothers ont en commun une relecture de l'héritage de Lester Young à la lumière des découvertes du be-bop. Il faut être particulièrement attentif pour reconnaître, à cette époque, le style de chacun d'eux. A propos du formidable son d'ensemble de *Four Brothers*, Lester lui-même dira :

" J'estime que ce disque est réellement formidable. Je n'ai jamais entendu une section de saxes sonner de cette manière."

Retrouvons quant à nous le Second Herd de Woody Herman dans une version filmée de deux courts titres, le gros succès commercial *Caldonia*, généralement lié au Jump, et surtout *Northern Passage* qui a le mérite de nous présenter une forme d'all-stars du cool et de nous faire entendre un bel arrangement à trois voix par Woody Herman, Shorty Rogers (tp) et le tout jeune Stan Getz (ts) puis une série de mini-chorus par les mêmes plus Zoot Sims, Al Cohn (ts) Serge Chaloff (bs) Jimmy Raney (gt) etc

Video. Woody Herman : Caldonia/ Northern Passage

*Woody Herman (cl, lead) + band feat e.a. Shorty Rogers (tp) Bill Harris (tb)
Stan Getz, Zoot Sims, Al Cohn, Serge Chaloff (sax) Jimmy Raney (gt)
Fred Otis (pn) Walter Yoder (cb) Don Lamond (dms); rec 1948*

Avec les Brothers comme, avant eux, avec un Wardell Gray ou un Brew Moore, l'héritage de Lester tend à prendre le dessus sur celui d'Hawkins. Une bonne partie de la musique dite west coast évolue dans ce créneau. Quant à Getz, il va connaître une ascension fulgurante après le succès d'un des titres gravés avec le Herd de Woody Herman, *Early Autumn*, dont il est le principal soliste avec le vibraphoniste Terry Gibbs : ici encore, la section des Brothers fait merveille :

332. Woody Herman : Early Autumn

*Ernie Royal, Bernie Glow, Stan Fishelson, Shorty Rogers, Red Rodney (tp)
Earl Swope, Ollie Wilson, Bill Harris, Bob Swift (tb) Woody Herman (cl, lead)
Sam Marowitz (as) Zoot Sims, Al Cohn, Stan Getz (ts) Serge Chaloff (bs)
Lou Levy (pn) Chubby Jackson (cb) Don Lamond (dms)
rec Hollywood 30/12/1948 ; Capitol*

Après sa période "Brothers" et la reconnaissance que lui vaut *Early Autumn*, Getz devient leader de ses propres combos et développe, mois après mois, un timbre et un phrasé bien plus "cool" que be-bop. En 1952, il forme avec le guitariste Jimmy Raney un quartet qui devient, comme celui de Mulligan, un modèle instrumental pour toute la scène jazz américaine et européenne (sur le Vieux Continent, la formule sera adoptée avec un bonheur total par les deux grands solistes liégeois, Bobby Jaspar (avec Sacha Distel) et René Thomas (notamment avec André Cousin Ross). Écoutons, par ce quintet augmenté du pianiste Duke Jordan la bouleversante version de *Thanks for the memory* qui figure sur le disque *Stan Getz Plays* : un must !

333. Stan Getz Quintet : Thanks for the Memory

*Stan Getz (ts) Jimmy Raney (gt) Duke Jordan (pn) Bill Crow (cb)
Frank Isola (dms); rec NY 1952 ; Verve*

Grand spécialiste devant l'Eternel de la ballade qui tue, Stan Getz n'en reste pas moins, sa vie durant, un rude et imparable dispenseur de swing. Comme Mulligan, ses combos sont des machines parfaitement huilées, qui, sans rien renier du catéchisme swing, dégagent un drive irrésistible. En 1953, son ténor s'associe, comme le baryton de Mulligan, au trombone à pistons de Bob Brookmeyer : *Rustic Hop* nous offre une idée parfaite de l'autre face de la musique de Stanley Getz.

334. Stan Getz Quintet : Rustic Hop

*Bob Brookmeyer (vtb) Stan Getz (ts) John Williams (pn) Bill Crow (cb)
Al Levitt (dms); rec NY 1953; Verve*

L'art avec lequel Getz peut faire chauffer un standard l'amènera à cotoyer au fil des ans les plus grands maîtres du mainstream. Pour en terminer (provisoirement) avec *The Sound*, retrouvons un extrait du Nat King Cole Show : le maître de cérémonie a justement invité la fine équipe du JATP, Norman Granz en tête : et aux côtés des légendes black (Roy Eldridge, Coleman Hawkins...), se trouve un jeune ténor blanc qui n'a aucun mal à tenir la comparaison avec ces prestigieux aînés : *Stompin' at the Savoy* ! On le retrouvera ensuite quelques années plus tard, filmé par la télévision allemande, alors qu'il participe à une tournée JATP :

Video. Nat King Cole & the JATP : Stompin' at the Savoy

*Nat King Cole (voc) Stan Getz (ts) Coleman Hawkins (ts) Oscar Peterson (pn)
Ray Brown (cb) Ed Thigpen (dms) ; rec 1957 : Broadc*

Video. Stan Getz : Quartet live 1960

Stan Getz (ts) Jan Johanson (pn) Ray Brown (cb) Ed Thigpen (dms); rec 1960

Le petit Bleu de la Côte Ouest

Quoiqu'ayant vu le jour à New-York, l'esthétique cool connaît, dès le début des années '50, une fortune particulière sur la Côte Ouest des Etats-Unis (sans doute en partie parce que le feeling décontracté de la musique s'accorde idéalement avec l'imagerie californienne). Il importe toutefois de se méfier de l'appellation West-Coast qui désigne parfois, dans le chef de producteurs ou

d'historiens peu scrupuleux l'ensemble des phénomènes musicaux propres à la scène californienne des fifties. Soit un concept davantage géographique que stylistique qui permet à certaines anthologies de mélanger allègrement swing, be-bop, cool, rhythm'n blues etc. Dans les paragraphes qui suivent, l'appellation "west-coast" recouvrira exclusivement les hypostases californiennes du feeling "cool". Et à propos de Californie...

Video. West Coast Jazz - Herbie Harper : Five Brothers

*Herbie Harper (tb) Bob Gordon (bs) Jimmy Rowles (pn) Harry Babasin (cb)
Roy Harte (dms); rec L-A mars 1954 (Nocturne)*

On s'en souvient, le jazz a démarré au Sud des Etats-Unis (New-Orleans) est ensuite monté vers le Nord (Chicago) pour se fixer enfin à l'Est (New-York), avec Kansas-City en guise de miroir sur l'Amérique profonde. Dès 1950, deux grandes villes de la Côte Ouest viennent grandir la liste des "capitales jazziques" : Los Angeles (L-A) et San Francisco (S-F). Jusqu'alors, il y avait certes du jazz en Californie, comme presque partout sur le territoire américain, mais il s'agissait toujours soit d'un produit importé, soit d'un sous-produit (peut-être parce qu'avant 1940, on trouve très peu de Noirs en Californie). Dès les années '10 pourtant, des pionniers comme Kid Ory ou Jelly-Roll Morton y ont apporté la bonne nouvelle et les Territory Bands y ont poussé avec régularité comme partout ailleurs. Mais c'est un phénomène extra-jazzique qui va déterminer l'avenir et la spécificité de la musique populaire californienne. En 1908, en effet, le tournage du Comte de Monte-Cristo dans un petit village proche de L-A, Hollywood, propulse celui-ci capitale du 7ème Art naissant. L'essor de l'industrie cinématographique génère bientôt un appel d'offres important pour un genre de musiciens particuliers : les musiciens de studio, à qui il est avant tout demandé d'être de parfaits lecteurs, capables d'exécuter à peu près n'importe quoi. C'est la raison pour laquelle les territory bands locaux proposent une musique plus sophistiquée et plus descriptive (puisque mise au service de l'image). Rien de bien excitant toutefois dans ce paysage californien qu'Armstrong visite pour la première fois en 1930, et où démarre, cinq ans plus tard la Swing Craze (Benny Goodman au Palomar). Périodiquement, tous les grands jazzmen passent en Californie, ne serait-ce que pour y tourner soundies et comédies musicales - on sait qu'Orson Welles et Lana Turner sont des fans de Duke Ellington. Mais sitôt le tournage terminé, les jazzmen regagnent le plus souvent New-York, qui reste l'endroit où les choses se passent vraiment, en matière de jazz. La seconde guerre mondiale est l'occasion d'un boom économique pour la Californie, dont la population black double en l'espace de quelques années. On l'a vu, Parker et Gillespie ont semé le be-bop sur la côte ouest dès 1946. Et

bientôt, c'est tout un paysage nouveau qui se met en place et prépare au jazz californien son âge d'or.

Malgré l'influence néfaste du McCarthysme, les années '50's charrient avec elles un nombre considérable de films américains proposant une bande-son jazzy, voire carrément jazz. A Los Angeles, on dénombre pas moins de six clubs de jazz, répartis sur deux pâtés de maisons. A la même époque, Norman Granz et Gene Norman hissent la jam-session au rang de musique de concert, avec, respectivement la série des JATP (Jazz at the Philharmonic) et des Just Jazz. L'industrie du disque se développe également : avec Nat King Cole pour locomotive, Capitol décuple ses ventes. Pendant ce temps, de petits labels indépendants comme Contemporary ou Pacific Jazz s'équipent, avant les grosses machines comme RCA ou Columbia, afin de répondre aux nouvelles normes d'enregistrement. C'est l'époque où le vieux 78 tours laisse progressivement la place au microsillon (25 cms, 33 tours puis 45 tours), qui permet aux musiciens de laisser davantage libre cours à leur imagination d'improvisateurs. Ces mutations infrastructurelles vont servir la jeune génération de jazzmen californiens séduits par la modernité mais soucieux, comme les musiciens cool new-yorkais, de la "domestiquer" afin de la rendre accessible à un plus large public (recours à une conception rythmique moins tendue, sonorités et phrasés plus décontractés, moins stressés, place de l'écriture). Comme toujours, quelques noyaux basiques regroupent les futurs leaders du cool version west-coast.

Les noyaux du cool californien

Aux origines de la vaste mouvance cool qui envahit la Californie des fifties, on trouve évidemment le tandem Mulligan/Baker, déjà évoqué, et les Brothers de Woody Herman, tous deux basés désormais sur la Côte Ouest. Mais d'autres éléments jouent un rôle décisif : le succès d'un combo ultra-populaire qui sévit sur les campus (celui de Dave Brubeck), le statut de "laboratoire" joué par le big band de Stan Kenton, et le point de ralliement magique que constitue le Lighthouse d'Hermosa Beach.

1. Le laboratoire du Dr Kenton

Depuis les années de guerre, Stan Kenton, pianiste et compositeur, mène à la baguette un grand orchestre swing en constante mutation. L'influence qu'exerce sur son répertoire l'omniprésence du cinéma, est probablement déterminante, et génère une musique volontiers descriptive, privilégiant de grands effets souvent grandiloquents et d'un goût parfois douteux : à une extrémité de l'univers kentonien, on trouve des pièces ultra-commerciales

(utilisant les modes dites "typiques" par exemple), à l'autre des oeuvres quasi symphoniques relevant de ce que Kenton appelle son Progressive Jazz, et participant au Third Stream (voir plus loin). Mais l'essentiel est ailleurs : l'orchestre de Kenton est une formidable école de technique musicale : les partitions que signent Kenton et ses arrangeurs (Pete Ruggolo, Bob Graettinger) sont d'une complexité telle que tout qui sort de chez Kenton est virtuellement pourvu d'un diplôme quasi absolu : il peut TOUT jouer ! Ce véritable Conservatoire vera défilier au fil des dernières années '40 et des années '50 quasi tous les leaders du jazz west-coast. La liste qui suit - et qui n'est qu'exemplative - donne une idée de l'ampleur du phénomène :

Conte Candoli, Pete Candoli, Sam Noto, Ernie Royal, Jack Sheldon, Buddy Childers, Maynard Ferguson, Shorty Rogers (tp) Frank Rosolino, Kai Winding, Carl Fontana, Milt Bernhardt, Eddie Bert (tb) Bud Shank, Art Pepper, Lee Konitz, Lennie Niehaus, Charlie Mariano, Dave Schildkraut (as) Stan Getz, Bob Cooper, Richie Kamuca, Zoot Sims, Buddy Collette, Vido Musso, Bill Perkins, Bill Holman (ts) Gerry Mulligan, Pepper Adams, Bob Gordon, Jack Nimitz (bs) Jimmy Giuffre (cl) Sal Salvador, Laurindo Almeida (gt) Eddie Safranski, Red Mitchell, Curtis Counce, Don Bagley, Monte Budwig, Howard Rumsey (cb) Stan Levey, Shelly Manne, Mel Lewis, Peter Erskine, Larry Bunker (dms) Anita O'Day, June Christy, Chris Connor, Dave Lambert, The Four Freshmen (voc)

Par ailleurs, dans l'espace qui sépare, chez Kenton, les oeuvres les plus prétentieuses et la soupe la plus commerciale, il existe heureusement quelques moments de grâce où l'écriture et l'improvisation s'allient, comme chez Miles et Gil Evans, mais dans un concept plus proche du big band.

335. Stan Kenton Orchestra: Round Robin

*Al Porcino, Maynard Ferguson, Shorty Rogers, Chico Alvarez, John Howell (tp) Milt Bernhardt, Harry Betts, Bob Fitzpatrick, Eddie Bert (tb) Bart Varsalona (btb) Bud Shank, Art Pepper (as) Bob Cooper, Bart Caldarell (ts) Bob Gioga (bs) Stan Kenton (pn, lead) Ralph Blaze (gt) Don Bagley (cb) Shelly Manne (dms);
rec L.A. 12/09/1950 ; Capitol*

335b. Stan Kenton Orchestra: Yesterdays

*Al Porcino, Ed Leddy, Sam Noto, Stu Williamson, Bob Clark (tp) Carl Fontana, Kent Larsen, Bob Fitzpatrick, Gus Chappell (tb) Don Kelly (btb) Lennie Niehaus, Charlie Mariano, Bill Perkins, Dave Van Kriedt, Don Davidson (sax) Stan Kenton (pn, lead) Ralph Blaze (gt) Max Bennett (cb) Mel Lewis (dms);
rec Chicago juillet 1955 (Capitol)*

Video. Stan Kenton Orchestra: Limehouse blues

Stan Kenton (lead) Bill Holman (arr) + orch feat Marvin Stamm (tp) Don Menza (ts) Bob Fitzpatrick (tb) etc rec 1962

2. Brubeck et le jazz des campus

Né en 1920, élève de Schoenberg et Darius Milhaud, le pianiste et compositeur Dave Brubeck monte d'abord, avec d'autres disciples de Milhaud (le clarinettiste Bill Smith par exemple) un octet de tendance Third Stream (ici encore, voir plus loin) dont la musique cérébrale a du mal à séduire le public. Bientôt, pourtant, ce pianiste controversé qu'est Brubeck, va, par l'allure sauvage qu'il affiche dans sa jeunesse, par l'intensité de son jeu répétitif et par l'originalité de ses compositions, obtenir sur tous les campus américains, un succès hallucinant. Les mélodies qu'il joue à la tête d'un quartet où brille l'altiste Paul Desmond accrochent un large public malgré une écriture basée sur une approche métrique nouvelle pour le jazz (mesures impaires, thèmes écrits en 5/4, 7/4 etc). La fluidité du jeu de Desmond, konitzien dégagé de la froideur relative de son modèle, est pour beaucoup dans ce succès. Un succès qui atteindra son apogée en 1959 avec la sortie de l'album Time Out, sur lequel figure notamment le fameux Take 5. Ecrit en 5/4, ce morceau deviendra rapidement un des best-sellers jazziques, toutes périodes confondues. Avant d'en regarder une version tardive filmée par la RTBF lors d'une tournée du quartet, rappelons que sa base rythmique peut se percevoir comme une mesure à 5 temps dont les 1er, 4ème et 5ème temps sont accentués, ou comme la juxtaposition d'une mesure à trois temps accentuée sur le 1 et d'une mesure à deux temps dont chaque temps est accentué : soit :

1 - 2 - 3 - 4 - 5 / 1 - 2 - 3 - 4 - 5 ou 1 - 2 - 3 / 1 - 2 / 1 - 2 - 3 / 1 - 2

336. Dave Brubeck Quartet : Take Five

*Paul Desmond (as) Dave Brubeck (pn) Gene Wright (cb) Joe Morello (dms);
rec juillet 1959 (Columbia)*

Video. Dave Brubeck Quartet : Take Five

*Paul Desmond (as) Dave Brubeck (pn) Gene Wright (cb) Joe Morello (dms);
rec Bxl 1964; Broadc RTBF*

3. Le Manifeste et le Creuset

Alain Tercinet, précieux exégète de l'univers West Coast, désigne comme date symbolique du démarrage de la déferlante le 8 octobre 1951. Ce jour là, le trompettiste Shorty Rogers enregistre en effet, pour Gene Norman, un album intitulé Modern Sounds. Il y dirige un octet qui évoque à plus d'un égard les fameuses séances Birth of the Cool gravées deux ans plus tôt par le nonet de

Miles Davis : utilisation d'un cor et d'un tuba, arrangements sophistiqués, feeling cool mais jamais relâché. Et en outre, comme dans le cas du nonet, un personnel qui regroupe les futurs leaders du mouvement, tout particulièrement Art Pepper (as) Jimmy Giuffre (ts) Hampton Hawes (pn) et Shelly Manne (dms). La comparaison entre le Moondreams du nonet de Miles (cfr ci-dessus page 223) et la version d'Over the rainbow (chanson du film Le Magicien d'Oz) que grave Shorty Rogers ce 8 octobre 1951, permet à la fois de mesurer les ressemblances entre les deux séances, mais aussi de nuancer les comparaisons trop hardies : aux arrangements sombres et profonds de la bande de Gil Evans font place un feeling plus frais, une douceur dont la mélancolie (servie par l'alto d'Art Pepper) s'oppose au relief dramatique de Moondreams :

337. Shorty Rogers & his Giants : Over the rainbow

*Shorty Rogers (tp) Gene Englund (tb, tu) John Graas (cor) Art Pepper (as)
Jimmy Giuffre (ts) Hampton Hawes (pn) Don Bagley (cb) Shelly Manne (dms);
rec L.A. 1951; CD Capitol*

Comme chez les musiciens "cool" de la côte Est, on devine ici un désir de "remettre de l'ordre" dans la modernité bop ! Ce que confirment les liner notes :

" C'en est fini des jam-sessions où chacun se contente de jouer son chorus (...) Tout est ici soigneusement conçu et exécuté, même si tout n'est pas véritablement écrit."

De jam-sessions, il en est pourtant question au coeur de l'histoire débutante du jazz west-coast : elles ont pour cadre un petit club métamorphosé en quelques jours en une sorte de version californienne du Minton's : le Lighthouse d'Hermosa Beach. Voilà le véritable creuset du cool californien. Aux commandes, un ancien contrebassiste de Kenton, Howard Rumsey, qui initie une forme de jam particulière, ne serait-ce qu'en raison de son horaire : au lieu des habituelles séances after hours, Rumsey invite tous les musiciens actifs sur la Côte Ouest (chez Kenton, chez Herman, à Hollywood) à venir faire la jam le dimanche, de 14 h à 1h du matin ! Pari audacieux, mais pari gagné : bientôt, la crème des jazzmen californiens fait la queue pour jammer au Lighthouse, qui devient du même coup le rendez-vous obligé d'un public bien plus large que celui des clubs enfumés des nuits bleues : vacanciers, touristes d'un jour, vedettes ou employés de la machine hollywoodienne viennent y passer leur dimanche en musique. De nombreux disques, signés Lighthouse All Stars, témoignent de la qualité de ces jam-sessions : si la spontanéité un peu brouillonne propre aux jams habite encore les plus anciens, très vite, on réalise que ces lecteurs hors pairs que sont les jazzmen californiens, enrobent les improvisations de petits arrangements très

soignés et très efficaces : c'est le cas dans une version de Long ago and far away gravée en 1955. Ce thème de 32 mesures ABAC est traité de manière pour le moins originale: chaque soliste prend deux chorus, les huit premières mesures du second chorus sont relancées par des riffs de l'ensemble; et pendant la deuxième moitié du second chorus, le soliste suivant entre en scène, improvisant avec son prédécesseur une séquence contrapunctique spontanée : les solistes sont, dans l'ordre, Stu Williamson (trombone à pistons), Bud Shank (as), Conte Candoli (tp), Bob Cooper (ts) et Claude Williamson (pn) :

338. Lighthouse All Stars : Long ago and far away

*Conte Candoli (tp) Frank Rosolino (tb) Stu Williamson (vtb) Bud Shank (as)
Bob Cooper (ts) Claude Williamson (pn) Howard Rumsey (cb, lead)
Stan Levey (dms); rec L-A 1955; LP Contemporary*

Tout ce beau monde ne se contente évidemment pas de faire la jam au Lighthouse le dimanche après-midi et d'enregistrer sous l'égide d'Howard Rumsey. Le temps de la profusion a sonné. Chacun des musiciens présents sur Modern Sounds devient leader de ses propres formations, comme d'ailleurs la plupart des habitués du Lighthouse. Impossible évidemment de passer toute cette mouvance en revue : nous nous contenterons d'écouter quelques pièces caractéristiques signées par les principaux représentants de l'esthétique West Coast.

4. Les Mousquetaires

Au coeur de la nouvelle galaxie, travaillent de manière omniprésente trois musiciens de haut vol : Shorty Rogers (tp) Jimmy Giuffre (cl, sax) et Shelly Manne (dms). Leurs formations respectives semblent fonctionner sur le mode du "on prend les mêmes et on recommence", chacun étant successivement leader et sideman des deux autres. Ce qui ne fait pas de leurs productions un tout indifférencié, loin de là. Après avoir signé le manifeste du mouvement, Shorty Rogers dirige de manière régulière une formation à géométrie variable qu'il baptise Shorty Rogers and his Giants, qu'elle se présente comme un combo ou comme un big band. Trompettiste de talent, Shorty est aussi un maître-arrangeur dont les partitions pour grands orchestres impressionnent autant que les petits bijoux qu'il cisèle pour ses petites formations. Il s'entoure généralement de la crème des jazzmen californiens et propose un répertoire qui alterne thèmes d'allure sophistiquée et chorus hyper-lisibles et très swinguants : soit un mélange de swing, de bop et de cool. Regardons Shorty et ses Géants jouer Martians go home (ce qui nous rappelle la présence en Californie de la science fiction, en littérature comme au cinéma) : la rythmique

est composée du superbe pianiste Lou Levy, du tout jeune Gary Peacock à la contrebasse et du batteur Larry Bunker), et aux côtés du leader, un flûtiste peu connu, Gary Lefebvre :

Vidéo. Shorty Rogers & his Giants : Martians go home

*Shorty Rogers (tp) Gary Lefebvre (fl) Lou Levy (pn) Gary Peacock (cb)
Larry Bunker (dms) ; rec 1962*

Arrangeur et compositeur lui aussi, Jimmy Giuffre pratique tous les saxophones (avec une prédilection pour le ténor et le baryton), mais il est également clarinettiste et c'est peut-être à ce titre que son apport est le plus original. Omniprésente dans le jazz New-Orleans et dans le Swing, la clarinette a pratiquement disparu du paysage bleu depuis l'irruption du be-bop. La sonorité de Giuffre sur l'instrument rappelle bien davantage la rondeur moelleuse d'un Lester Young que l'acidité propre aux Orléanais (Johnny Dodds, Jimmy Noone) et aux leaders swing (Artie Shaw, Benny Goodman, Woody Herman) : privilégiant les registres medium et grave, Giuffre rend à la clarinette un timbre boisé apte à faire passer les émotions les plus subtiles. On peut en juger au mieux dans les morceaux gravés en toute petite formation, voire, comme c'est le cas dans le So Low que voici, en solo absolu :

339. Jimmy Giuffre : So Low

Jimmy Giuffre (cl solo) ; rec LA 1956; Atlantic

Jimmy Giuffre résume ainsi son idéal musical : "cook, but very softly" . C'est très exactement l'impression que dégage le trio, insolite sur le plan instrumental, qu'il forme avec Bob Brookmeyer (vtb) et le guitariste Jim Hall : un croisement modèle entre polyphonie et polyrythmie, et la démonstration cinglante de ce que trois instruments mélodiques peuvent générer un complexe rythmique intense :

Video. Jimmy Giuffre Trio : The train and the river

Jimmy Giuffre (cl) Bob Brookmeyer (vtb) Jim Hall (gt) ; rec Newport 1958

Les jazzmen cool/west coast aiment à revisiter les vieux standards, y compris de la Nouvelle-Orleans, de Chicago etc. Jimmy Giuffre donne en 1959 une étonnante version de Mack the Knife, en trio avec Jim Hall et Ray Brown : superbe !

340. Jimmy Giuffre : Mack the knife

Jimmy Giuffre (cl) Jim Hall (gt) Ray Brown (cb) ; rec LA 1959; Atlantic

Shelly Manne, enfin, est LE batteur de la West-Coast. Mélodiste autant que rythmicien, soliste et accompagnateur subtil, Shelly Manne symbolise la rencontre réussie de l'audace des boppers et du swing des anciens maîtres. Leader, compositeur et arrangeur, il réussit en outre le pari consistant à marier l'écriture et l'impro et à proposer un schéma d'interprétation dépassant le vieux paradigme thème-soli-thème. Comme Shorty Rogers, Shelly Manne assure en big band (où, aidé par l'arrangeur Bill Holman, il métisse l'efficacité de Basie d'une pointe de diabolisme à la Kenton) comme en petite formation. Écoutons le bien-nommé *Gazelle*, enregistré sur le premier album de Shelly en leader, album qui est aussi le deuxième manifeste du jazz west-coast.

341. Shelly Manne & his Men : Gazelle

*Bob Enevoldsen (vtb) Art Pepper (as) Bob Cooper (ts) Jimmy Giuffre (bs)
Marty Paich (pn) Curtis Counce (cb) Shelly Manne (dms) ; rec 1953;*

A côté de 1001 leçons de modernisme retenu, il arrive que Shelly et ses amis Mousquetaires poussent le bouchon un peu plus loin, jusqu'aux portes d'un free-jazz de chambre à la Tristano. Ils y pratiquent, au feeling, une improvisation totale qui évite plus soigneusement les stridences que l'abstraction et l'aridité. Entre ces deux extrêmes (classicisme moderne et expérimentation radicale), la discographie de Shelly Manne fourmille de trouvailles jouissives. Un duo sans filet (et sans contrebasse) avec le piano de Russ Freeman, par exemple, dans lequel son travail aux balais fait merveille :

341b. Shelly Manne Two : With a song in my heart

Russ Freeman (pn) Shelly Manne (dms); rec LA 1954; Contemporary

Parmi les partenaires réguliers de Shelly Manne, à la fin des années '50 et au début des années '60, mentionnons le trop peu connu Richie Kamuca, dont l'aisance au ténor valait bien celle des Brothers : regardons pour terminer une version de *The king swings*, mettant également en scène le trompettiste Conte Candoli : puis, filmé sur la côte est, une version de *What is this thing called love* :

Vidéo. Shelly Manne & his Men : The King swings

*Conte Candoli (tp) Richie Kamuca (ts) Russ Freeman (pn) Monte Budwig (cb)
Shelly Manne (dms) ; rec. 1962 (Shanachie)*

Vidéo. Shelly Manne & his Men : What is this thing called love

*Conte Candoli (tp) Richie Kamuca (ts) Russ Freeman (pn) Monte Budwig (cb)
Shelly Manne (dms) ; rec. 1962*

5. Choix de peintures

Quelle que soit l'importance des trois hommes dont il vient d'être question, il reste que la West Coast ne peut, contrairement au be-bop, se réduire à une poignée d'individus : la West Coast, c'est avant tout une nébuleuse qui fourmille d'excellents solistes, abondamment enregistrés. On les sait techniciens, on a trop souvent nié leur potentiel émotionnel. Il est vrai que, du sage Barney Kessel au fulgurant Art Pepper, cette armada de jazzmen présente des profils pour le moins variés. Ils ont le plus souvent en commun cette assimilation de la leçon parkérienne au Livre des grands maîtres; assimilation qui les situe en bonne position dans le processus d'élaboration d'un nouveau mainstream. La chose est patente chez Barney Kessel, le guitariste dominant de la Côte Ouest (il en est d'autres cependant, moins connus, mais qui mériteraient le détour, Howard Roberts par exemple). Disciple fidèle de Charlie Christian, Barney Kessel oscille constamment, comme son maître, entre swing et bop. Quel meilleur exemple que cet hommage rendu au Père des guitaristes modernes, et baptisé simplement Salute to Charlie Christian : Kessel y pousse le respect jusqu'à citer quelques phrases tirées du Swing to Bop enregistré par Christian au Minton's :

342. Barney Kessel : Salute to Charlie Christian

*Barney Kessel (gt) Arnold Ross (pn) Harry Babasin (cb) Shelly Manne (dms);
rec LA 1953; Contemporary*

Video. Barney Kessel/ Joe Pass : One mint julep/ CED

Barney Kessel (gt) + band; Joe Pass (gt) + band

En Europe, et notamment en Belgique, bien loin des climats californiens, saxophonistes et guitarists emboitent le pas aux musiciens cool et west-coast : exemple avec René Thomas :

342a. René Thomas : Relaxin' at the Grand Balcon

*René Thomas (gt) René Urtreger (pn) Benoit Quersin (cb) Jean-Louis Viale
(dms); rec Paris avril 1954 (Barclay)*

Parmi les plus actifs des west-coasters, figure le poly-instrumentiste Bud Shank, altiste switchant sans sourciller au baryton au ténor, et s'affirmant, avec Frank Wess et le Belge Bobby Jaspar, comme un des meilleurs flûtistes des années '50. Bud Shank est un peu le "brother" de la côte ouest, avec un côté parkérien peut-être plus affirmé : le voici dans un Moonlight in Vermont live :

342b. Bud Shank : Moonlight in Vermont

*Bud Shank (as) Claude Williamson (pn) Don Prell (cb) Chuck Flores (dms) ;
rec Pasadena 1956 ; Pacific Jazz*

Si Bud Shank est un mainstreamer moderne type, un autre altiste, Lennie Niehaus, occupe, lui, une position assez différente, plus strictement cool, et (les deux sont liés) est particulièrement réputé pour son travail d'arrangeur : une discographie restreinte, mais où chaque note est pesée : un disque en quintet, un en sextet, un en octet et à chaque fois un son d'ensemble remarquable qui le hisse au niveau d'un Benny Carter : dans *Whoose Blues*, il dirige un curieux quintet sans piano, dont les autres souffleurs sont le ténor Jack Montrose et le baryton Bob Gordon, tous deux piliers du jazz californien, comme Monte Budwig et Shelly Manne qui les accompagnent :

343. Lennie Niehaus 5tet : Whoose Blues

*Lennie Niehaus (as, lead, arr) Bob Gordon (bs) Jack Montrose (ts)
Monte Budwig (cb) Shelly Manne (dms) : rec LA 1954 ; Contemporary*

Rappelons pour la petite histoire que c'est à Lennie Niehaus, devenu musicien de studio surbooké, que, dans les années '80, Clint Eastwood fit appel comme directeur musical de *Bird*, le film qu'il entendait consacrer à Charlie Parker. Terminons ce tour d'horizon avec le tromboniste Frank Rosolino, qui joue un *Yesterdays* fort swinguant :

Video. Frank Rosolino Quartet : Yesterdays

*Frank Rosolino (tb) Mike Melvoin (pn) Bob Bertaux (cb) Nick Martinis (dms) ;
rec 1962 (Shanachie)*

6. Art : le Piment de la West Coast

Si la plupart des West-coasters ont des racines parkériennes, certains l'expriment avec plus de virulence que d'autres. C'est le cas, on l'a vu, de Bud Shank ; mais c'est aussi et surtout le cas d'un autre altiste, qui ressort largement du lot, à la fois par sa personnalité écorchée et son parcours fou à la Parker et par sa musique tout aussi écorchée, et qui tranche avec la relative "gentillesse" de l'univers west-coast moyen : il s'appelle Art Pepper et le moins qu'on puisse dire, c'est que sa vie et sa musique sont largement ...pimentées ! Écoutons-le d'abord à ses débuts, jouant un *These foolish things* chargé de lyrisme et de poésie - au piano, un autre incontournable de la côte Ouest, le pianiste noir Hampton Hawes :

344. Art Pepper : These Foolish Things

*Art Pepper (as) Hampton Hawes (pn) Joe Mondragon (cb) Larry Bunker (dms) ;
rec LA 1952 ; Savoy*

Comme celui de Charlie Parker, le parcours d'Art Pepper s'articule autour d'une folle sarabande de drogue et de sexe, qui fait qu'à la lecture de son autobiographie, *Straight Life*, on se demande par moments s'il s'agit d'un ouvrage consacré au jazz, d'un roman noir ou d'un bouquin pornographique ! Art Pepper a passé en prison plus de temps qu'aucun autre jazzman, mais à chacune de ses sorties, il retrouve une verve inentamée, comme si les années de privation de liberté, de frustration et d'humiliation n'avaient pas d'effets sur lui. Celle d'Art Pepper, il l'a vécue à un tempo halluciné, comme l'est le tempo de la composition intitulée *Straight Life*, justement, interprétée en tandem avec le ténor Jack Montrose : après le lyrisme, la version musclée d'Art Pepper :

345. Art Pepper/ Jack Montrose : Straight Life

*Art Pepper (as) Jack Montrose (ts) Claude Williamson (pn) Monte Budwig (cb)
Larry Bunker (dms); rec LA 1954; CD Savoy*

Art Pepper est aussi, à ses heures, un west-coaster type, surtout par son travail en moyenne formation : son oeuvre majeure, sur ce plan, est sans conteste le disque *Art Pepper + Eleven*, sorte de disque-témoin réalisé pour les générations à venir avec l'aide de l'arrangeur Marty Paich. Une série de "standards modernes" signés Parker, Gillespie, Monk, Mulligan... réécrits pour un "onztet" au son très californien, et qui disent très ouvertement l'émergence du classicisme moderne :

346. Art Pepper + 11 : Four Brothers

*Al Porcino, Jack Sheldon (tp) Dick Nash (tb) Bob Enevoldsen (vtb) Vince de Rosa
(flhrn) Art Pepper (as), Charlie Kennedy (as, ts) Richie Kamuca (ts) Med Flory
(bs) Russ Freeman (pn) Joe Mondragon (cb) Mel Lewis (dms) Marty Paich (arr);
rec Hollywood 1959; OJC*

La vie des junkies bleus américains a été croquée remarquablement dans une pièce de théâtre intitulée *The Connection*, dans laquelle Art Pepper jouait son propre rôle. Au cinéma, c'est l'est-coaster Jackie Mc Lean qui a repris le rôle :

Vidéo. The Connection (extrait)

*Feat Jackie Mc Lean (as) Freddie Redd (pn) Michael Mattos (cb)
Larry Ritchie (dms); Film de Shirley Clarke*

Travail sur les sonorités, contrepunts aventureux, audaces d'écriture, déphasages métriques, autant de composante des univers cool et west-coast : qu'il serait toutefois dommage de quitter sans citer le nom de l'égérie du mouvement, la chanteuse June Christy, souvent mise en valeur par Kenton, et sans rappeler la place souvent prépondérante qu'y conserve le swing. Entre New-York et la Californie, le "brother" Zoot Sims nous le prouve :

347. Zoot Sims : Sidewalks of Cuba

*Zoot Sims (ts) Chuck Wayne (gt) Harvey Leonard (pn) George Duvivier (cb)
Ed Shaughnessy (dms); rec NY 1953 ; Byg*

6. World of Sounds

Aux racines du cool, le nonet de Miles Davis proposait déjà le pari d'imposer des sonorités nouvelles, inédites jusque là dans l'univers du jazz. Les West-coasters reprennent à leur compte cette quête de sons neufs, non seulement par l'apport d'instruments nouveaux (flûtes, hautbois, harpes, bassons, cors) mais aussi par de nouvelles alchimies instrumentales et de nouveaux mariages de timbres. Toutes les familles d'instruments, des cuivres aux bois, des cordes aux percussions, profitent de l'aubaine. L'innovation en matière de timbres est une des cartes de visite du tandem que forment dans les années '50 les saxophonistes Bud Shank et Bob Cooper, s'essayant respectivement à la flûte et au hautbois. On a du mal à imaginer un hautbois phraser sur *Sweet Georgia Brown* : et pourtant, contre toute attente, ça swingue ! Pour suivre, notre Bobby Jaspar, à son retour des States en 1962, joue à la flûte une sublime version d'*It could happen to you*, secondé par un all-stars européen :

348. Bud Shank / Bob Cooper : Sweet Georgia Brown

*Bud Shank (fl) Bob Cooper (oboe) Claude Williamson (pn) Don Prell (cb)
Chuck Flores (dms) ; rec L-A 1956; Contemporary*

Video. Bobby Jaspar : It could happen to you

*Bobby Jaspar (fl) René Thomas (gt) Amedeo Tommasi (pn) Benoit Quersin (cb)
Daniel Humair (dms); rec 1962 (RTBF)*

Curieux également, ce mélange de violoncelle et de vibraphone sur certains disques du bassiste Harry Babasin, ces duos de piano d'André Previn et Russ Freeman, ou cet accordéon inattendu utilisé par Marty Paich chez Bob Enevoldsen. Certaines formations dirigées par le batteur Chico Hamilton poussent le bouchon plus loin encore, appliquant les sonorités nouvelles à des arrangements plus abstraits. Aidé par le violoncelle de Nathan Gershman et par

la flûte et la clarinette basse du jeune Eric Dolphy, l'ancien drummer du quartet de Gerry Mulligan inaugure un jazz de chambre étrange et parfois fascinant:

349. Chico Hamilton Quintet : Far East

*Eric Dolphy (fl) Dennis Budimir (gt) Nathan Gershman (cello) Wyatt Ruther (cb)
Chico Hamilton (dms) + strings; rec Hollywood 1958 ; Discovery*

Video. Chico Hamilton Quintet : Sleep

*Eric Dolphy (fl) Dennis Budimir (gt) Nathan Gershman (cello) Wyatt Ruther (cb)
Chico Hamilton (dms) Timex Show 1958*

Avec Chico Hamilton, nous étions aux frontières du Third Stream, dont le nom a été cité à plusieurs reprises dans ce chapitre. Il est temps d'y consacrer un court paragraphe.

Third Stream : Le troisième courant

Les expériences menées par les musiciens cool et par les West-Coasters provenaient notamment d'une volonté farouche de "reconnaissance" de la part des milieux classiques, seuls détenteurs à l'époque du label "grande musique". Ce relatif complexe des jazzmen par rapport aux musiciens classiques se retrouve de manière récurrente depuis les tout premiers temps du jazz. Il explique en partie les tentatives (souvent peu concluantes) de faire se rencontrer les deux univers musicaux. Mais l'inverse est vrai également, et depuis les origines, il arrive que des compositeurs et des concertistes classiques tombent sous le charme de cette drôle de musique nègre. Rappelons à titre d'exemples :

- l'attrait qu'exercent le ragtime puis le jazz sur des compositeurs comme Debussy, Ravel, Stravinsky ou Darius Milhaud
- la position "entre deux chaises" occupée par des compositeurs américains comme Leonard Bernstein, Aaron Copland, Charles Ives et surtout George Gershwin - qui fait jouer par Whiteman la première de sa Rhapsody in Blue
- la fixation qui mine littéralement un Scott Joplin obsédé par la "forme large" et qui sacrifie sa vie entière à son opéra Treemonisha
- la dérive de Bix Beiderbecke après In a mist
- les adaptations plus ou moins réussies d'airs classiques (Chopin, Grieg, Bach) par des orchestres swing (John Kirby, Benny Goodman, Jimmy Lunceford)
- l'envoûtement des compositeurs et des pianistes classiques européens lorsque, de passage à N-Y, ils entendent jouer Art Tatum
- l'intérêt de Charlie Parker pour l'oeuvre de Stravinsky, Hindemith ou Varese
- l'Ebony Concerto écrit par Stravinsky pour Woody Herman
- les ambitions de Kenton et de sa City of Glass
- les interactions entre les musiciens cool/ west-coast (de Tristano à Shorty Rogers) et la musique contemporaine

Dans les années '50, un véritable courant structuré se met en place autour de personnages comme John Lewis, George Russell, Gil Evans ou Gunter Schuller : la première expérience concluante en la matière reste relativement modérée dans ses ambitions : l'écriture n'y dévore pas l'improvisation et le swing reste au centre des débats : c'est d'un "jazz de chambre" tout à fait digeste qu'accouchent les membres fondateurs du fameux Modern Jazz Quartet. La lisibilité de leur "mélange" leur vaut une popularité hors-normes tandis que leur sérieux en scène rassure les détenteurs de la "vérité" musicale. Ceux-ci sourient néanmoins avec un soupçon de condescendance en entendant les contrepoints et les passages fugués qu'affectionne le leader du groupe, le pianiste John Lewis : et grincent des dents lorsque le swingman de l'équipe, le vibraphoniste Milt Jackson laisse phraser son imagination débordante :

350. Modern Jazz Quartet : Fontessa

*Milt Jackson (vbes) John Lewis (pn) Percy Heath (cb) Connie Kay (dms) ;
rec NY 1956 ; Atlantic*

Modèle du combo équilibré et susceptible de donner du jazz une idée "noble", dégagée des connotations triviales, le MJQ, malgré un sérieux parfois un peu excessif, contribue incontestablement à hisser le jazz au rang de musique de concert respectable. Voici une des plus belles compositions de John Lewis, écrite en hommage à Django Reinhardt : Django

351. Modern Jazz Quartet : Django

*Milt Jackson (vbes) John Lewis (pn) Percy Heath (cb) Connie Kay (dms) ;
rec NY 19 ; Atlantic*

Concord, filmé par la BBC est un autre exemple réussi de "fusion" entre feeling jazz et feeling classique.

Vidéo. Modern Jazz Quartet : Concord

*Milt Jackson (vbes) John Lewis (pn) Percy Heath (cb) Connie Kay (dms) ;
rec London 1964? Broadc BBC*

Déjà présent, comme John Lewis, aux réunions informelles organisées dans le sous-sol de Gil Evans au temps de la conception du cool, le pianiste, compositeur et arrangeur George Russell, futur progressiste échevelé du Third Stream, écrit au milieu des années '50, quelques petits bijoux ciselés pour des solistes de haut vol comme Art Farmer (tp), Hal Mc Kusick (as) et Bill Evans (pn). Ce dernier, encore peu connu à l'époque, est au centre du Concerto for Billy the

Kid que Russell a écrit spécialement pour lui en 1956 : un bel exemple d'équilibre entre arrangement sophistiqué et gestion d'espaces d'improvisation.

352. George Russell : Concerto for Billy the Kid

*Art Farmer (tp) HalMc Kusick (as) Bill Evans (pn) Barry Galbraith (gt)
Milt Hinton (cb) Paul Motian (dms); rec NY 1956; Bluebird*

En Europe, et cela n'a évidemment rien d'étonnant, le troisième courant aura ses adeptes, à commencer par le compositeur André Hodeir qui, avec son Jazz Groupe de Paris proposera dans les années '50/'60 des oeuvres étonnantes souvent en avance sur son temps et d'un abord parfois difficile

353. André Hodeir Jazz Groupe de Paris: Paradoxes II

*Jean Liesse, Buzz Gardner (tp) Nat Peck (tb) Jean Aldegon, Bobby Jaspar,
Armand Migiani (sax) Fats Sadi (vbes) Pierre Michelot (cb) Jacques David (dms)
André Hodeir (arr); rec Paris dec 1954 (Swing)*

Ce subtil dosage entre écriture et liberté a tendance à disparaître plus le Third Stream se développe et prend pignon sur rue. En 1955, John Lewis et Gunther Schuller fondent la Modern Jazz Society, dont le nom est bientôt changé en Jazz and Classical Music Society. Son but est d'offrir l'occasion à des compositeurs ambitieux de se faire entendre dans un contexte dénué de tout souci commercial et d'ouvrir enfin les vannes entre jazz et musique classique. Un premier concert est enregistré à Town Hall en 1955. Et l'année suivante, le New-York Philharmonic Symphony, dirigé par Dimitri Mitropoulos, enregistre une des oeuvres majeures (et une des moins jazz) du programme préparé par la Society : la Symphony for Brass and Percussion de Schuller. En juin 1957 a lieu l'enregistrement d'un matériau commandité par l'Université de Brandeis pour son "Festival des Arts": ce Modern Jazz Concert est justement sous-titré *Adventures in Sound*. Par rapport à la Symphony for Brass, la pièce écrite par Schuller à cette occasion, *Transformation*, marque le passage d'une musique strictement écrite et abstraite, sans lien avec le jazz, à une oeuvre plus strictement Third Stream, puis, grâce à la souplesse de Bill Evans, encore lui, à un feeling carrément jazz, hélas réenglouti à la fin par l'écriture.

354. Gunther Schuller : Transformation

*Louis Mucci, Art Farmer (tp) Jimmy Knepper (tb) Jim Buffington (cor) HalMc
Kusick (ts) John LaPorta (as) Rober DiDomenica (fl) Manuel Zegler (bassoon)
Teddy Charles (vbes) Bill Evans (pn) Barry Galbraith (gt) Joe Benjamin (cb)
Teddy Sommer (dms) Margaret Ross (harp); rec 1957; CD Columbia*

Le même Gunther Schuller arrangera, à la demande de Leonard Feather la musique d'un conte musical bien ficelé, intitulé *A Journey into jazz* : on y raconte la découverte du jazz par un jeune garçon apprenti trompettiste. L'orchestre symphonique y est renforcé par un quintet de jazz moderne, par ailleurs plus hard-bop que west-coast :

Video. Gunther Schuller: Journey into jazz

Leonard Feather (mic) Gunter Schuller (cond, arr) Don Ellis (tp)

Benny Golson (ts) Eric Dolphy (as, fl) Richard Davis (cb) Joseph Cocuzzo (dms)

Nat Hentoff (lyrics) + Symph. Orchestra

Peut-on englober dans l'étiquette Third Stream les expériences passionnantes menées conjointement par Miles Davis et Gil Evans à la fin des fifties ? Si c'était le cas, elles seraient incontestablement le peak du mouvement, et elles assureraient le dépassement des contradictions qui acculent la plupart des initiatives de Schuller et cie à l'impasse. Une impasse au fond de laquelle il n'y a plus guère de place pour le concept même de jazz. Une façon de limite extrême à la tendance née avec le cool à la fin des années '40. Et contre laquelle les Noirs vont réagir en masse à travers la fulgurance du Hard-Bop.

5. Hard-Bop, Soul Jazz

La déferlante be-bop était par définition le véhicule de la revendication noire. Les mouvances cool, west-coast et third stream qui ont suivi ont vu les Blancs reprendre la direction des opérations en proposant leur lecture, déstressée, du be-bop. Selon la vulgate jazzique, le **hard-bop** marquerait la reprise en main par les Blacks des destinées bleues. Semblable vision dialectique faisant alterner périodes de dominance blanche et noire est à l'oeuvre depuis les débuts du jazz : partiellement fondée, elle est cependant à manier avec prudence, ne serait-ce qu'à cause des inextricables chevauchements chronologiques. Ainsi, s'il est vrai que le hard-bop peut se définir comme une réaction à l'affadissement de la mouvance cool/west-coast, tout se tient dans un mouchoir de poche. Au début des '50, tandis que le mainstream reste vif et ultrapopulaire, tandis que les éléments constitutifs du R'n B se mettent en place, les boppers historiques (Parker, Dizzy, Monk, Bud Powell, Navarro) coexistent avec les gens du cool (Miles, Konitz and cie) ; et dès 52-53, west-coast et hard-bop démarrent presque au même moment, l'un dans la communauté blanche, l'autre dans la communauté noire. Il reste que, structurellement, le hard-bop est bien un des grands virages noirs de l'histoire du jazz.

Hard-Bop : *hard* par opposition à *cool* (le muscle plutôt que les dentelles), *bop* pour bien marquer la filiation à Charlie Parker et aux boppers. Le Hard-Bop, majoritairement Noir, se caractérise dès lors par

- une volonté de retour à des formes plus simples que celles du cool
- un recours à un matériau plus proche des racines noires du jazz : work songs, blues, gospel...
- un accent mis sur l'énergie et le drive plutôt que sur l'élégance et la subtilité
- un retour en force de l'improvisation et de la spontanéité, en opposition au rôle prépondérant joué par les arrangements et l'écriture dans les formes de jazz "blanc" des '50.

Par ailleurs, le Hard-Bop peut aussi être vu, non sans raison, comme une synthèse entre la furie be-bop et la sophistication cool. Ce qui n'exclut nullement une part considérable de lyrisme. Voici, en guise d'introduction, un montage de photos de trompettistes noirs, accompagnant le poème de Langston Hughes, *The Trumpet Player* ("The nigger, with the trumpet at his lips...") :

Video. Document : The Trumpet player

Montage photos + texte de Langston Hughes ; Broadc "Blue Note vol 1"

Noyaux et rameaux

Ici encore, on distingue aisément quelques noyaux basiques qui mettent la machine en route et donnent l'exemple à des myriades de jeunes musiciens : citons

- le trompettiste Clifford Brown
- les *Jazz Messengers* dirigés par Horace Silver puis par Art Blakey
- les combos des frères Adderley
- le saxophoniste Sonny Rollins (voir plus loin chapitre "Passeurs")

Dans le sillage de ces quatre noyaux basiques, apparaîtront une multitude de solistes et de leaders, accueillis dans les écuries des firmes *Blue Note*, *Prestige*, *Riverside*, et quelques solistes tous terrains confortant l'impression de *nouveau mainstream* qui sera souvent liée au hard-bop : c'est le cas des pianistes Red Garland, Wynton Kelly, Tommy Flanagan, Ahmad Jamal, de l'organiste Jimmy Smith, du guitariste Wes Montgomery etc.

Clifford ou L'étincelle

Aux premiers temps du Hard-Bop, trône un personnage somptueux et unique. Soliste brillant, ce trompettiste inaugure aussi un nouveau profil de bopper, plus "clean" : sa courte vie s'achève non par une overdose mais par un stupide accident de la route. Il s'agit évidemment du grand **Clifford Brown**, dit "Brownie".

Né à Wilmington en 1930, Clifford reçoit sa première trompette à l'âge de 13 ans : un cadeau de son père, lui-même musicien amateur. Il étudie la trompette mais aussi l'harmonie, la théorie musicale et pratique d'autres instruments - le piano notamment qui aiguise sa maîtrise de l'harmonie. En 48, il rencontre Miles Davis, mais aussi celui qui sera plus qu'aucun autre son Maître: **Fats Navarro**. En 49, Clifford remplace Benny Harris dans le big band de Dizzy. 50-51: un premier accident entraîne une longue hospitalisation. Au sortir de celle-ci, brûlant d'envie de jouer, Clifford entame une ascension vertigineuse. Cinq ans plus tard, le 26 juin 56, alors qu'il se rend dans l'Indiana afin de s'acheter une nouvelle trompette, Clifford se tue dans un accident de la route - qui prive aussi le jazz du pianiste Richie Powell (le frère de Bud).

1951-1956. Cinq ans! La carrière proprement dite de Clifford Brown se résume à cinq petites années qui suffiront pourtant non seulement à assurer l'immortalité du trompettiste, mais également à infléchir l'histoire de la trompette et l'histoire du jazz elle-même. Le grand décollage a lieu pour lui lors des sessions *Blue Note* de l'altiste parkérien **Lou Donaldson**. Cette première grande séance contient déjà tout le grand art de Brownie, en up-tempo comme en ballade : précision, technique, émotion, découpage du phrasé : Brownie est LA grande surprise du début des fifties.

355. Clifford Brown / Lou Donaldson: *Carving the rock*

*Clifford Brown (tp) Lou Donaldson (as) Elmo Hope (pn) Percy Heath (cb)
Philly Joe Jones (dms); rec NY juin 1953 (Blue Note)*

A l'automne 53, il part pour une tournée européenne dans l'orchestre de Lionel Hampton - c'est à cette occasion que, malgré l'interdit formel du chef, Brownie viendra souffler les habitués des jams de la Rose Noire à Bruxelles. En février 54, autre grand tournant, le jeune trompettiste est engagé dans les futurs *Messengers* d'**Art Blakey** : au *Birdland*, ont lieu une série de concerts proprement historiques, captés par Blue Note, présentés par Pee Wee Marquette, et enregistrés par Rudy Van Gelder : *the hard-bop sound is there !*

Écoutons la superbe et bouleversante ballade *Once in a while* où Brownie met en avant une sensibilité à fleur de peau qui ne tombe jamais dans le pathos :

355b. Art Blakey Quintet: Once in a while

*Clifford Brown (tp) Lou Donaldson (as) Horace Silver (pn) Curley Russell (cb)
Art Blakey (dms); rec Birdland 21/02/54; Blue Note*

Jusqu'il y a peu, on ne possédait pas une seule trace filmée de Clifford Brown. Puis récemment, est apparu sur Youtube une courte séquence, issue d'une émission de télévision américaine, et qui nous permet de voir, dans des conditions assez médiocres, le trompettiste jouer un medley de deux titres : notamment le *How high the moons* que voici, enchaîné à un montage photo avec en bande-son un autre titre du concert au Birdland, le brillant *Quicksilver* d'Horace Silver :

Video. Clifford Brown

TV Clifford Brown (tp) rythmique unkn / Montage photos sur Quicksilver (54)

La collaboration avec le noyau des Messengers ne dure qu'un temps. Dès l'été 54, c'est avec un autre batteur, pionnier de la chose bop lui aussi, que Clifford poursuit son ascension : **Max Roach** avec qui il développe une véritable osmose, documentée par de nombreux albums, et par cette version de *Cherokee*.

355c. Clifford Brown/ Max Roach : Cherokee

*Clifford Brown (tp) Harold Land (ts) Richie Powell (pn) George Morrow (cb)
Max Roach (dms) ; rec fev 1955 (Emarcy)*

Quelle plus belle définition pour la nouvelle musique que ces quelques lignes les désignant :

"Ce que ces hommes désiraient, c'était à la fois donner une ordonnance aux jaillissements spontanés ou baroques du jazz de l'Est, et tempérer, en y introduisant une vie plus bruissante, plus avide, la froideur formelle des exercices musicaux en honneur sur la West-Coast. Les deux leaders pensaient que, réduites à elles-mêmes, ni l'intuition ni la pure rigueur ne pouvaient se suffire. Aussi s'efforcèrent-ils d'insérer leurs improvisations dans des arrangements soigneusement tracés et suffisamment efficaces pour que l'inspiration y trouve une source généreuse. "

Les Messagers

Quelle que soit l'importance de Clifford, l'Histoire gardera comme formation-symbole du hard-bop, cette phalange aux 1000 visages passée à la postérité sous le nom - caractéristique - de *Jazz Messengers*. Messagers, ceux là le sont doublement, en ce qu'ils disent le message de la nouvelle musique mais aussi en ce qu'ils ramènent la bonne nouvelle du bleu auprès d'un grand public devenu boudeur. A la tête du groupe, successivement, deux musiciens avec qui Brownie avait pris son envol au *Birdland* : le batteur **Art Blakey** et le pianiste **Horace Silver**. En 1954, Silver enregistre, avec Blakey à ses côtés, l'album fondateur du syndrome Messengers :

356. Horace Silver & the Jazz Messengers : Stop Time

*Kenny Dorham (tp) Hank Mobley (ts) Horace Silver (pn) Doug Watkins (cb)
Art Blakey (dms, lead); rec nov 1954 (Blue Note)*

En 1955, Art Blakey et Horace Silver ont dans leur formation le trompettiste Kenny Dorham, le saxophoniste Hank Mobley et le bassiste Doug Watkins. Ils jouent notamment au Cafe Bohemia et Rudy Van Gelder, l'ingénieur du son de la firme Blue Note enregistrent la matière de deux vinyls dont les thèmes, plus longs que tout ce qui se faisait jusqu'alors, passeront comme les fondements définitifs du genre : c'est le cas du fabuleux *Minor's Holiday* où tout l'art de Blakey émerge au grand jour, rappelant au jazz ses origines partiellement africaines. Courte intro de batterie, puis exposé fougueux du thème, et Dorham prend le premier chorus, suivi par Mobley. Intermède puis voici Silver; mais ce n'est pas fini, loin de là ; Dorham et Blakey se lancent dans une série d'échanges qui se cloturent par un duo trompette/batterie, exercice rare à l'époque (jadis Artie Shaw faisait ce genre de choses avec son batteur, et bientôt, les ténors, Coltrane en tête, adoreront ces dialogues avec leur drummer, mais en 55, la chose reste rare); infatigable, Blakey poursuit seul jusqu'à l'exposé final ! Ce morceau terminait un set et il a du laisser musiciens et public sur les genoux !

356b. Art Blakey & the Jazz Messengers: Minor's Holiday

*Kenny Dorham (tp) Hank Mobley (ts) Horace Silver (pn) Doug Watkins (cb)
Art Blakey (dms, lead); rec NY, Cafe Bohemia 23/11/55 ; Blue Note*

En 1956, c'est la rupture entre les deux co-fondateurs du groupe, Blakey et Silver, désireux l'un comme l'autre de démarrer une carrière de leader à part entière. C'est Art Blakey qui conserve le label Jazz Messengers : il engage de jeunes musiciens encore inconnus (dont l'altiste blanc Jackie Mc Lean) et écume

clubs et studios d'enregistrement, explorant avec des formations qui évoluent au fil du temps les différents possibles de la nouvelle musique. Il remonte plus ouvertement encore jusqu'à l'Afrique avec ses Ensembles de Percussions. Puis en 1958, il trouve enfin les hommes qu'il cherche, ceux qui vont lui permettre de poursuivre vraiment la quête d'ensemble initiée avec Clifford et Donaldson, puis avec Dorham et Mobley : Lee Morgan (tp) Benny Golson (ts et compositeur) puis Wayne Shorter dès 1959, Bobby Timmons (pn) Jymie Merritt (cb) et Blakey (dms) forment ensemble un autre de ces combos éternels du jazz, comme le quintet Parker-Dizz, le quartet Mulligan-Baker etc : cinq volontés forgeant un son, un répertoire, un style qui partira à la conquête de l'Europe dès la fin de l'année, avec des titres-phares comme Moanin', Blues March, Along came Betty, Whisper not etc... Comment choisir ? Voici Along came Betty version studio puis le Moanin' de Bobby Timmons, emblématique du hard-bop avec son thème en call and respons, son groove bluesy omniprésent et ses solistes inspirés, en live et en images, filmés lors d'un concert en Belgique en 1958, récemment redécouvert :

357b. Art Blakey & the Jazz Messengers: Along came Betty

*Lee Morgan (tp) Benny Golson (ts) Bobby Timmons (pn) Jymie Merritt (cb)
Art Blakey (dms); rec 1958; Blue Note*

Vidéo. Art Blakey & the Jazz Messengers: Moanin

*Lee Morgan (tp) Benny Golson (ts) Bobby Timmons (pn) Jymie Merritt (cb)
Art Blakey (dms); rec Belgique 1958; Broadc RTBF*

On retrouvera les Messengers à divers tournants de ce cours, cette formation ayant traversé à peu près toute l'histoire du jazz moderne.

Après avoir joué une musique fort proche, Horace Silver se spécialise quant à lui, dans les thèmes et dans l'esthétique "funky" ou "soul", présente dans sa musique dès ses premiers enregistrements. Bien plus que d'une quelconque religiosité que pourraient laisser supposer le terme soul et le recours au gospel, c'est bien d'une approche physique et expressive qu'il s'agit. Parmi les modèles du genre, on citera Soulville, avec son exposé simple et efficace, antithèse de la West-Coast, sa basse en two-beat et sa mélodie riff, puis, surtout, le groove qui se dégage de ses chorus (Hank Mobley, Art Farmer, Silver). Très vite, à la fin des '50, la tendance du hard-bop menée par Horace Silver et quelques autres développe cet aspect funky en créant une forme d'expression plus dansante qui va toucher un plus large public et qui était déjà bien en place dès 1955 lorsqu'entre allusions au gospel et groove dixieland, Horace Silver avait enregistré l'emblématique The Preacher :

359. Horace Silver Quintet : The Preacher

*Kenny Dorham (tp) Hank Mobley (ts) Horace Silver (pn) Doug Watkins (cb)
Art Blakey (dms); rec février 1955 (Blue Note)*

En 59, Horace et ses nouveaux partenaires (à commencer par le trompettiste Blue Mitchell et le ténor Junior Cook) participent à une télévision qui nous permet de visualiser l'énergie du groupe et de son charismatique leader : les voici dans un Senor Blues funky à souhait, avec un groove répétitif lancinant, puis dans un Cool eyes plus strictement hard-bop :

Video. Horace Silver: Senor Blues

*Blue Mitchell (tp) Junior Cook(ts) Horace Silver (pn) Gene Taylor (cb)
Louis Hayes (dms) ; rec 1959*

Video. Horace Silver: Cool eyes

*Blue Mitchell (tp) Junior Cook(ts) Horace Silver (pn) Gene Taylor (cb)
Louis Hayes (dms) ; rec 1959*

Adderley Brothers

Nés à Tampa (Floride), Nat et Julian "Cannonball" Adderley proposent d'emblée une recette de base simple et efficace : riffs, blues, simplicité, trituration du son. Ils obtiennent rapidement un succès considérable (qui vaudra d'ailleurs à Cannonball d'être accusé de donner dans la facilité). Arrivé à N-Y juste après la mort du Bird (1955), Cannonball est (trop) vite considéré, à son corps défendant, comme le nouveau Parker. Le feeling post-parkérien qu'il expose avec brio se colore d'un lyrisme poignant qui évoque aussi Johnny Hodges et les altistes swing. En 1960, les deux frères s'associent pour former un quintet qui va bientôt rivaliser de popularité avec la phalange de Blakey et Silver. A leurs côtés, une rythmique composée des pianistes Bobby Timmons, ex-Messenger, du bassiste Sam Jones et du batteur Louis Hayes. L'album *Them Dirty blues*, enregistré en 1960 pour la firme Riverside contient quelques uns de leurs plus gros succès, notamment cette composition de Bobby Timmons, au groove funky très subtil et très accrocher, *Dat Dere* :

363. Cannonball & Nat Adderley: Dat dere

*Nat Adderley (cn) Cannonball Adderley (as) Bobby Timmons (pn)
Sam Jones (cb) Louis Hayes (dms); rec 1960 (Riverside)*

En live, l'énergie de ce quintet est évidemment démultipliée :

363b. Cannonball & Nat Adderley: Big P

*Nat Adderley (cn) Cannonball Adderley (as) Bobby Timmons (pn) Sam Jones (cb)
Louis Hayes (dms); rec 1960*

Bientôt, tandis que le jeune pianiste autrichien Joe Zawinul (futur leader du groupe Weather Report, dans les années '70) remplace Bobby Timmons, le quintet se fait sextet par l'adjonction d'un deuxième sax, également flûtiste : ce poste sera tenu successivement par Yusef Lateef puis, en 64 par Charles Lloyd. C'est Lateef qui complète la phalange des frères Adderley lorsqu'ils passent au festival de Comblain en 1962 et y connaissent un véritable triomphe. C'est toutefois en quintet qu'ils jouent, dans l'émission de télévision qui suit, une version de l'emblématique Work Song, repris plus tard par Claude Nougaro sous le titre Sing Sing ; un titre qui, à l'image du hard-bop en général, se réfère aux racines noires du jazz, et plus précisément dans ce cas aux work songs (chants de travail) et aux call and respos, sur le mode duquel est construit le thème :

Vidéo. Cannonball & Nat Adderley: Work Song

*Nat Adderley (cn) Cannonball Adderley (as) Joe Zawinul (pn) Sam Jones (cb)
Louis Hayes (dms); rec 1962*

Vidéo. Cannonball Adderley Sextet : The Weaver

*Nat Adderley (cn) Charles Lloyd (ts) Cannonball Adderley (as) Joe Zawinul (pn)
Sam Jones (cb) Louis Hayes (dms); rec 1964*

A la fin des sixties, Cannonball jouera une musique totalement funky, au groove binaire bien dans l'air du temps. Mais l'essentiel de son oeuvre, malgré quelques gros succès d'estime ultérieurs comme Mercy mercy mercy, tient dans la période qui va de ses débuts vers 55 à la fin du sextet en 1966.

La galaxie Hard-Bop

Dans la foulée de Clifford et des Messengers, vont sortir tout au long des années '50 et début '60, une multitude de disques Blue Note, Prestige, Riverside avec aux commandes grands et petits maîtres. Écoutons parmi 1001 illustrations possibles une superbe ballade jouée par le trompettiste Lee Morgan : un souffle lyrique nouveau :

363c. Lee Morgan : Twilight mist

*Lee Morgan (tp) Curtis Fuller (tb) Jackie Mc Lean (as) Mc Coy Tyner (pn)
Bob Cranshaw (cb) Art Blakey (dms); rec aug 1964 (Blue Note)*

Déjà présent dans une des moutures du quintet de Bud Powell puis dans celui de Max Roach et Clifford Brown, le sax tenor Sonny Rollins réalise dans les années '50 un exploit qu'il est le premier à mener à bien : jusqu'alors, les ténors devaient choisir entre le gros son propre aux géants swing (Hawkins, Webster etc) et la vélocité propre aux modernistes. Rollins est le premier à pouvoir conjointement jouer vite et de manière très technique AVEC le gros son des anciens. Il devient rapidement le chef de file de l'instrument (en tout cas jusqu'au surgissement de Coltrane). Découpe des notes, puissances d'émission... Rollins et Coltrane formeront un tandem et deux écoles comme jadis Hawkins et Lester. Une dualité qui, comme celle qu'illustraient leurs prédécesseurs, débordera d'ailleurs de leur cadre instrumental. La première séance de Rollins en leader a lieu en 1951, et c'est déjà ...du grand Rollins (cfr Time on my hands par exemple). Membre du quintet de Miles en 1954, il connaît ensuite une carrière ascendante avec des hauts et des bas, prodiguant la plupart du temps un hard bop pur et dur. Sa grande période est celle des enregistrements Blue Note et Prestige, 1956 et 1957 sont peut-être ses deux plus grandes années. C'est en 56, sur Saxophone Colossus, qu'il recourt pour la première fois à des thèmes de calypso - l'illustrissime St Thomas.

366. Sonny Rollins: Saint Thomas

*Sonny Rollins (ts) Tommy Flanagan (pn) Doug Watkins (cb) Max Roach (dms);
rec juin 1956; Prestige*

En 1957, sur The Sound of Sonny, Rollins commet son premier solo absolu (comme Hawkins avant lui). C'est sur son troisième disque Blue Note (Newk's Time), que se trouve le *Tune Up* redynamisé que voici - avec le grand Wynton Kelly au piano.

366b. Sonny Rollins : Tune Up

*Sonny Rollins (ts) Wynton Kelly (pn) Doug Watkins (cb) Philly Joe Jones (dms);
rec NY 22/09/57 (Blue Note)*

Rollins est aussi un des premiers à avoir utilisé abondamment la formule pianoless, cad celle d'un groupe dépourvu de piano. Sans les contraintes harmoniques qu'apportent les accords du pianiste, et avec comme seule balise la note de basse jouée par le contrebassiste, la musique peut s'offrir bien plus de liberté (Coltrane et Ornette Coleman pousseront cette technique bien plus loin

encore). Voici Rollins en 1960 : il joue, en pianoless, le fameux *It don't mean a thing* de Duke Ellington : et il prouve qu'on peut swinguer de belle manière sans pianiste derrière soi :

Vidéo. Sonny Rollins Trio : It don't mean a thing
Sonny Rollins (ts) Henry Grimes (cb) Joe Harris (dms) rec 1960

Be-Bop to Hard-Bop

Avec ces quatre noyaux, relayés par le travail de dizaines de leaders nés dans leur sillage ou non, le classicisme moderne est bel et bien là : le nouveau mainstream est en place, aux côtés de l'ancien, avec, entre les deux, et avec des formes nouvelles, toutes les passerelles possibles. Les pionniers du be-bop, certains s'affirment vraiment à l'époque du hard-bop, c'est le cas de Thelonious Monk dont le quartet avec Charlie Rouse est un modèle du genre : c'est le cas aussi des saxophonistes Dexter Gordon et Johnny Griffin, devenus tous deux, dans des styles différents, des leaders de haut vol et des mainstreamers modernes à part entière. Il est intéressant de comparer la manière dont tous deux jouent le vieux thème be-bop *Night in Tunisia* : Dexter avec son gros son et son phrasé hérité de Lester Young, Griffin avec sa fougue acérée et la vélocité parfaitement contrôlée de ses phrases : deux documents qui viennent des archives de la télévision hollandaise et qui datent du milieu des années '60 :

Vidéo. Dexter Gordon: Night in Tunisia
Dexter Gordon (ts) George Gruntz (pn) Guy Pedersen (cb) Daniel Humair (dms)
rec Pays-Bas 1964

Vidéo. Johnny Griffin: Night in Tunisia
Johnny Griffin (ts) Pim Jacobs (pn) Rudd Jacobs (cb) Han Bennink (dms);
rec Pays-Bas 1966

Parti de la côte est, le hard-bop, avant de conquérir l'Europe, envahira l'ensemble de la scène musicale américaine, y compris la Californie, territoire par excellence du jazz west-coast, où des musiciens comme Teddy Edwards ou Curtis Amy apporteront à la musique californienne une couleur nouvelle, plus musclée et moins sophistiquée : voici le band du trop peu connu Curtis Amy, jouant un thème en référence à l'Afrique, *Katanga* :

Vidéo. Curtis Amy: Katanga
Dupree Bolton (tp) Curtis Amy (ts) Charles Coker (pn) Ray Crawford (gt)
Victor Gaskin (cb) Ronald Selico (dms); rec 1962

Guitaristes hard-bop

Entre le mainstream classique (middle jazz) et le mainstream moderne (bop), se situent quelques musiciens de haut vol dont la musique va toucher un public plus large encore : ainsi, le guitariste Wes Montgomery, créateur d'une nouvelle approche de l'instrument, devient une des figures centrales du jazz des sixties : n'utilisant jamais de médiator, contrairement à l'immense majorité des guitaristes électriques, il obtient ainsi un son plus doux, plus chaleureux ; associée à sa technique de jeu en octaves, cette sonorité permet de le reconnaître après quelques mesures : le voici dans un extrait d'un de ses plus beaux albums, *The incredible guitar of Wes Montgomery*, une version de l'Airegin composé par Sonny Rollins, puis, histoire de visualiser l'étonnante technique de Wes, nous le retrouverons en Europe lors d'une tournée en 1965 ;

364. Wes Montgomery: Airegin

*Wes Montgomery (gt) Tommy Flanagan (pn) Percy Heath (cb)
Albert Heath (dms) rec 1960 (Riverside)*

Vidéo. Wes Montgomery: Jingles

*Wes Montgomery (gt) Harold Mabern (pn) Arthur Harper (cb)
Jimmy Lovelace (dms); rec Londres 1964*

Autre guitariste majeur de la galaxie hard-bop, Kenny Burrell, sideman omniprésent dans ces années '50:'60 :

364b. Kenny Burrell : Phinupi

*Frank Foster (ts) Kenny Burrell (gt) Tommy Flanagan (pn) Oscar Pettiford (cb)
Shadow Wilson (dms); rec mars 1956*

Le hard-bop des origins va connaître fin des fifties, début des sixties une évolution dans trois directions au moins : une tendance plus dansante, soul-funky parallèle à l'évolution du R'n B vers la musique soul ; une tendance à la mise en place d'un "mainstream bop" ; et une série d'aventures musicales qui sont le fait de passeurs préparant le jazz libertaire des sixties.

6. Soul Jazz / R'n B to Soul

Première évolution du hard-bop, donc, une exacerbation de la tendance funk initiée par Horace Silver. Les termes funk et funky seraient à rapprocher, à en croire Paul Benkimoun,

" du mot argotique noir-américain décrivant l'odeur dégagée par les corps au cours du travail ou de l'acte sexuel (et à travers cet apparemment renverrait à) une réhabilitation du corps, une réévaluation de l'engagement physique et par là-même, la description d'une manière instrumentale évoquant le jeu 'sale' (dirty) prisé dans les milieux du blues. Rythmes marqués, insistances, hypnotiques, phrasé bluesy, blue notes coulées de manière très expressive"

C'est bien de cela qu'il s'agit plutôt que de la dimension religieuse que pourrait laisser supposer le terme soul et le recours au gospel.

Soul Jazz

Le grand initiateur du côté funky du hard-bop reste évidemment **Horace Silver** : il développe de plus en plus cet aspect dans les années 60 : voici l'emblématique hommage à son père intitulé *Song for my father*, la version originale audio et une version live :

359b. Horace Silver : Song for my father

Carmel Jones (tp) Joe Henderson (ts) Horace Silver (pn) Tedy smith (cb) Roger Lex Humphries (dms); rec 1964

Vidéo. Horace Silver : Song for my father

Bill Hardman (tp) Bennie Maupin (ts) Horace Silver (pn) John Williams (cb) Billy Cobham (dms) ; rec 1968

Parmi les Messengers, certains vont développer largement ce côté funky et le mêler à un caractère modal (voir plus loin) : leur travail se solde par de longues impros sur un ou deux accords, inspires lorsqu'elles sont le fait de grands solistes comme **Lee Morgan**, **Donald Byrd** etc A ce sujet, une des pièces emblématiques est le *Sidewinder* de **Lee Morgan** qui couvrait toute une face de 33 tours et se déclinait de manière ultra modale *et funky* à la fois :

Lee Morgan : The sidewinder

Lee Morgan (tp) Wayne Shorter (ts) Barry Harris (pn) Bob Cranshaw (cb) Billy Higgins (dms); rec 1963 (Blue Note)

Des déjà vétérans du hard bop comme **Lou Donaldson** se lancent dans la bataille du funky : l'altiste enregistrera des dizaines d'albums de ce type dont certains connaîtront un gros succès (*Aligator Boogaloo* par exemple). Le voici dans un titre tout à fait caractéristique, *Midnight Creeper* avec le trompettiste **Blue Mitchell** (de chez Horace Silver), l'organiste **Lonnie Liston Smith** (futur partenaire de Gato Barbieri entre autres) et un jeune guitariste qui démarre une sacrée carrière : **George Benson** :

Lou Donaldson : Midnight Creeper

*Blue Mitchell (tp) Lou Donaldson (as) Lonnie Liston Smith (org)
George Benson (gt) Leo Morris (dms) rec Mars 1968*

Déjà orienté naturellement vers le feeling soul, **Cannonball Adderley** deviendra lui aussi dans la deuxième moitié des '60 un des chantres du jazz soul/funky, notamment grâce au succès de la composition de **Joe Zawinul**, *Mercy Mercy Mercy* : le piano fender fait son entrée dans le jazz, bien avant les débuts du jazz-rock.

Cannonball Adderley : Mercy Mercy Mercy

*Nat Adderley (cn) Cannonball Adderley (as) Joe Zawinul (epn) Victor Gaskin (cb)
Roy McCurdy (dms) rec Hollywood oct 1966*

Certains musiciens vont systématiquement développer le côté hypnotique ET dansant de cette musique ; c'est le cas du guitariste **Grant Green** ou du pianiste **Les Mc Cann** : voici celui-ci dans une television de 1959, jouant un theme swinguant appelé *Vakushna* puis de manière plus significative dans un theme groovy et churchy en trois temps intitulé *A little $\frac{3}{4}$ time for Goad and co* :

Video. Les Mc Cann Trio : Vakushna

Les Mc Cann (pn) poss Leroy Vinnegar (cb) Ron Jefferson (dms) ?; rec 1959

Les Mc Cann Trio : A little 3/4 time for God and co

Les Mc Cann (pn) Leroy Vinnegar (cb) Ron Jefferson (dms); rec 1960 (Pacific)

L'attractivité des thèmes funky s'exerce aussi sur les jeunes générations, même sur ceux qui, parallèlement, pratiquent un jazz plus aventureux : c'est le cas du

pianiste du quintet libertaire de Miles Davis, **Herbie Hancock** qui, sur ses disques Blue Note, connaît quelques gros succès comme *Watermelon Man* ou *Cantaloupe Island*: tous ces thèmes seront du pain bénit dans les années '90 pour les partisans du sampling au temps de l'acid jazz : voici la version originale de *Cantaloupe Island*, en quartet avec le trompettiste **Freddie Hubbard** :

Herbie Hancock : Cantaloupe Island

*Freddie Hubbard (tp) Herbie Hancock (pn) Ron Carter (cb) Tony Williams (dms);
rec 1964 (Blue Note)*

Entre jazz Soul et R'n B

La tendance funky connaît ses extrêmes avec des musiciens comme **Eddie Harris**, partenaire de Les Mc Cann : avec lui et avec beaucoup d'autres, la frontière avec le R'n B chanté se rétrécit de manière radicale. Voici **Eddie Harris** - qui sera en outre parmi les premiers à électrifier son saxophone (le fameux Varitone) avec Mc Cann au festival de Montreux en 1969 dans leur célèbre *Compared to what* :

Video. Eddie Harris/ Les Mc Cann Trio : Compared to what

*Benny Bailey (tp) Eddie harris (ts) Les Mc Cann (pn) Leroy Vinnegar (cb)
Donald Dean (dms); rec Montreux 1969*

Parmi les groupes phares de ce jazz Soul prêt à virer de bord, les **Jazz Crusaders**, qui, oubliant la partie jazz de leur nom deviendront une des icônes de la fusion un peu soupe des années '80 mais qui furent d'abord un très bon quintet de hard-bop soulisant :

Video. Jazz Crusaders : Young Rabbits

*Wayne Henderson (tb) Wilton Felder (sax) Joe Sample (pn) Jimmy Bond or
Victor Gaskin (cb) Stix Hooper (dms) rec 196 ?*

Au chapitre des extrêmes, voici encore le saxophoniste et chanteur **Don Wilkerson** sur son album *Preach Brother* puis le chanteur **Lou Rawls** qui fera lui aussi carrière dans le R'n B après des débuts de crooner

367c. Don Wilkerson : Camp Meetin'

*Don Wilkerson (ts, voc) Sonny Clark (pn) Grant Green (gt) Butch Warren (cb)
Billy Higgins (dms) Jual Curtis (tamb) rec juin 1962 (Blue Note)*

Vidéo : Lou Rawls : When the sun goes down

Lou Rawls (voc) + band incl Bob Cooper (sax) ; rxttr de Frankly Jazz 1962 ?

Parmi les grandes chanteuses de jazz des fifties et sixties, la plus encline à déborder vers ce type de groove soul est évidemment **Nina Simone** dont la version de *Strange Fruit* est un nouvel emblème de la cause black. La voici dans un protest song signé Bob Dylan, *Ballad of Hollis Brown* puis dans une reprise bouleversante du *Strange Fruit* de Billie Holiday :

Vidéo. Nina Simone : Ballad of Hollis Brown

Nina Simone (voc, pn) + trio ; rec 1965

Nina Simone : Strange Fruit

Nina Simone (voc, pn) + trio ; rec 1965

Du R'n B à la Soul et au Rock'n Roll

Dans les festivals qui fleurissent à l'époque, ce groove alterne carrément avec le R'n B et la soul : c'est le cas à Monterey dans l'extrait de *Play Misty for me* de Clint Eastwood, filmé sur place avec successivement **Gene Mighty Flea Connors**, **Johnny Otis** et **Cannonball Adderley** version électrique/soul :

Video. Jazz et soul au Monterey Festival

*1. Gene Mighty Flea Connors 2. Johnny Otis Show 3. Cannonball Adderley
(extr de Play Misty for me)*

Entretemps, parallèlement à cette tendance soul dérivée du hard-bop, la musique de danse black continue à se développer : le R'n B apparu fin des années '40 à travers la convergence du jump, du blues, du gospel, du boogie etc (voir plus haut) se développe tout au long des années '50 avec Ray Charles comme pivot et lien avec le monde du jazz. Voici quelques uns des incontournables de Ray Charles, y compris une version live de *I got a woman* qui donne une meilleure idée encore de sa présence scénique et du groove qui se dégage de sa musique :

367d. Ray Charles : Georgia on my mind

Ray Charles (voc, pn) + orch dir Ralph Burns; rec mars 1960

367e. Ray Charles : I got a woman

Ray Charles (voc, pn) band ; rec 1958

Video. Ray Charles : I got a woman

Ray Charles (voc, pn) + band ; rec 196?

Les stars du R'n B fréquentent les jazzmen (spécialement les jazzmen classiques) dans les festivals : avoir l'avoir écoutée dans ce *Hound Dog* dont Elvis Presley fera le succès que l'on sait, nous retrouverons **Big Mama Thornton** aux côtés de **Buck Clayton** et **Jo Jones** notamment, à Newport en 1958

367g. Big Mama Thornton : Hound Dog

Big mama Thornton (voc) + band 1952

Video. Big Mama Thornton à Newport 58

Big mama (voc) Buck Clayton (tp) Jo Jones (dms) etc Newport 1958

Certaines des stars du R'n B préparent l'avènement du rock'n roll : c'est le cas de **Chuck Berry** ou de **Little Richard** :

Little Richard : Ain't nothing happening

Little Richard (voc, pn) + rhytmique + cuivres ; rec Atlanta janv 1952

Le monde change et le R'n B y contribue : il sert même de ciment entre les jeunes noires et blanches : un phénomène de société qui aboutira au rock'n roll. Comme le Free Jazz, le R'n B contient sa part de contestation, on vient de le voir et certaines chansons participeront largement au mouvement pour l'obtention des droits civils/ civiques pour la communauté noire : c'est le cas de l'emblématique *A change is gonna come* de **Sam Cooke** dont on a bien oublié aujourd'hui, à travers ses multiples reprises, la charge politique :

Video : R'n B

Doc feat John Lee Hooker, Dixie Humming Birds, Ruth Brown

367f. Sam Cooke : A change is gonna come

Sam Cooke (voc) + orch ; rec 196?

La soul music explose dans les sixties avec aux commandes un triumvirat composé d'Otis Redding, Aretha Franklin et James Brown : on en reparlera, mais en prélude, voici le Pâpe de la Soul puis un montage video reprenant en image la chanson de Sam Cooke et les trois leaders des sixties :

367h. James Brown : Think

James Brown et les Blue Flames 1960

Video : Soul !

1. Sam Cooke (voc) 2. James Brown 3. Aretha Franklin 4. Otis Redding

7. Vers le Modal : Les Passeurs

A côté - au coeur - de la déferlante hard-bop - funky, quelques musiciens, par ailleurs hard-boppers hors-pair, préparent de l'intérieur les lendemains dans lesquels s'engouffreront, dans les années '60, les jeunes jazzmen de la génération "free". Outre certains apports libertaires (traitement du timbre etc), ces "**passeurs**" font petit à petit évoluer le type d'improvisation du tonal vers le **modal**. Pour comprendre la portée de l'improvisation modale, il peut être utile de rappeler dans les grandes lignes les étapes selon lesquelles a évolué la pratique de l'improvisation dans l'histoire du jazz : si l'improvisation est d'abord strictement naturelle et instinctive chez les pionniers orléanais, très vite, elle se met à suivre certaines règles évoluant avec le temps

1ère étape : l'improvisation **mélodique** Dans les premiers temps du jazz, chez un Louis Armstrong par exemple, l'improvisation (collective puis individuelle) s'effectue exclusivement à partir de la **mélodie** : quels que soient les variations, breaks, chorus, etc, celle-ci se retrouvait toujours en filigrane derrière les lignes improvisées. On ne s'en éloigne jamais vraiment et elle nourrit constamment l'improvisation.

2ème étape : l'improvisation **harmonique** A partir des années '30, avec des musiciens comme Coleman Hawkins, Art Tatum etc, l'improvisation se déplace de la mélodie vers les **harmonies** et les grilles d'accord qui les sous-tendent : il arrive alors (dans le Body and soul d'Hawkins par exemple) que la mélodie disparaisse quasi derrière les arabesques des solistes. Mais à l'époque swing, ces harmonies nous sont presque naturelles tant elles sont les mêmes que celles de toutes les mélodies populaires occidentales.

3ème étape : l'improvisation **harmonique complexe** Le surgissement du be-bop (Charlie Parker) va de pair avec une complexification des grilles d'accord (passages par tonalités intermédiaires, accords de passage etc). Le principe reste le même mais l'improvisation dans le be-bop suppose une gymnastique d'esprit et une connaissance théorique accrue de la part du musicien, mais aussi, idéalement, de la part de l'auditeur qui a plus de mal à trouver ses repères que dans l'improvisation mélodique et que dans l'improvisation menée sur les harmonies classiques.

4ème étape : la **gymnastique harmonique** A la fin des années '50, des musiciens comme John Coltrane poussent à ses extrêmes limites l'improvisation harmonique en évoluant à toute allure sur des grilles hyper-complexes où il

arrive que l'on change de ton deux fois par mesures : c'est le cas dans le fameux *Giant Steps*, qui donna bien du fil à retordre à des sidemen pourtant aguerris. On se trouve à ce stade au maximum des possibilités de l'improvisation harmonique.

5ème étape : l'improvisation **modale** Et dès lors, après sa période de gymnastique harmonique, Coltrane, comme Miles Davis, comme Bill Evans et beaucoup d'autres, conscients d'être arrivés au terme d'un processus, change radicalement d'orientation : la nouvelle démarche prendra pour base d'improvisation non plus les harmonies mais les **modes** !

L'improvisation Modale

Qu'est-ce qu'un mode ? Un mode peut être défini comme une échelle de sons qui, de la même manière qu'une gamme, confère une certaine couleur à l'improvisation. A partir de la gamme majeure, on peut, selon le degré que l'on choisit comme fondamentale, obtenir sept modes (ionien, dorien, phrygien, lydien, mixolydien, éolien et locrien) : les notes sont les mêmes mais leur agencement de départ (et donc les notes de basses, les pédales etc) changent fortement la couleur obtenue. A partir d'une même note, on peut donc improviser sur toute une série de modes, non seulement ceux qui viennent d'être cités, mais d'autres liés à des cultures non occidentales (Afrique, Inde etc). Et il est un de ces modes que nous connaissons depuis longtemps : ainsi, la gamme du blues est le plus ancien des modes utilisés par les jazzmen.

Dorénavant, l'impro s'effectuera à partir de ces modes. Au lieu de bâtir une trame harmonique complexe, il arrivera fréquemment que l'on compose des morceaux de 32 mesures sur deux accords ; c'est le cas du *So What* de Miles Davis ou de *Impressions* de Coltrane, construits sur les accords de re mineur 7 et de mi b mineur 7. A l'étape suivante, des morceaux entiers seront construits sur un seul accord, voire sur une seule pédale de basse. Cette nouvelle manière d'aborder l'improvisation est à la fois :

-plus simple car elle ne nécessite pas de gymnastique mentale imposant de savoir à tout moment quelle tonalité implique tel accord, comment aborder tel changement d'accords etc

-plus difficile car elle oblige l'improvisateur à faire preuve d'une imagination beaucoup plus poussée pour pouvoir "raconter" quelque chose d'intéressant en restant sur deux accords.

Nous écouterons des exemples limpides de cette nouvelle tendance modale lorsque nous aborderons la carrière de Miles Davis et de John Coltrane. Mais d'ici là, évoquons quelques uns des grands passeurs qui mènent du hard-bop au jazz modal puis au free jazz. La plupart d'entre eux utiliseront à certains tournants de leur évolution ce recours à la modalité.

Four Tenor Madness

Nous avons suivi précédemment les débuts de Sonny Rollins, icône du hard-bop. A la fin des années '50, Rollins grave un album manifeste appelé *Freedom Suite*, un des premiers ferments de la colère black qui va bientôt exploser. Musicalement, cette colère apparaît dans la virulence libertaire du phrasé et dans la distorsion du son. Rollins enregistre alors pour RCA des disques inégaux. Parmi les bonnes surprises, un album fascinant avec Coleman Hawkins et Paul Bley au piano: la rencontre entre le Hawk et le Newk (surnom de Sonny Rollins) est marquée par une attitude de respect et d'attirance mutuels. *Yesterdays* est un grand moment : Rollins expose, Hawkins prend un premier chorus, puis Rollins vient "casser" le lyrisme installé pour le remplacer par "autre chose" (que développeront Ayler et cie) ; retour de Hawk qui suit la voie de son cadet; puis dernières notes de Rollins (dont le son évoque presque une flûte).

368. Sonny Rollins / Coleman Hawkins: Yesterdays

*Sonny Rollins (ts) Coleman Hawkins (ts) Paul Bley (pn) Bob Cranshaw (cb)
Roy Mc Curdy (dms) ; rec NY 07/63; RCA*

Les années '60 sont des années difficiles pour Rollins, qui, quoiqu'ayant préparé la tentation free dominante (avec Don Cherry par exemple), n'y cèdera que rarement. L'avancée hallucinée de Coltrane constitue pour lui un spectre cauchemardesque, entraînant retraites, retours, retraites etc. C'est l'époque des fameuses nuits sur le Pont de Brooklyn, qui donneront naissance à l'album *The bridge*. Visualisons cette période de la saga rollinsienne à travers une version de *The Bridge*, avec **Jim Hall** à la guitar; puis sa remise sur les rails avec un *Oleo* joué au Danemark, toujours pianoless, avec le jeune **NHOP** à la contrebasse :

Vidéo. Sonny Rollins : The bridge

Sonny Rollins (ts) Jim Hall (gt) Bob Cranshaw (cb) Ben Riley (dms); rec 1962

Vidéo. Sonny Rollins : Oleo DVD 20, 2 (8')

Sonny Rollins (ts) NHOP (cb) Alan Dawson (dms); rec Danemark 1965

Rollins n'est pas le seul ténor à pratiquer un saxophone "avancé". Dans le sillage de Mingus notamment, des musiciens comme Clifford Jordan ou plus encore Booker Ervin transforment eux aussi la thématique bop et pratiquent une instrumentation inusuelle. Mais les deux principaux ovnis d'alors sont sans aucun doute Roland Kirk, Yusef Lateef et Charles Lloyd.

Le multi-instrumentiste Roland Kirk développe au moins deux techniques instrumentales nouvelles : au saxophone, la respiration continue (dite circulaire) qui permet à l'instrumentiste de jouer de très longues phrases sans reprendre sa respiration ; et à la flûte, un travail sur le souffle et une technique consistant à chanter la note en la jouant, ce qui confère au son une teneur toute différente et particulièrement expressive. Par ailleurs, homme-orchestre, Kirk pratique simultanément deux, voire trois saxophones, ainsi que des instruments hybrides dont il est le seul à jouer : le stritch et le manzello. Le manzello a la forme d'un alto mais une sonorité proche de celle du soprano ; à l'inverse, le stritch a la forme d'un long soprano et sonne plutôt comme un alto ! Tous deux ont une sonorité un peu criarde que va domestiquer Kirk pour en faire des instruments à part entière, indépendamment de sa panoplie d'homme-orchestre, jamais gratuite. Sur *Three of the festival*, il joue le thème sur les trois instruments à la fois (ténor, stritch, manzello), ponctuée avec des instruments gadgets amusants (sifflets à coulisse, flûte nasale etc) et ses stop chorus à la flûte préfigurent clairement le travail d'un Ian Anderson dans le groupe rock Jethro Tull :

369. Roland Kirk: Three for the festival

*Roland Kirk (fl, ts, stritch, manzello), Hank Jones (pn) Wendell Marshall (cb)
Charlie Persip (dms); rec NY 61; Mercury*

Vidéo. Roland Kirk : Three for the festival

*Roland Kirk (fl, ts, stritch, manzello), George Gruntz (pn) Guy Pedersen (cb)
Daniel Humair (dms); Bxl 1963 (RTBF)*

Yusef Lateef, membre du sextet de Cannonball Adderley dans les sixties, utilise quant à lui le hautbois (dont il est le seul à tirer quelque chose en dehors de la sphère west-coast) comme le ténor ou la flûte. Inspiré par les gammes orientales, il glisse volontiers vers l'hyper modalité, sur Sister Mamie par exemple, écrit sur une seule pédale de basse : après avoir écouté ce titre enregistré en live, nous le retrouverons, dans le band des frères Adderley, jouant un thème bluesy appelé Primitivo : le thème est joué sur une flûte africaine et Lateef joue son chorus au hautbois :

369b. Yusef Lateef : Sister Mamie

*Richard Williams (tp) Yusef Lateef (oboe) Mike Nock (pn) Ernie Farrow (cb)
James Black (dms) ; rec 29/06/64 (Impulse)*

Video. Yusef Lateef in C. Adderley Quintet : Primitivo

*Nat Adderley (tp) C. Adderley (as) Yusef Lateef (fl, oboe) Joe Zawinul (pn)
Sam Jones (dms) Louis Hayes (dms); rec 1962*

Enfin, le saxophoniste et flûtiste Charles Lloyd, qui remplacera Yusef Lateef au sein du band de Cannonball Adderley, oeuvre en coltraniens converti des la fin des années '60 aux vertus du Flower Power, connaissant dès lors un succès considérable ; son quartet inclut le bassiste Cecil Mc Bee, le batteur Jack De Johnette, bientôt membre du band électrique de Miles Davis, et surtout le jeune pianiste Keith Jarrett, future star du piano, déjà doté entre 1966 et 1968 d'une technique considérable, d'une fougue et d'une originalité de phrasé peu communes:

Video. Charles Lloyd Quartet : East of the Sun

*Charles Lloyd (ts) Keith Jarrett (pn) Cecil Mc Bee (cb) Jack de Johnette (dms) ;
rec 1964*

Video. Charles Lloyd Quartet: Love ship

*Charles Lloyd (ts) Keith Jarrett (pn) Cecil Mc Bee (cb)
Jack de Johnette (dms) ; rec Californie 1968*

b. The soft freedom of Jamal & Evans

Parmi les nouveaux venus dans le monde du piano, on trouve quelques merveilleux inclassables, passeurs à leur manière : c'est le cas de Phineas Newborn, d' Herbie Nichols et surtout d'Ahmad Jamal ! Le sommet de l'art de ce dernier, son sens du swing tellement personnel, son travail sur les respirations et les silences, son phrasé limpide et cristallin, tout cela atteint des sommets dans le trio qu'il forme avec le bassiste Israel Crosby et le batteur Vernell Fournier : on les écoute en concert jouant une version de Surrey with the fringe on top remarquable par l'originalité et la précision diabolique des arrangements, et par la connivence exemplaire des trois instrumentistes :

370. Ahmad Jamal Trio: The surrey with the fringe on top

*Ahmad Jamal (pn) Israel Crosby (cb) Vernell Fournier (dms) :
rec Chicago janvier 1958 (Charly)*

L'année suivante, invités de l'émission Jazz from studio 61, Jamal et ses deux partenaires privilégiés transfigurent le thème de Darn that Dream, avec une précision et une empathie cette fois encore hors-norme : mais c'est aussi et surtout l'élasticité du touché du pianiste et le swing époustouflant qui se dégage de l'interprétation, et notamment de chacune des reprises suivant les breaks, que ce morceau mérite d'entrer dans l'histoire du grand jazz :

Video. Ahmad Jamal Trio: Darn that dream

*Ahmad Jamal (pn) Israel Crosby (cb) Vernell Fournier (dms) :
rec 1959 (Jazz from Studio 61)*

Quelle que soit l'influence d'Ahmad Jamal (sur Miles Davis notamment), il est toutefois incontestable que le pianiste qui a plus que tout autre apporté la plus grande nouveauté au jazz de la fin des années '50 est un blanc : Bill Evans, né en 1929. Sa musique mélancolique inaugure une nouvelle façon de swinguer (cfr sur le Kind of Blue de Miles la différence entre les plages où il joue et celle laissée aux soins de Wynton Kelly). De formation classique, Bill développe très tôt des tendances modales, grâce à la manière ouverte dont il construit ses voicings (renversements d'accords). Si un thème comme Displacement reste dans l'esthétique bop (avec toutefois une mise en place revisitée), Peace piece, agit comme un véritable manifeste et inaugure, en solo, un travail strictly modal puisque basé sur un motif répétitif semblable à ceux de Kind of Blue : soft lights, recueillement... et références classiques au passage.

371. Bill Evans: Peace piece

Bill Evans (pn solo); rec 15/12/58 (Riverside)

On ne peut être plus modal ! L'essentiel reste pourtant à venir. Comme Jamal, à la fin des années '50, Bill monte un trio avec deux musiciens d'exception : le jeune Scott La Faro qui, en quelques années va révolutionner l'univers de la contrebasse et le batteur Paul Motian. Ensemble, ils inventent une forme de triologue inédit qui remplace l'ancienne formule de trio pn-cb-dms où le premier était soliste et les autres accompagnateurs : Bill s'explique :

"Je voudrais que mon trio se développe dans la direction de l'improvisation simultanée plutôt que de la succession de solos. Si le bassiste entend dans une phrase de piano une idée à laquelle il a envie de répondre, pourquoi devrait-il se contenter de jouer une walking bass en 4/4 régulier ?"

Parmi les nombreux chefs d'oeuvre de ce trio unique, cette version de What is this thing called love, littéralement habitée de liberté, et où le triologue

fonctionne à plein rendement : même dans les incroyables passages hors-tempo, c'est une nouvelle forme de swing qui est à l'oeuvre. L'album s'appelle Portrait in Jazz et c'est un réel incontournable. En voici deux extraits :

372. Bill Evans Trio: What is this thing called love ?

Bill Evans (pn) Scott LaFaro (cb) Paul Motian (dms); rec 28/12/59 (Riverside)

372b. Bill Evans Trio: Autumn Leaves

Bill Evans (pn) Scott LaFaro (cb) Paul Motian (dms); rec 28/12/59 (Riverside)

Scott La Faro, à l'aube d'une prodigieuse carrière, meurt dans un accident de voiture en 1961. Pour Bill Evans, c'est le drame : à travers tous les trios qu'il montera par la suite, il tentera de retrouver la magie de sa collaboration avec le jeune génie. Il le remplace d'abord par le jeune Chuck Israels : en Suède, en 1964, avec Israels et Motian, il joue, avec grande émotion, une version de *My foolish heart* : nous le retrouverons ensuite en solo, courbé sur son piano, dans un bouleversant *I loves you Porgy* :

Vidéo. Bill Evans Trio: My foolish heart

Bill Evans (pn) Chuck Israels (cb) Paul Motian (dms); rec Suède 1965

Vidéo. Bill Evans : I loves youy Porgy

Bill Evans (pn) rec NY 1969

En 1966, Bill Evans rencontre un jeune bassiste français originaire des Iles, Eddie Gomez, qui rend un nouveau souffle au trio. Au tout début de leur collaboration, Bill et Eddie Gomez jouent pour la télévision norvégienne avec le jeune batteur Alex Riel : notez, dans cette version d'*Autumn leaves*, la maîtrise instrumentale et l'imagination folle de Gomez et le travail harmonique de Bill :

Vidéo. Bill Evans Trio: Autumn leaves

Bill Evans (pn) Eddie Gomez (cb) Alex Riel (dms); rec Oslo 1966

Parmi les autres fabuleux albums qu'Evans enregistrera dans les sixties, citons l'étonnant *What's new* avec Gomez et, fait peu banal dans la discographie du pianiste, un flûtiste kirkien halluciné, Jeremy Steig, dont on attendait à l'époque une carrière autrement fulgurante que celle qu'il aura en réalité : sur le *Straight no chaser* de Monk, le quartet propose une musique très moderne - même si elle peut passer pour presque classique à l'heure du free :

373. Bill Evans / Jeremy Steig: Straight no chaser

*Jeremy Steig (fl) Bill Evans (pn) Eddie Gomez (cb) Marty Morrell (dms);
rec NY début 69 (Verve)*

Passeurs divers

Alors que 9 organistes sur dix jouent comme Jimmy Smith, un nom émerge dans la deuxième moitié des années '60 : **Larry Young** après des début "à la Smith" reporte sur l'orgue l'influence de Coltrane et des modernistes et développe un son plus mat, moins sucré que celui du hammond habituel : avec un phrasé inhabituel et des partenaires de haut vol :

Larry Young : Softly as in a morning sunrise

*Woody Shaw (tp) Joe Henderson (ts) Larry Young (org) Elvin Jones (dms)
rec 1965 (Unity)*

Dans le même temps, quelques européens (le trombone allemande **Albert Mangelsdorff** en tête) modernisent leur musique, y incluant notamment des éléments modaux suite à un voyage en Inde :

Video. Albert Mangelsdorff : Now jazz ramwong

*Albert Mangelsdorff (tb) Heinz Sauer, Gunter Kronberg (sax) Gunter Lenz (cb)
Ralf Bubner (dms) 1965*

The martian furor of Ming & Dolph

Le dernier noyau de passeurs que nous examinerons dans ce chapitre est celui que forment au début des sixties le contrebassiste et compositeur Charlie Mingus et le polyinstrumentiste Eric Dolphy. Ceux-là n'ont pas attendu d'être ensemble pour avancer dans le sens de la liberté : originaire des ghettos noirs, auteur d'une autobiographie sulfureuse intitulée *Moins qu'un chien* (*Beneath the underdog*), Mingus est le premier grand black révolté de l'histoire du jazz : sa fureur passe dans sa musique où elle se mue en créativité. Passons sur les premières étapes (celle du workshop) pour en venir à l'essentiel, qui se situe au tournant des années '50 et '60 après l'ère des Workshops : parmi les albums marquants, *Tijuana Moods* dont voici un extrait déjà très mingusien (changements de rythmes, de tempos etc)

Charlie Mingus: Tijuana Gift Shop

*Clarence Shaw (tp) Jimmy Knepper (tb) Curtis Porter (Shafi Hadi) (as) Bill Triglia (pn) Charles Mingus (cb) Dannie Richmond (dms) Frankie Dunlop (perc) ;
rec 1957*

Entouré de musiciens de haut vol, Mingus est alors au sommet de son art et il enregistre une série d'albums rebelles qui figurent parmi les must du jazz de l'époque. Tous portent, au coeur de la musique qu'on y entend, comme à travers les titres des compositions, la marque de cette fonctionnalité revendiquée par Mingus :

" Je ne parviens pas à jouer et à faire jouer cette composition comme elle doit l'être si je ne pense pas, au moment de l'interprétation, aux préjugés raciaux, à la haine, à la violence, aux persécutions et à toute l'injustice que nous devons subir. Il y a dans cette composition du désespoir et des plaintes, mais il y a aussi une ferme détermination..."

A vos barricades ! L'univers de Mingus, c'est aussi un univers d'architecte, aux arrangements riches et originaux, incluant le cri (réel ou virtuel) et proposant un florilège de sonorités dignes d'un Ellington sous amphétamines, des changements de tempo saisissants, et une façon d'amener les soli propres à un vrai concepteur d'univers. Voici, extrait de l'album *Blues and Roots* et inspiré de l'univers du gospel et de celui de la révolte ambiante, *Wednesday Night Prayer*, avec une utilisation remarquable du handclapping : les growls des trombonistes Willie Dennis et Jimmy Knepper, solistes basiques de l'univers mingusien, le son arraché du baryton de Pepper Adams, les envolées avides de l'alto de Jackie Mc Lean, le ténor puissant du passeur Booker Ervin, le feeling bluesy du pianiste Horace Parlan et le drive unique du batteur Dannie Richmond, alter-ego de Mingus, comme Elvin Jones le sera de Coltrane et Tony Williams de Miles Davis, contribuent à gonfler encore la charge poétique et révolutionnaire de l'oeuvre :

374. Charlie Mingus: Wednesday night prayer

*Willie Dennis, Jimmy Knepper (tb) John Handy, Jackie Mc Lean (as)
Pepper Adams (bs) Booker Ervin (ts) Horace Parlan (pn) Charles Mingus (cb)
Dannie Richmond (dms) ; rec 04/02/59 (Atlantic)*

A la même époque, Mingus enregistre le superbe album *Mingus Ah-Um*, chef d'oeuvre absolu du passage des fifties aux sixties. Preuve éblouissante qu'oeuvre de passeur et classicisme peuvent faire bon ménage, on y trouve notamment un hommage historique à Lester Young (qui vient de mourir), hommage qui deviendra un véritable standard : *Good bye pork pie hat*.

375. Charlie Mingus: Goodbye Pork Pie Hat

*Jimmy Knepper (tb) Booker Ervin (ts) John Handy, Shafi Hadi (sax)
Horace Parlan (pn) Charles Mingus (cb) Dannie Richmond (dms); rec NY 1959*

En 1961, Mingus grave un nouvel album de cri et de révolte intitulé *Oh Yeah*, avec Booker Ervin et Roland Kirk aux sax : Mingus y tient le piano et y chante d'une voix particulièrement éraillée : la basse est tenue (fameux challenge quand on connaît la puissance de Mingus) par Doug Watkins : sur cet album, de nouveau beaucoup de retours aux roots (blues, gospel etc), ainsi qu'un titre lié à la panique atomique d'alors (*Don't let them drop that atomic bomb on me*) : vitriol !

376. Charlie Mingus: Ecclusiastics

*Jimmy Knepper (tb) Booker Ervin, Roland Kirk (ts) Charles Mingus (pn)
Doug Watkins (cb) Dannie Richmond (dms); rec NY 6/11/1961 (Atlantic)*

Entretiens, l'altiste et flûtiste Eric Dolphy, également spécialiste d'un instrument dont il a quasi l'exclusivité en tant que soliste, la clarinette basse, a démarré lui aussi une courte et fulgurante carrière de passeur. Sur ses trois instruments, il développe d'étonnants phrasés martiens, sautant du grave à l'aigu avec une aisance singulière, et utilisant des intervalles bien plus larges que ceux qui sont pratiqués habituellement dans le jazz. Un des plus éminents disciples européens de Dolphy parle, dans le document qui suit, des caractéristiques du style de Dolphy, exemples à l'appui : pour suivre, on verra Dolphy à l'oeuvre sur ses trois instruments : à la clarinette basse, à la flûte avec Coltrane et à l'alto avec Mingus :

Video. Eric Dolphy: Portrait

Eric Dolphy (as, b/c, fl) Extr du film "Last years" + montage MJ

Écoutons maintenant Dolphy réinterpréter l'héritage parkérien dans *Out There* avec pour co-leader le bassiste Ron Carter (qui tient ici le violoncelle, autre instrument rare en territoires bleus) : puis retrouvons-le en Allemagne en 1960, lors d'un séjour européen, participant à la célèbre émission de Joachim E. Berendt *Jazz gehört und gesehen* : à ses côtés, on reconnaît le trompettiste américain Benny Bailey, le pianiste allemand Pepsi Auer et une rythmique qui jouera beaucoup avec notre Jacques Pelzer, notamment au festival de Comblain :

377. Eric Dolphy: Out there

*Eric Dolphy (as) Ron Carter (cello) George Duvivier (cb) Roy Haynes (dms);
rec 1960 (Prestige)*

Video. Eric Dolphy Quintet: GeeWee

*Benny Bailey (tp) Eric Dolphy (as) Pepsi Auer (pn) George Joyner (cb)
Buster Smith (dms); rec 1960*

Le travail de Dolphy sur la clarinette basse restera sans doute un de ses apports majeurs : un nouvel instrument est né, même si peu de musiciens parviendront en fin de compte à en tirer un parti comparable à ce qu'a fait Dolphy ! On l'écoute puis on le regarde dans un exercice sans filet sur le *God bless the child* lié à Billie Holiday : l'intérêt ne faiblit pas un instant dans ce monologue fascinant :

Video + Audio Eric Dolphy : God Bless the child

Eric Dolphy (bcl solo) ; rec NY16/07/61 - ou Allemagne ; Prestige / Improjazz

Quelle que soit la force de leur travail individuel, il est indiscutable que c'est ensemble, tout particulièrement lors de la longue tournée européenne de 1964, que Mingus et Dolphy vont apporter à l'édifice bleu leur pierre la plus magistrale. Au coeur de l'architecture mingusienne, la voix de Dolphy domine, malgré l'excellence des autres musiciens, et le quintet met le feu au vieux monde en lui proposant une musique à la fois hyper-libertaire et hyper-structurée. De passage à Liège, ils enregistrent au studio A de la RTB une émission aujourd'hui mythique. On s'offre deux tranches de cette tournée :

Vidéo. Charles Mingus/ Eric Dolphy in Liège : Farewell, Eric

*Clifford Jordan (ts) Eric Dolphy (as) Jaki Byard (pn) Charlie Mingus (cb)
Dannie Richmond (dms); rec Liège 1964 (RTBF)*

Vidéo. Mingus-Dolphy : In Oslo (extr)

*Johnny Coles (tp) Clifford Jordan (ts) Eric Dolphy (as) Jaki Byard (pn)
Charlie Mingus (dms) Danny Richmond (dms); rec Oslo 1964*

Mais il est temps maintenant d'évoquer les deux plus grands passeurs entre les années '50 et les années '60, qui sont également deux des plus grands musiciens de jazz : Miles Davis et John Coltrane.

Miles et Coltrane, passeurs majuscules (1)

Après cette parenthèse, retour au jazz moderne et aux deux plus grandes figures d'alors. Ce qui différencie **Miles Davis** et **John Coltrane** des autres grands passeurs, c'est qu'ils balisent littéralement le passage du hard-bop des fifties au modal des '60. Le rôle de leader d'opinion qu'ils vont occuper fait d'eux, ensemble ou séparément, les piliers de ces années, comme Hawkins et Lester l'étaient dans les années '30 et Bird et Dizzy dans les années '40. Instrumentistes de tout premier plan (Coltrane peut carrément être considéré comme un des rares génies de l'histoire du jazz), ils exerceront une influence unique sur les générations à venir. En outre, ils regroupent autour d'eux les meilleurs jazzmen de l'heure. Enfin, Miles et Trane vont, sans le savoir, poser les jalons d'à peu près tout le jazz des deux décennies qui viennent : Coltrane et son quartet repousseront jusqu'à des limites insoupçonnées les frontières harmoniques, mélodiques et "acoustiques" du jazz, tandis que le quintet de Miles développera une liberté rythmique elle aussi impensable jusqu'alors. Modèles hallucinés de fusion libératrice, Miles et Trane incarnent de manière très différente le passage du classicisme des fifties à l'esprit libertaire des sixties.

Miles avant le quintet

En 1955, lorsque démarre sa collaboration avec John Coltrane, **Miles Davis** n'en est pas à son coup d'essai. On se souvient de ses débuts en pleine tourmente be-bop dans le quintet de Charlie Parker ; on se souvient également que dès 1948, il est devenu un des leaders de fait du mouvement cool (séances Birth of the cool). En 1949, il joue au Festival de Paris et découvre l'Europe et dans le même temps, un nouveau mode de vie et ...l'amour en la personne de Juliette Gréco. Le retour sera douloureux :

"J'étais si déprimé de retourner aux Etats-Unis que je n'ai pas ouvert la bouche de tout le voyage. Je ne savais pas que quelque chose pouvait me toucher à ce point. A mon retour, sans m'en rendre compte, je me suis retrouvé accro à l'héroïne. Il m'a fallu quatre ans pour décrocher. Pour la première fois, je me retrouvais complètement en roue libre, dégringolant à toute allure vers la mort"

Le début des années '50 est une des périodes les plus difficiles de la carrière de Miles, qui traîne le plus clair de son temps à Harlem à la recherche de drogue. Il n'est pas le seul, on l'a dit, et pour de nombreux jazzmen be-bop et cool (Sonny Rollins, Art Blakey, Jackie Mc Lean, Fats Navarro...), l'ambiance générale est plutôt glauque : après quelques essais de désintoxication, Miles devient

proxénète, commence à être brûlé dans pas mal d'endroits et fait quelques séjours en prison. Ecoutons, assortie d'images témoignant de cette face sombre du jazz de l'époque, une version douloureuse de Blue room de 1951 :

Video. Miles Davis Quartet : Blue Room

*Miles Davis (tp) John Lewis (pn) Percy Heath (cb) Roy Haynes (dms)
+ images dope rec N-Y 17/01/1951*

Quelques années plus tard, Miles change à nouveau d'esthétique et entre dans le feeling hard-bop avec à ses côtés des gens comme J.J. Johnson, Lucky Thompson, Sonny Rollins... Son contrat avec la jeune firme *Prestige* marque le début de sa collaboration avec l'ingénieur du son **Rudy Van Gelder**, initiateur de la sonorité du hard-bop, tous labels confondus (*Blue Note, Prestige, Riverside* ou *Milestone*), induisant un son clair, précis, incisif, présent, stimulant pour les musiciens, ainsi qu'une ambiance relax en studio. Miles entre dans le hard-bop avec à ses côtés des gens comme J.J. Johnson, Lucky Thompson, Sonny Rollins. Et il en devient rapidement un personnage-clé, surtout lorsqu'il décroche de l'héroïne et reprend sa destinée en main. L'ascension commence lors de ses prestations avec Monk au festival de Newport : la séance qu'ils gravent ensemble pour *Prestige* reste un moment historique : dispute, incompréhension, jeu entre musiciens : la version de *The man I love* avec le grand silence de Monk reste une grande page d'histoire :

Miles Davis / Thelonious Monk : The man I love

*Miles Davis (tp) Thelonious Monk (pn) Milt Jackson (vbes) Percy Heath (cb)
Kenny Clarke (dms) rec dec 1954*

Le tournant décisif de la carrière de Miles intervient lorsqu'il engage un jeune saxophoniste né la même année que lui, mais qui a connu un début de carrière plus lent, sans doute parce qu'il est resté basé à Philadelphie avant de monter à New-York. **John Coltrane** avait découvert le be-bop à l'armée, puis, tout en travaillant dans des groupes de R'n B, il avait fait ses armes aux côtés de Dizzy Gillespie et de Johnny Hodges. Mais pour lui, le vrai démarrage coïncide avec cette rencontre avec Miles Davis.

Le Quintet des fifties

Depuis des années, les gigs de Miles sont du genre "téléphone" : pour progresser vraiment, il sait qu'il lui faut monter un groupe stable pour la scène s'il veut devenir son propre maître et jouer la musique qu'il a dans la tête : le temps du sideman est passé ! Pour cela, il lui faut trouver un saxophoniste de son niveau -

il choisira **Sonny Rollins** d'abord, **John Coltrane** ensuite - et une rythmique qui lui permette de s'envoler et de développer une vraie complicité dans le long terme : il choisira en définitive le pianiste **Red Garland**, grand maître du swing élastique, le bassiste **Paul Chambers** - sans doute le plus demandé dans sa spécialité à l'époque - et le batteur **Philly Joe Jones**, dont Miles dira un jour :

"Même si un soir, il montait sur scène en petite chemise et avec un seul bras, je m'en foutrais, pourvu qu'il soit là, avec moi. Philly Joe possède ce feu que je recherche chez les musiciens"

Ce quintet, que Miles va diriger en 1955-56, reste cinquante ans plus tard un des plus beaux exemples de "classicisme moderne", et, à certains égards, la base d'une part importante de l'avenir du jazz. Située largement au-delà des modes, la musique du quintet est un de ces miracles que l'on retrouve ça et là à travers l'histoire du jazz, miracle de connivence, miracle de son (celui de l'ingénieur du son Rudy Van Gelder, déjà cité), miracle de liberté dans la communion, comme les Hot Seven d'Armstrong, le band de 27 de Duke Ellington, les combos de Teddy Wilson en 37, le quintet de Parker en 46 ou celui de Tristano en 49. Écoutons d'abord une version d'Oleo, la composition de Sonny Rollins, rehaussée de photos des membres du quintet et des pochettes de leurs disques.

Video. Miles Davis Quintet : Oleo

Miles Davis (tp) John Coltrane (ts) Red Garland (pn) Paul Chambers (cb) Philly Joe Jones (dms); rec 26/10/56 (Prestige)

L' élasticité qui définit le jeu de Garland définit également le quintet dans son ensemble, une élasticité qui est la marque exacte du swing moderne. Honorant son contrat avec le firme Prestige, Miles enregistrera, en quelques séances marathons, une série de disques-phares : *Cookin, Relaxin, Steamin, Workin...* Dans l'ambiance décontractée de son studio de Hackensack, Van Gelder capte à merveille l'alchimie qui prévaut dans ce groupe et il comprend rapidement le profit qu'il peut tirer du son de la fameuse sourdine harmon qu'utilise Miles (une sourdine dont le trompettiste joue au plus près du micro, et qui génère une sonorité intimiste, fragile et poétique. Les prestations live du quintet connaissent très vite un succès énorme, fait rarissime, tant auprès du public que des critiques et que des musiciens. Les clubs où il se produit sont bondés et on y trouve les stars du moment, de Marlon Brando à James Dean, de Sinatra à Richard Burton. Un des ports d'attache de Miles est le fameux Cafe Bohemia, en plein Greenwich Village, que fréquente les écrivains et les poètes de la Beat Generation, un public qui change les jazzmen des proxénètes et dealers qui ont longtemps constitué une part importante de leur public. Diane, que nous allons

entendre, est un exemple idéal de l'esthétique du quintet : intro de Garland, son "tritureré" de Miles (avec sourdine harmon) et de Coltrane, two-beat de Chambers pendant exposé, changements de rythmiques selon les chorus (balais, cymbales etc) fin de chorus en accords de Garland, et jusqu'à ce léger "couinement" de Trane au début de son chorus que les studios d'aujourd'hui auraient effacé, oubliant dans leur quête du politiquement correct que le jazz se nourrit aussi d'imperfection :

399. Miles Davis Quintet : Diane

Miles Davis (tp) John Coltrane (ts) Red Garland (pn) Paul Chambers (cb) Philly Joe Jones (dms); rec 1956 (Prestige)

"Plus vite que je n'aurais pu l'imaginer, la musique que nous faisons ensemble est devenue incroyable. C'était si bon que ça me donnait des frissons, comme au public. Merde, c'est très vite devenu effrayant, tellement que je me pinçais pour m'assurer que j'étais bien là." (Miles Davis)

Depuis 1956, Coltrane a également démarré sa discographie en tant que leader à la tête de formations téléphones (il n'a pas d'orchestre live, son travail chez Miles lui prenant tout son temps) : ses nombreux disques Prestige sont pour la plupart de très beaux exemples de hard-bop avancé. Parmi les moments suspendus qui ressortent de ces dizaines d'albums, notons la version bouleversante de Why was I born gravée en duo avec le guitariste **Kenny Burrell**.

401. John Coltrane / Kenny Burrell : Why was I born

John Coltrane (ts) Kenny Burrell (gt) ; rec 1956 (Prestige)

Pour en revenir au quintet de Miles, si la musique est superlative, les relations entre les deux souffleurs sont loin d'être idylliques: Miles est un leader difficile et caractériel : Coltrane est un éternel inquiet, et sa dépendance à l'héroïne lui occasionne retards, somnolences etc, attitudes que Miles abhorre (lui qui est sorti de son propre enfer). Miles est volontiers agressif, voire violent avec Coltrane, dont il sait pourtant - justement - qu'il est LE complément sonore qu'il se cherche depuis longtemps.

"On pouvait rire des conneries de Philly Joe; mais avec Trane, ça devenait pathétique. Les vêtements qu'il mettait pour jouer, on aurait dit qu'il avait dormi avec pendant des jours, tout froissés et sales. Et quand il était pas abruti par la drogue, il restait à se curer le nez - et parfois mangeait sa morve.. Il ne s'intéressait pas aux femmes, contrairement à Philly Joe et moi. Il ne pensait qu'à jouer, il était entièrement dans la musique. Une nana

se serait plantée à poil devant lui qu'il ne l'aurait même pas vue. C'est dire sa concentration quand il jouait."

Cette tension aboutit début 57 à une rupture provisoire, dont les effets s'avéreront finalement largement positifs.

1957 ou la Césure positive

L'année 1957 est capitale pour Miles comme pour Coltrane. Lorsqu'ils se retrouveront l'année suivante, ils auront tous deux changé de manière fondamentale et leur collaboration pourra atteindre des sommets inimaginables. En attendant, en 1957, Miles vit deux expériences qui s'avéreront décisives pour la suite de sa carrière : la première le remet en présence de son ami l'arrangeur canadien **Gil Evans**, déjà éminence grise des premières séances cool. Miles et Gil enregistreront ensemble trois albums historiques : en 1957, *Miles ahead*, sorte de long concerto pour bugle et orchestre ; l'année suivante, *Porgy and Bess*, construit à partir des thèmes de l'opéra de Gershwin : et en 1959-60, *Sketches of Spain*, à l'inspiration hispanique dominante (une des faces de l'album consiste en une réécriture pour trompette du Concerto d'Aranjuez de Rodrigo). Dans tous les cas, la patte de Gil Evans domine, avec sa prédilection pour les alliages sonores insolites (incluant flûtes, hautbois, bassons) et pour les équilibres instrumentaux privilégiant les cuivres (trompettes, trombones, mais aussi cors, tubas) aux saxophones. Le montage qui suit nous permettra d'entendre un extrait de chacun de ces trois albums-phares : *Miles ahead* d'abord, le *Summertime* du *Porgy and Bess* ensuite et, enfin une des pièces les plus étonnante de *Sketches of Spain*, *Saeta* : il s'agit d'une musique de procession confrontant une fanfare et une chanteuse solitaire : à certains endroits, la fanfare s'arrête et la chanteuse (à la voix souvent éraillée) se lance dans une plainte solitaire et écorchée. Dans la version de Miles, c'est lui qui "jouera" le rôle de la chanteuse, vocalisant plus encore qu'à l'accoutumée ; et la fanfare, c'est Gil Evans et son orchestre. Dire que l'ensemble est saisissant, c'est peu dire. Car si la fanfare surprend, le chant de Miles, lui, laisse sur les genoux ! Afin de mieux percevoir les enjeux du challenge, j'ai fait précédé la version de Miles par une captation d'une *Saeta* originale, enregistrée dans les rues de Séville, et qui sert peut-être de modèle à Miles et à Gil Evans.

Vidéo. Miles Davis et Gil Evans (montage)

*Miles Davis (tp) + Orchestre dir Gil Evans (arr) Extr de Miles ahead,
Summertime et Saeta (1957, 58, 60)*

En décembre 57, Miles fait un nouveau séjour à Paris où il a été pressenti par un jeune réalisateur de la Nouvelle Vague française, **Louis Malle**, pour l'enregistrement de la bande-son de son film *Ascenseur pour l'Echafaud* (avec Jeanne Moreau dans le rôle principal). Les liens entre jazz et cinéma sont courants à l'époque, tant dans le cinéma américain que dans le cinéma français, mais pour Miles, c'est une première, d'autant que l'enregistrement se fera d'une manière inédite : après avoir visionné quelques rushes et discuté avec Louis Malle, Miles et ses musiciens improviseront en live sur les images du film, dans les anciens studios du Poste Parisien, en fait un hangar plutôt sordide des faubourgs de Paris. Pas de vraies compositions, juste quelques notes et quelques accords écrits à la sauvette sur un bout de papier (une technique que Miles utilisera à nouveau dans sa période jazz-rock). L'enregistrement sera bouclé en quatre heures et se soldera par une réussite absolue. Une musique d'ambiance dont la teneur émotionnelle réside avant tout dans la sonorité de Miles, avec ou sans sa fameuse sourdine harmon. A ses côtés, un Américain installé à Paris, le batteur **Kenny Clarke**, père de la batterie moderne, on l'a vu, et trois jazzmen français parmi les meilleurs : le saxophoniste **Barney Wilen** (qui a repris à Paris la place qu'occupait avant son départ pour les Etats-Unis notre Bobby Jaspar), le pianiste **René Urtreger** (qui révélera une part de l'envers du décor en expliquant que ses silences pour lesquels on l'avait abondamment félicité, étaient simplement dus au fait qu'il sortait sans arrêt du hangar dans l'attente de son dealer) et le bassiste **Pierre Michelot**. On retient surtout les scènes d'errance au cours desquelles Jeanne Moreau erre dans les rues de Paris, la nuit, à la recherche d'un Maurice Ronet coincé dans l'ascenseur. Voici cette fameuse scène, avec en ouverture le début du générique du film et des séquences d'archives avec notamment un interview du réalisateur :

Video. Miles Davis : Ascenseur pour l'échafaud

1. Montage / bande de lancement / interview Malle (générique / Sur l'autoroute) 2. Séquence de l'errance de Jeanne Moreau. Miles Davis (tp) René Urtreger (pn) Pierre Michelot (cb) Kenny Clarke (dms) rec Paris 1957

La dimension tragique de la musique d'*Ascenseur pour l'échafaud* révélera à Miles (et à ses fans) un aspect de son potentiel musical dont il n'avait pas vraiment pris conscience jusqu'alors et constituera une expérience qui restera collée à la peau du trompettiste sa vie durant :

*"Miles s'est élevé lui-même à un autre niveau et a pu prendre conscience de la dimension tragique de sa musique, qui n'était jusque là qu'esquissée. C'est en ce sens qu'*Ascenseur pour l'Echafaud* marque un tournant décisif dans l'oeuvre de Miles Davis". (Jean-Louis Comolli)*

Pendant cette même année 57, **John Coltrane**, que Miles a congédié après une dispute plutôt virulente, s'associe pour plusieurs mois au pianiste **Thelonious Monk**, pionnier atypique du be-bop et créateur d'un univers sonore et compositionnel unique en son genre. Monk propose à Trane de remplacer Johnny Griffin pour un engagement au Five Spot : Coltrane exhulte ! Les deux hommes jouent ensemble et y prennent un plaisir sans nom. Sur scène, Monk s'arrête volontiers d'accompagner, comme il le fait avec tous les souffleurs, et tandis qu'il fait son petit pas de danse, Coltrane, seul avec la rythmique, se sent pousser des ailes, d'autant que son nouveau leader, contrairement à l'ancien, n'est pas regardant sur la durée des chorus.

"Travailler avec Monk m'a permis d'approcher un architecte musical de très haut niveau. Grâce à lui, j'ai pu progresser en théorie et en pratique Monk a été un des premiers à me montrer comment faire deux ou trois notes à la fois sur un ténor. C'est aussi lui qui m'a habitué à prendre de très longs chorus sur ses thèmes. La structure harmonique devint pour moi une véritable obsession" (Coltrane)

Tous ceux qui ont assisté à ces concerts du Five Spot (Miles en premier!) en sont ressortis bouleversés. Bien plus que Miles, Monk offre à Coltrane l'occasion de se chercher et de se trouver, Ce séjour chez Monk est un des deux grands facteurs d'émancipation de Coltrane en 57, l'autre étant sa lutte victorieuse contre sa dépendance à l'héroïne : plus rien ne s'opposera désormais à la quête de Coltrane, qui travaillera avec plus d'acharnement que jamais à dépasser ses limites et celles de la musique de son temps. De son association avec Monk nous sont parvenus quelques disques Riverside superbes dans lesquelles on entend la sonorité de Trane s'affermir par rapport aux premiers disques avec Miles, et son phrasé se faire plus tortueux et plus aventureux. Écoutons *Trinkle Tinkle*, composition typique de Monk, qui offre à Coltrane un terrain d'investigation idéal. Nous verrons ensuite quelques photos du team Trane/Monk avec en bande- son une autre pièce de Monk, *Nutty*, et en final, un solo filmé de Monk afin de se remettre en mémoire la manière de ce grand marginal :

402. Thelonious Monk / John Coltrane: Trinkle Tinkle

John Coltrane (ts) Thelonious Monk (pn) Wilbur Ware (cb) Shadow Wilson (dms); rec NY juillet 1957 (Riverside)

Video. Thelonious Monk / John Coltrane: Nutty

John Coltrane (ts) Thelonious Monk (pn) Wilbur Ware (cb) Shadow Wilson (dms); rec NY juillet 1957

Au terme de cet épisode monkien, les disques de Coltrane, comme leader ou comme sideman prennent une densité toute différente. Il est désormais un des maîtres incontestables de l'instrument : Sonny Rollins tremble !

Le Sextet - Kind of Blue

Pendant cette année de séparation, Miles a réalisé à quel point sa musique avait besoin de Coltrane : après divers essais infructueux, il finit par le réengager, début 58. Mais il engage aussi à l'alto **Cannonball Adderley** et la complémentarité hallucinée entre les deux saxophonistes va faire des merveilles. Au lyrisme fluide de l'altiste s'oppose celui, torturé de Coltrane, et associés au classicisme lui aussi écorché de Miles et à l'élasticité magique de la rythmique sommet, ils génèrent un incroyable classicisme hyper-moderne qui prendra bientôt les couleurs du modal. En effet, Coltrane, on en reparlera bientôt, ira aux extrémités les plus sidérantes de l'improvisation harmonique, puis, au même diapason que Miles, il s'engagera dans la voie de l'improvisation modale, qui lui ouvre de nouvelles portes. On l'a dit, le travail sur les modes s'avère à la fois plus facile (en ce qu'il évite la gymnastique d'esprit de l'impro sur les accords) et plus difficile en ce qu'il demande une imagination sans limite :

"Quand vous jouez de cette manière, vous pouvez continuer à improviser autant que vous le voulez, sans plus avoir à vous soucier des changements d'accord. Le challenge de savoir jusqu'à quel point vous allez être inventif sur le plan mélodique" (Miles Davis)

Écoutons le titre éponyme de l'album qui va révéler le nouveau sextet de Miles et son entrée dans le jazz modal : un disque culte, énergique d'une grande qualité formelle, et au cœur de ce disque, des improvisations brillantes, tumultueuses, contrastées :

403. Miles Davis Sextet : Milestones

*Miles Davis (tp) John Coltrane (ts) Cannonball Adderley (as) Red Garland (pn)
Paul Chambers (cb) Philly Joe Jones (dms); rec 2/04/58 (Columbia)*

Ce sextet va bientôt connaître une nouvelle mutation décisive, liée à l'arrivée au piano d'un nouveau venu dont nous avons parlé au chapitre "Passeurs": **Bill Evans** remplace Red Garland et apporte à la musique de Miles une couleur plus modale et plus romantique ; ses voicings, son toucher mêlant pratiques jazz et classique et son phrasé fluide et moderne métamorphosent le son du sextet. Seul musicien blanc de l'orchestre, Bill aura parfois du mal à tenir le coup, ne serait-ce que sous les boutades de ses compagnons, et de son leader en particulier :

"Bill, maintenant que tu sais que nous sommes tous frères, que nous sommes tous dans le même bateau, alors ce que je veux te dire, c'est qu'il faut que tu fasses ça avec tout le monde, tu comprends ? Il faut que tu baisses l'orchestre." Je plaisantais, mais Bill était très sérieux, comme Trane. Il y a réfléchi pendant une quinzaine de minutes, puis il est revenu me dire : "Miles, j'ai pensé à ce que tu m'as dit, et je peux pas, je peux pas. J'aimerais bien faire plaisir à tout le monde, vous rendre tous heureux mais je peux pas faire ça" (Miles Davis)

Ce nouveau sextet (dans lequel **Jimmy Cobb** remplace Philly Joe Jones) enregistre plusieurs concerts de très haut vol, qui préparent l'événement majeur que constitue la sortie du disque *Kind of Blue*. Chef d'oeuvre absolu, disquette-tournant de l'Histoire du Jazz, priorité de toute discothèque qui se respecte, *Kind of Blue* est de ces disques dont il faudrait tout écouter ! Enregistré en deux séances, en mars et avril 1959, sans quasi d'alternate takes, l'oeuvre se caractérise par une profonde unité et par une quasi perfection, dans l'optique de laquelle chaque note vaut son pesant d'or. Miles n'amène en studio que des ébauches de composition : l'essentiel du répertoire est joué sur le mode mineur et chaque thème et chaque improvisation prouve que l'on peut rester aussi jazz que faire se peut et imprégner sa musique de climats inspirés par la musique de Ravel ou de Rachmaninov (c'est notamment le travail de Bill Evans, qui exerce une influence prépondérante sur l'ensemble de l'album). Globalement, il s'agit d'un disque modal, des pièces comme l'illustre *So What* étant écrites sur deux accords (re mineur et mi bémol mineur en mode dorien). La pièce la plus bouleversante de *Kind of Blue* est elle aussi un exemple sidérant d'utilisation de la modalité dans un contexte ultra-jazz : *Flamenco Sketches* se déroule à partir d'une simple consigne : passer au cours de l'impro par quatre modes successifs, sans contrainte de durée ! Chacun des solistes, selon son inspiration du moment, exploreront donc à volonté ces quatre modes (dont un mode hispanisant facile à repérer), signalant à la rythmique le passage au mode suivant par un geste, un regard, une inflexion. Installez-vous confortablement et fermez les yeux !

404. Miles Davis: Flamenco Sketches

*Miles Davis (tp) John Coltrane (ts) Cannonball Adderley (as) Bill Evans (pn)
Paul Chambers (cb) Jimmy Cobb (dms); rec NY 2/04/59 (Columbia)*

Pièce-maîtresse du puzzle, *Flamenco sketches* est un des grands moments de l'histoire du jazz, comme le *West End Blues* d'Armstrong, ou l'*Embraceable you* de Parker. Par ailleurs, l'enregistrement de *Kind of blue* marque déjà la fin du sextet. Jusqu'en 1960, Miles continuera à diriger un quintet dans lequel Coltrane sera toujours présent, avec au piano l'excellent **Wynton Kelly** dont le swing

fabuleux est une sorte d'intermédiaire entre la modernité de Bill Evans et l'élasticité de Red Garland : en live, ce quintet joue le répertoire de Kind of Blue, et notamment So What, dont voici une version télévisée, filmée en 1959 : du gâteau !

Vidéo. Miles Davis Quintet: So What

*Miles Davis (tp) John Coltrane (ts) Wynton Kelly (pn) Paul Chambers (cb)
Jimmy Cobb (dms) ; rec 1959*

Atlantic Trane

Fin 59, début 60, Coltrane n'est plus à l'aise dans le band de Miles : il rêve de créer SA musique avec une rythmique qui lui permettrait de développer sa quête dans une nouvelle direction, plus modale et plus fusionnelle. Il participe à quelques expériences pour la firme Savoy avec le trompettiste **Wilbur Harden**, séances à redécouvrir à tout prix, en ce qu'elles constituent le sommet des fameuses sheets of sounds (nappes de sons) propres à cette étape de l'évolution de Coltrane. Qui continue à chercher des musiciens capables de lui fournir l'environnement nécessaire à son envol : et qui finit par les trouver, l'un après l'autre. Cette phase de recherche et de constitution du quartet des sixties coïncide avec la période Atlantic de Coltrane, période qui marque le passage de l'hyper-harmonique au modal. Ainsi, *Giant Steps* est un morceau-clé, sommet de complexité harmonique, qui impose aux solistes, sur un tempo hyper-rapide, des changements incessants d'accords et donc de tonalité. Le pauvre **Tommy Flanagan**, pourtant pianiste d'exception, a bien du mal à suivre Coltrane dans cette aventure, alors que ce dernier semble se jouer des difficultés avec une aisance déconcertante :

405. John Coltrane : Giant Steps

*John Coltrane (ts) Tommy Flanagan (pn) Paul Chambers (cb) Art Taylor (dms);
rec NY 4/05/59 (Atlantic)*

En 1960, Coltrane cède une dernière fois à Miles Davis qui le conjure de l'accompagner pour une nouvelle tournée européenne : les disques qui témoignent de cette dernière tournée, nous font entendre un quintet à deux vitesses, Coltrane étant visiblement dans un autre monde dès cette époque : ses longs soli écorchés au-delà de toute ce qu'il avait fait jusqu'alors contrastent avec la poésie de Miles et avec le classicisme de la rythmique. Lors du passage du groupe en Allemagne, Joachim Berendt enregistre une de ses émissions *Jazz gesehen und gehört* à laquelle Miles ne participera finalement pas : Coltrane, du coup, se retrouve seul avec la rythmique : cette émission incroyable à laquelle

participent aussi contre toute attente Stan Getz et Oscar Peterson est enfin sortie des tiroirs de la télévision allemande pour circuler dans le milieu des collectionneurs avant d'avoir les honneurs du DVD et de la collection Jazz Icons déjà citée : regardons la version de Walkin jouée par ce quartet :

Vidéo. John Coltrane Quartet : Walkin'

*John Coltrane (ts) Wynton Kelly (pn) Paul Chambers (cb) Jimmy Cobb (dms); rec
Allemagne 1960 (Jazz Icons)*

De retour aux States, Coltrane quitte donc Miles Davis et se met à construire son propre quartet. Le premier partenaire privilégié qu'il se trouve, c'est le pianiste **Mc Coy Tyner**, qui vient de jouer plusieurs années dans le Jazztet de Benny Golson : son jeu ouvert et modal et l'insistance obsédante de sa puissante main gauche constituera bientôt une alternative aux modèles dominants (Garland, Evans...) et la base du jeu de très nombreux pianistes des sixties. Autre pièce majeure du puzzle, le batteur **Elvin Jones**, polyrythmicien hors pair et sorcier des peaux dont le jeu souvent inspiré de l'Afrique mènera le cérémonial coltranien aux bords de la transe. La première manifestation importante de ce quartet en gestation (avec à la basse un **Steve Davis** qui ne fera qu'un bref séjour dans le groupe) est une adaptation d'un air bien connu, *My favorite things*, tiré de *La mélodie du Bonheur*. Partant de cette chansonnette, Coltrane la réinvente, la traduit en langage modal et mettant au point une série de codes/clés avec ses partenaires, en fait le point de départ d'une oeuvre intense et unique en son genre. Sur ce titre, Coltrane joue en outre d'un nouvel instrument, qui lui permet une exploration approfondie de l'aigu : le saxophone soprano dont seul Steve Lacy jouait alors en territoires modernes. Coltrane jouera 1001 fois ce titre en live dans les années à venir, en donnant des versions qui dépassent parfois une heure et qui laissent le public ou l'auditeur dans un état second. C'est parti !

406. John Coltrane Quartet: My Favorite Things

*John Coltrane (ss) Mc Coy Tyner (pn) Steve Davis (cb) Elvin Jones (dms);
rec NY 21/10/60 (Atlantic)*

Dernière pièce du puzzle que constitue ce quartet à la longévité rarissime (il tiendra jusqu'en 1965), l'arrivée des bassistes **Reggie Workman** puis, définitivement, **Jimmy Garrison** : en 1961, le quartet fraîchement réuni joue de longues nuits au Village Vanguard et tourne à travers les USA et l'Europe. Ces concerts, qui préfigurent les premiers disques Impulse, constituent une sorte de manifeste du quartet/quintet et de la nouvelle musique de Coltrane ; something is happening ! Écoutons la version que donne Coltrane du standard *Softly as in a*

morning sunrise, puis retrouvons le quartet en images lors de son passage en Allemagne. Coltrane joue la ballade Everytime we say goodbye.

408. John Coltrane Quartet: Softly as in a morning sunrise

*John Coltrane (ss) Mc Coy Tyner (pn) Reggie Workman (cb) Elvin Jones (dms);
rec Village Vanguard 1961 (Impulse)*

Vidéo. John Coltrane Quintet: Everytime we say goodbye

*John Coltrane (ts) Mc Coy Tyner (pn) Reggie Workman (cb) Elvin Jones (dms);
rec Germany 1961*

Last reunion

En 1961, Coltrane jouera une dernière fois avec Miles Davis. Il s'agit d'une séance studio qui donnera naissance à l'album Someday my prince will come. Dès cette époque, Miles a engagé un nouveau saxophoniste, le hard-bopper **Hank Mobley** et Coltrane vient donc en invité sur deux titres à l'ambiance très modale. Coltrane est en retard et le groupe commence à enregistrer le titre éponyme sans lui. Thème, chorus de Miles, Mobley et Wynton Kelly, puis au moment où le thème final est rejoué, Coltrane déboule dans le studio, et, sans prendre la peine d'enlever son manteau, sort son saxophone et improvise sur ce thème qu'il ne connaît pas, un chorus fulgurant qui en constitue le peak incontestable :

407. Miles Davis: Someday my prince will come

*Miles Davis (tp) John Coltrane, Hank Mobley (ts) Wynton Kelly (pn) Paul
Chambers (cb) Jimmy Cobb (dms); rec mars 1961 (Columbia)*

Dernière trace d'une des grandes collaborations de l'histoire du jazz. Désormais, Miles et Coltrane écriront, chacun de leur côté, de nouvelles pages de cette histoire, pages qui seront au coeur même de la musique des années '60.

8. Mainstreams

En jazz, on l'a dit et redit, un clou ne chasse pas l'autre ! L'apparition d'un nouveau style ne signifie pas la disparition des précédents. Tous les styles coexistent dans une époque donnée et ils exercent l'un sur l'autre des effets de feedback largement positifs. Au tournant des années '50/'60, le tronc central va se scinder en deux mainstreams, l'un classique-classique (on l'appellera le Middle Jazz , jazz du milieu - entre le jazz traditionnel et le jazz modern) ; l'autre classique-moderne, le bop, regroupant tous les avatars du be-bop, arrivés au statut de classicisme.

a. Le Mainstream classique

Pendant l'ère bop au sens large, les diverses formes de jazz classique se portent toujours très bien. Le Be-Bop et ses avatars n'ont pas touché, loin de là, un public aussi vaste que le swing, notamment sur le public noir, lequel, on l'a vu, s'est volontiers rabattu sur des styles plus abordables, plus basiques, plus dansants (pour rappel le jump, le R'n B etc, voir plus haut). Le grand public continue à aimer les grandes stars du Middle, tandis qu'au début des 60, parallèlement à l'année twist (62), il redécouvre les raciness (blues, gospel) et s'entiche de la bossa nova. En route pour une coupe transversale de la face la plus classique du jazz des années libertaires.

Roots

Parmi les racines les plus fondamentales du jazz, le gospel et le blues restent toujours très vivantes dans un créneau parallèle, avec leur histoire propre, leurs écoles etc. Sans entrer dans le détail, contentons-nous de quelques illustrations magiques. Qui, mieux que madame Mahalia Jackson peut rendre compte de la bonne santé du gospel ? La voici, chantant sur disque *His eye is on the sparrow*, puis, filmée au Festival de Newport en 1958, dans une des versions les plus bouleversantes du classique *Precious Lord* : "You make me feel like I'm a star" dit avec une sincérité non feinte Mahalia face à l'accueil triomphant du public de Newport : attention, chair de poule garantie !

380. Mahalia Jackson : His eye is on the sparrow
Mahalia Jackson (voc) + combo; rec 195? Columbia)

Vidéo. Mahalia Jackson : Precious Lord
Mahalia Jackson (voc) + combo; rec Newport 1958

Devenu électrique dès les années '40, le blues connaîtra dans les années '60 un nouvel âge d'or, notamment lorsque les jeunes rockers européens citeront des bluesmen comme Muddy Waters ou Howlin' Wolf parmi leurs principales influences. D'innombrables styles de blues coexistent alors. Voici successivement, et simplement à titre d'exemples, le grand tube de Muddy Waters, Hoochie coochie man, puis le plus connu des représentants du blues primitif, John Lee Hooker, lors d'une tournée européenne de l'American Folk Blues Festival, en 1965 :

381. Muddy Waters : Hoochie Coochie Man

*Muddy Waters (gt, voc) James Cotton (hca) Otis Spann (pn) (cb)
Casey Jones (dms); rec 1961 (Blue Note)*

Vidéo. John Lee Hooker : Hobo Man

John Lee Hooker (gt, voc); rec American Folk Blues Festival 1965

Stars of Middle Jazz

Tandis que le "mainstream moderne" ou "bop" se met en place (voir plus loin), le "mainstream classique" connaît lui aussi des métamorphoses et des effets de feedback : la section rythmique se "modernise" et l'accompagnement se généralise sur les cymbales et le charleston plutôt que sur les caisses, les guitares et pianos sortent souvent de leur fonction rythmique pour devenir avant tout le repère harmonique, tandis que la walkin de la contrebasse devient la référence de base incontournable. Impossible de détailler la suite de la carrière de tous les grands solistes du swing : voici simplement quelques jalons concernant les principaux d'entre eux.

a. King Louis

A tout seigneur, tout honneur, on commence par quelques nouvelles du Roi Louis. Louis Armstrong se porte bien, merci pour lui. On se souvient des différentes étapes de sa carrière jusqu'aux années '50 : années de formation au cœur de la Nouvelle-Orléans des origines, dans les années '10, au temps des cornettistes-monarques et des marching bands ; premier âge d'or dans les années '20, alors qu'Armstrong, au sommet de sa créativité, sort le jazz de la "préhistoire", et, à la tête des Hot Five et des Hot Seven, inaugure le règne du soliste roi ; ère de commercialisation dans les années '30, Armstrong la star chantant alors plus qu'il ne joue, entouré de big bands souvent moyens ; retour à un jazz proche des racines orléanaises dans les années '40 avec la création d'un

All Stars conçu sur la formule polyphonique basique (tp, tb, cl avec parfois un sax en renfort) qui drive le mouvement revivaliste ; et dès les années '50, conduite parallèle par un Armstrong cinquantenaire d'une double carrière : jazzman débordant de verve et de punch à la tête d'un All Stars qui parcourt le monde, et entertainer grand public, surtout en tant que chanteur : voici deux exemples caractéristiques du travail de l'All-Stars : d'abord le fameux Basin Street Blues de 1954, véritable leçon de jazz orléanais, avec chorus de chaque musicien - pour info, c'est à l'écoute répétée de ce disque, à l'origine un 78 tours dont ce titre occupait les deux faces (il fallait donc le retourner pour avoir la suite du morceau) que je suis entré en jazz comme on entre en religion : irrémédiablement !

383. Louis Armstrong All Stars : Basin Street Blues

Louis Armstrong (tp, voc) Trummy Young (tb) Barney Bigard (cl) Bud Freeman (ts) Billy Kyle (pn) Arvell Shaw (cb) Kenny Johns (dms); rec NY 19/03/54; (MCA)

Armstrong, maître-interprète, qui peut transformer la pire des chansonnettes en jazz, ne s'est que rarement illustré comme compositeur : voici un des rares titres qu'il ait écrit avec succès et qui soit devenu un de ses "tubes" : cette version de Someday you'll be sorry provient d'une émission de télévision américaine en couleur datant de 1962 et sponsorisée par les pneus Goodyear !

Vidéo. Louis Armstrong All Stars : Someday

Louis Armstrong (tp, voc) Trummy Young (tb) Edmund Hall (cl) Billy Kyle (pn) Arvell Shaw (cb) Barrett Deems (dms); rec 1962

Parmi les grands moments musicaux d'Armstrong dans les années '50, il faut évidemment citer ses rencontres avec Ella Fitzgerald : véritable fusion swing, le tandem Armstrong-Ella, comme, dans d'autres eaux, celui que forment Billie Holiday et Lester Young (on en reparle très bientôt) ou Charlie Parker et Dizzy Gillespie) est un modèle du genre : leur complicité est tout particulièrement évidente et jubilatoire dans la version d'I won't dance que voici : nous sommes en 1957 et Ella et Louis sont accompagnés - et comment - par une rythmique hyper-swinguante conduite par Oscar Peterson ; le mainstream à ses sommets !

384. Louis Armstrong/ Ella Fitzgerald: I won't dance

Louis Armstrong (tp, voc) Ella Fitzgerald (voc) Oscar Peterson (pn) Herb Ellis (gt) Ray Brown (cb) Buddy Rich (dms); rec Hollywood 1957 (Verve)

Un des points d'orgue de la collaboration entre Ella et Louis sera l'enregistrement, cette même année 1957, de toutes les parties vocales (et donc

de tous les rôles) de l'opéra de Georges Gershwin, *Porgy and Bess* (cfr la fameuse version de *Summertime*, gravée avec le support d'un grand orchestre et de cordes. Mais l'éblouissante maturité que connaît Ella dans ces années '50/60 ne se limite évidemment pas à cette collaboration avec le Roi Louis. Le moment est venu d'écouter quelques illustrations de la place centrale qu'occupent alors dans le jazz vocal les trois Grandes Dames du jazz : Ella, Billie et Sarah !

b. Ella, Billie, Sarah : les trois Dames

La carrière d'Ella décolle de manière plus irrésistible encore qu'auparavant à partir de 1956 : une carrière qui est alors prise en main par le producteur Norman Granz, qui réussit à casser le contrat à vie qu'elle avait passé avec Decca et qui l'obligeait à enregistrer un répertoire davantage commercial : l'engageant dans les tournées du *Jazz at the Philharmonic* avec les plus grands noms du jazz classique, Granz lui fait aussi enregistrer pour son label un authentique florilège des standards de jazz : les fameux *Song books* consacrés aux grands auteurs de songs que sont Gershwin, Jerome Kern, Irving Berlin, Harold Arlen etc. Ella triomphe encore avec Count Basie dans *April in Paris*, et enregistre quelques disques live regorgeant de swing et de performances scat. Sur l'un d'eux, gravé à Los Angeles en 1961, Ella enregistre un titre qui va atteindre les sommets des hit-parades : il s'agit en fait d'une nouvelle version de *Mr Paganini*, un air qu'elle avait déjà enregistré avec Chick Webb à la fin des années '30 : les passages en scat de cette interprétation sont passés à l'Histoire

385. Ella Fitzgerald: Mr Paganini

*Ella Fitzgerald (voc) Lou Levy (pn) Herb Ellis (gt) Wilfred Middlebrooks (cb)
Gus Johnson (dms); rec L-A 1961 (Verve)*

On l'a dit, dès cette époque, Ella séduit les publics du monde entier au coeur des tournées *JATP* montées par Norman Granz, des tournées qui passent régulièrement par Bruxelles. Ainsi, en 1957, la télévision belge filme au Palais des Beaux-Arts un concert désormais historique d'Ella Fitzgerald : elle y chante notamment *I can't give you anything but love*, à sa manière puis en imitant Anita O'Day et Louis Armstrong en personne : jouissif !

Video. Ella Fitzgerald: I can't give you anything but love

*Ella Fitzgerald (voc) Don Abney (pn) Herb Ellis (gt) Ray Brown (cb)
Jo Jones (dms); rec Bxl Beaux-Arts 1957*

Contrairement à Ella, Billie Holiday est en fin de course dans les années '50 (elle s'éteindra en 1959, en même temps que son ami Lester Young) : mais musicalement, cette ultime période reste très riche, quoique très différente de ce que nous avons entendu jusqu'à présent : sa voix rauque, cassée par la vie, le racisme, la brutalité de ses "maris", lui permet d'atteindre un niveau d'émotion inouï. Comparons la Billie d'hier et celle d'aujourd'hui en faisant précéder l'écoute du bouleversant *These foolish things* gravée en 1952, avec Charlie Shavers à la trompette, d'un court extrait de celle de 1936 avec la petite formation de Teddy Wilson : même émotion mais une gradation dans la douleur :

386. Billie Holiday: These Foolish Things

*Billie Holiday (voc) Charlie Shavers (tp) Flip Phillips (ts) Oscar Peterson (pn)
Barney Kessel (gt) Ray Brown (cb) Alvin Stoller (dms); rec LA 52 (Verve)*

Quoique Billie ait finalement assez peu chanté le blues à proprement parler (le blues formel en douze mesures), sa carrière n'est en définitive faite que de blues, comme l'est sa vie. La voici en 1957 dans un des sommets du jazz filmé, une version de *Fine and Mellow* où les plus grands solistes du middle jazz lui donnent la réplique : jugez plutôt : Coleman Hawkins, Lester Young, Ben Webster (ts), Roy Eldridge, Doc Cheatham (tp) Vic Dickenson (tb) Gerry Mulligan (bs) ! Très bien filmé, ce document nous permet aussi de saisir sur le visage de Lady Day sa réaction aux contrechants de ses partenaires - et lorsque ce partenaire est un Lester Young en fin de parcours lui aussi, l'émotion et la connivence atteignent des sommets : un must !

Vidéo. Billie Holiday: Fine and Mellow

*Billie Holiday (voc) Roy Eldridge (tp) Vic Dickenson (tb) Coleman Hawkins,
Ben Webster, Lester Young (ts) Gerry Mulligan (bs) Mal Waldron (pn)
Milt Hinton (cb) Osie Johnson (dms); rec 1957: from The Sound of Jazz*

Enfin, un mot de Sarah Vaughan, la troisième grande dame. Après ses débuts avec les boppers, elle devient elle aussi une vedette : plus musicienne, plus sophistiquée, elle enregistre d'abord une série de disques assez sirupeux, puis en décembre 1954, grave un de ses chefs d'oeuvre absolus en compagnie notamment du trompettiste Clifford Brown. Voici Sarah dans un extrait de ce disque : une version d'*April in Paris* aux antipodes de celle que gravera bientôt Ella avec Count Basie : l'intimisme radical, la complicité totale et un solo de trompette sublime ! Et pour suivre, *I cried for you*, en images :

387. Sarah Vaughan: April in Paris

Sarah Vaughan (voc) Clifford Brown (tp) Herbie Mann (fl) Paul Quinichette (ts), Jimmy Jones (pn) Joe Benjamin (cb) Roy Haynes (dms); rec 1954; Emarcy

Video. Sarah Vaughan: I cried for you

Sarah Vaughan (voc) + orch unkn; rec 195?

Derrière ou aux côtés de Billie, Ella et Sarah, le jazz des fifties compte encore beaucoup d'autres grandes chanteuses dont il ne nous sera pas possible de parler ici (mais que cela ne vous empêche pas de les écouter à l'occasion) : citons simplement Anita O'Day, Carmen Mc Rae, Blossom Dearie ou Betty Carter dont nous reparlerons plus tard.

c. Big bands

Que deviennent les grands leaders de la swing era ? Le Duc ? Le Comte ? Tous deux vivent une deuxième (ou troisième) jeunesse. Avec pour chacun d'eux des line up de rêve : et chez **Duke Ellington**, une section de sax unique, dont chaque membre est un monument dans sa catégorie (Johnny Hodges, Harry Carney, Russell Procope, Paul Gonsalves, Jimmy Hamilton) : c'est aussi l'époque où Cat Anderson fait grimper sa trompette dans le suraigu avec un punch rarement égalé. Voici un exemple parmi d'autres de la saga ellingtonienne dans les années '50/'60 : le Duc et ses hommes jouent The Opener :

Vidéo. Duke Ellington Orchestra : The Opener

Cat Anderson, Cootie Williams, Mercer Ellington, Herbie Jones (tp) Lawrence Brown, Chuck Connors, Buster Cooper (tb) Jimmy Hamilton, Russell Procope, Johnny Hodges, Paul Gonsalves, Harry Carney (sax, cl) Duke Ellington (pn, lead) John Lamb (cb) Sam Woodyard (dms) rec 1965-6

Parmi les partenaires du Duke dans les fifties et dans les sixties, le ténor **Paul Gonsalves** occupe une place à part. Quoiqu'appartenant indiscutablement à la sphère du jazz dit classique, il joue avec une modernité singulière et utilise des intervalles larges qui peuvent faire penser à Benny Golson, voire à Eric Dolphy. Très porté sur la bouteille comme beaucoup d'ellingtoniens, Paul Gonsalves s'endormait parfois en plein concert et ne se réveillait que pour prendre un chorus impeccable. Le voici dans un extrait d'un album que Duke lui a dédié :

388. Duke Ellington Orchestra : Jam with Sam

Cat Anderson, Bill Berry, Roy Burrows, Ray Nance (tp) Lawrence Brown, Leon Cox, Chuck Connors (tb) Jimmy Hamilton, Russell Procope, Johnny Hodges, Paul Gonsalves, Harry Carney (sax, cl) Duke Ellington (pn, lead) Aaron Bell (cb) Sam Woodyard (dms) rec 1962 (Fantasy)

Dans le même temps, **Count Basie**, dont l'orchestre connaît également un nouvel âge d'or, la période dite Roulette, alors que Frank Wess et Frank Foster y dominent la section de sax tandis que Joe Newman et Thad Jones prennent les soli de trompette. Et comme c'est le cas depuis les années '30, l'autre vedette de l'orchestre, c'est sa section rythmique, dirigée par le maître, pianiste économe et efficace, dominée par la guitare de Freddie Green, au poste depuis les tout débuts de l'orchestre. Eddie Jones est à la basse et les soli de Sonny Payne connaissent eux aussi leur part de succès. Parmi les tubes immortels de Basie, le fameux April in Paris de 1955, qu'il reprendra l'année suivante avec Ella Fitzgerald : un arrangement et une finale historiques.

389. Count Basie Orchestra : April in Paris

Wendell Culley, Reunald Jones, Joe Newman, Thad Jones (tp) Henri Coker, Bill Hughes, Billy Powell (tb) Frank Foster, Frank Wess, Marshall Royal, Bill Graham, Charlie Fowlkes (sax) Count Basie (pn) Freddie Green (gt) Eddie Jones (cb) Sonny Payne (dms); rec N-Y 1955 (Roulette)

L'orchestre tourne énormément et il passe régulièrement chez nous, invité le plus souvent par le Hot Club de Belgique. Un DVD récent nous permet d'apprécier le punch du Count au mieux de sa forme lors d'un concert bruxellois donné en 1962 : on appréciera sur Easin it la mise en place du groove par la rythmique, les quelques notes décisives de Basie, les accents de Payne puis l'entrée progressive de l'orchestre et le featuring des trois trombones (Henry Coker, Benny Powell et Quentin Jackson) et des quatre trompettistes (Al Aarons, Thad Jones, Snooky Young et Sonny Cohn) : en route !

Video. Count Basie Orchestra : Easin' it

Al Aarons, Thad Jones, Snooky Young, Sonny Cohn (tp) Henry Coker, Benny Powell, Quentin Jackson (tb) Marshall Royal, Frank Wess, Frank Foster, Eric Dixon, Charlie Fowlkes (sax) Count Basie (pn) Freddie Green (gt) Eddie Jones (cb) Sonny Payne (dms); rec Bruxelles 1962 (Jazz Icons)

d. Various

Pas question évidemment de passer en revue ici, fut-ce de manière superficielle, tous les grands représentants du middle jazz. Les quelques exemples qui suivent n'ont pour ambition que de glaner quelques sons et quelques images propres à ce prolongement du swing tel qu'il existe encore aujourd'hui. En ouverture, voici un superbe document qui nous vient de la télévision hollandaise : on y voit, jouant le *One o'clock jump* de Basie, un all-stars mêlant musiciens traditionnels et middle : des noms connus par les line up mais sur lesquels on avait parfois du mal à mettre un visage : c'est chose faite !

Vidéo. Sammy Price : *One o'clock jump*

*Doc Cheatham (tp) Elmer Crumley, J.C. Higginbotham (tb) Eddie Barefield (as)
Sammy Price (pn) Jimmy Lewis (cb) J.C. Heard (dms); rec Pays-Bas 1962*

Pour suivre, le middle-jazz côté soleil de l'impayable Petite Laitue de Roy Eldridge : en 1950, Roy n'est plus le trompettiste tempétueux de 1939, mais il reste un solide soliste mainstream et un vocaliste bourré d'humour, de fantaisie et de swing : une petite laitoue, des tomates et c'est parti ! Pour cette face parisienne, il est accompagné par des jazzmen français.

390. Roy Eldridge: *Une petite laitue !*

*Roy Eldridge (tp, voc) Benny Vasseur (tb) Al Ferreri (ts) William Boucaya (b)
Raymond Fol (pn) Barney Speeler (cb) Robert Barnet (dms); Paris 1950 (Vogue)*

Lester Young s'éteint en 1959 (comme Billie Holiday) tandis que son "rival" des années '30, Coleman Hawkins poursuit son voyage non sans avoir mêlé à son jeu des influences issues du be-bop et donc de certains de ses anciens disciples. Mais 1959, décidément année néfaste en termes de nécrologie bleue, voit aussi disparaître le pilier du revival, Sidney Bechet.

e. Revival

Le Revival garde ses fans, quoiqu'il arrive. Dans les années '50, il s'incarne, à St Germain des Prés, autour de la personnalité de Sidney Bechet, installé à demeure en France et qui va y vivre la période la plus commerciale et la plus lucrative de sa carrière, entre *Les oignons* et *Petite Fleur*. Comme Armstrong, sa carrière est double, et il reste parallèlement un grand jazzman orléanais : le voici jouant, avec cette sonorité et ce vibrato uniques, un thème de la veine de *Petite fleur* : ça s'appelle *Premier Bal*, et les musiciens de l'orchestre qui l'accompagne (celui de Claude Bolling) n'en perdent pas une note :

Vidéo. Sidney Bechet : Premier Bal

Sidney Bechet (ss) Claude Bolling (pn) + orchestre; rec France 1958

On retrouvera évidemment des revivalistes dans les prochains chapitres de ce cours, à chaque fois que nous ferons une coupe transversale des différents styles d'une époque donnée.

Les nouveaux mainstreamers

Tandis que les grands maîtres des périodes précédentes voient enfin, en Europe notamment, leur talent reconnu, aux Etats-Unis, quelques jeunes musiciens de la génération des boppers (des pianistes surtout) vont apporter au middle jazz un sang nouveau, sans doute partiellement coloré d'éléments piqués à l'air moderne du temps mais dont la musique ne sera jamais vraiment bop : c'est le cas de Nat King Cole et des jeunes Erroll Garner et Oscar Peterson.

a. Nat King Cole

Surtout connu comme crooner, Nat Cole fut avant tout un grand pianiste prolongeant les efforts d'Earl Hines, Teddy Wilson et consorts, un pianiste dont le style, dès les années '40, influencera plus d'un soliste à venir : dans la formule sans batterie initiée par Tatum (pn, gt, cb), il va, avec les guitaristes Oscar Moore et Irving Ashby notamment, créer un style original et novateur. Dans les '50, devenu une véritable star, ayant son propre show télévisé, King Cole, comme Bechet et Armstrong, alterne jazz et jazzy : écoutons-le superbement entouré de mainstreamers : il donne une de ses plus belles versions de Sweet Lorraine :

391. Nat King Cole : Sweet Lorraine

*Harry Edison (tp) King Cole (pn) John Collins (gt) Charlie Harris (cb)
Lee Young (dms); rec 1956 (Capitol)*

b. Erroll Garner

Dans un style complètement différent, unique et difficilement imitable, autodidacte absolu, voici Erroll Garner, reconnaissable après quelques secondes, non seulement pour ses grognements jouissifs, mais surtout pour ce décalage léger et désormais mythique entre les deux mains et pour le swing puissant, généreux et délibérément optimiste que génère ce décalage ! Le voici en 1950, à la tête de son trio, dans Confessin :

392. Erroll Garner : Confessin

Erroll Garner (pn) John Simmons (cb) Alvin Stoller (dms) , rec 1950 (Classics)

En 1954, Garner enregistre pour la première fois une ballade de sa composition (rappelons au passage qu'il ne savait pas lire une note de musique) : Misty deviendra non seulement SON tube absolu, mais un standard que reprendront toutes les générations de jazzmen à venir - et qui connaîtra avec Sarah Vaughan une version vocale elle aussi superbe :

393. Erroll Garner : Misty

Erroll Garner (pn) Wyatt Ruther (cb) Gene Heard (dms) , rec 1954 (Classics)

Mais il faut aussi voir jouer Garner, installé sur son haut tabouret ou à défaut sur un bottin de téléphone (il est de très petite taille) ; avec lui, la vidéo prend tout son sens : soutenu par les discrets et efficaces Eddie Calhoun (cb) et Kelly Martin (dms), il joue pour la BBC Just one of those things :

Video. Erroll Garner : Just one of those things

Erroll Garner (pn) Eddie Calhoun (cb) Kelly Martin (dms); rec Londres 1964

On retrouvera Erroll Garner dans les années '70 pour un dernier round particulièrement jubilatoire.

c. Oscar Peterson

Et enfin, le troisième larron, monsieur Oscar Peterson, from Canada. Tatumesque moderne, virtuose imparable, Oscar, arrivé aux Etats-Unis aura tôt fait de séduire Norman Granz, de devenir le pianiste maison des fameux concerts Jazz at the Philharmonics et de se retrouver aux côtés de tout ce qui swingue et qui pulse : on l'écoute dans Fine and Dandy, à ses débuts, au Canada, en 1949, puis trois ans plus tard, aux States avec Barney Kessell (gt) et Ray Brown (cb) :

394. Oscar Peterson Trio: Fine and dandy

*Oscar Peterson (pn) Austin Roberts (gt) Ben Johnson (cb);
rec Montreal 14/11/49; (RCA)*

395. Oscar Peterson Trio: Begin the beguine

Oscar Peterson (pn) Barney Kessell (gt) Ray Brown (cb); rec 1952 (Classics)

Douze ans passent et Oscar, devenu un des solistes les plus appréciés et un des pianistes les plus demandés, participe à l'émission de la BBC Jazz 625 mais aussi à des émissions de la télévision hollandaise : son trio, devenu un modèle du genre, se compose de Ray Brown (cb) et du batteur Ed Thigpen (dms) : un trio historique qui joue un Hallelujah jubilatoire qui permet de visualiser l'incroyable virtuosité de Peterson :

Video. Oscar Peterson Trio: Halleluyah

Oscar Peterson (pn) Ray Brown (cb), Ed Thigpen (dms); rec 1964; Broadc BBC

Video. Oscar Peterson Trio: You look good to me

Oscar Peterson (pn) Ray Brown (cb), Ed Thigpen (dms); rec 1963; from NPS

Bossa Nova

Si les années 1962-63 sont les années du Twist, elles voient aussi l'explosion, dans des eaux plus proches du jazz, de la Bossa-nova, née de la rencontre entre la Samba brésilienne et le jazz cool : voici un de ses pionniers, le guitariste **Baden Powell** dans une version de *Samba Triste* :

Video. Baden Powell : Samba Triste

Baden Powell (gt) rec paris 196?

Cette union entre le Brésil et le jazz restera symbolisée à jamais par la collaboration entre le couple Astrud et Joao Gilberto et le saxophoniste Stan Getz autour des compositions d'Antonio Carlos Jobim. Avant de visionner l'apparition dans un film de la célèbre Fille d'Ipanema, nous écouterons l'autre grand succès de la bossa jouée par Getz, le superbe *Desafinado* :

397. Stan Getz/ Joao Gilberto : Desafinado

*Stan Getz (ts) Joao Gilberto (voc) Antonio Carlos Jobim (pn)
Tommy Williams (cb) Milton Banana (dms); rec 1963 (Verve)*

Video. Stan Getz/ Astrud Gilberto : Girl from Ipanema

Stan Getz (ts) Astrud Gilberto (voc) Gary Burton (vbes) (cb) (dms)

Tandis que la plupart des jazzmen lui emboitent le pas et enregistrent ne serait-ce qu'un disque de bossa-nova, Getz prolongera l'expérience aux côtés des guitaristes Charlie Byrd ou Laurindo Almeida : ces rencontres se soldent par d'énormes succès de vente, comme le jazz en connaît singulièrement peu :

Video. Stan Getz/ Charlie Byrd
Stan Getz (ts) Charlie Byrd (gt (cb) (dms) 196

398. Stan Getz/ Laurindo Almeida : Maria Moca
*Stan Getz (ts) Laurindo Almeida (gt) Steve Kuhn (pn) George Duvivier (cb Dave
Bailey (dms) Edison Machado, Jose Paolo, Luiz Parga, Jose Soorez (dms);
rec 1963 (Verve)*

Video. Bossa Craze
Gerry Mulligan/Jobim - Laurindo Almeida/MJQ - Giorgio Gaslini

b. Le Mainstream moderne

Le Hard-bop s'est imposé comme la deuxième domestication du be-bop. Il va connaître on l'a dit, des évolutions diverses : il nous faut parler maintenant de ce classicisme moderne en lien avec les divers avatars du be-bop : un jazz intemporel qui a toutes les caractéristiques du classicisme. Quelques exemples suffiront à montrer la force tranquille de ce classicism. Commençons par un retour à **Cannonball Adderley** et à son disque Blue Note intitulé *Something Else* avec en invité... **Miles Davis** et avec une section rythmique idéale dominée par le grand **Hank Jones**. Le lyrisme et le vibrato exacerbés de Cannonball, son imagination débordante, culminent dans ce disque enregistré en 1958. Voici une authentique pièce d'anthologie, une longue version d'*Autumn leaves*. Pas une note de trop ! C'est ça le classicisme !

362. Cannonball Adderley: Autumn Leaves
*Miles Davis (tp) Cannonball Adderley (as) Hank Jones (pn) Sam Jones (cb)
Art Blakey (dms); rec 9/03/58 (CD Blue Note)*

Boppers in the fifties/sixties

Charlie Parker est mort en 1955. Une part importante du be-bop historique est morte avec lui. Restent de l'équipe historique les batteurs évidemment (**Kenny Clarke, Max Roach...**), les deux pianistes emblématiques et opposés (**Monk** et **Bud Powell**) et le frère de sang de l'Oiseau, **Dizzy Gillespie**. Toujours soucieux de toucher un public plus large que celui du be-bop historique, Dizzy multiplie les expériences et atteint sa plus grande maturité fin des fifties, début des sixties. Il enregistre des albums phares comme *Have trumpet will excite*, passionnant de bout en bout. Après avoir écouté *My man* extrait de

cet album, on le retrouve à Londres en 1965, au centre d'une des mythiques émissions Jazz 625, avec **James Moody** à ses côtés : pour ce morceau, il laisse le sax pour la flute : à noter la présence de **Kenny Barron** au piano :

Dizzy Gillespie : My man

Dizzy Gillespie (tp) Junior Mance (pn) Les Spann (gt) Sam Jones (cb) Lex Humphries (dms); rec 17/02/1959

Vidéo. Dizzy Gillespie : And the she stopped DVD 23,01 (5'03)

Dizzy Gillespie (tp) James Moody (as, fl) Kenny Barron (pn) Chris White (cb) Rudy Collins (dms) rec Angleterre 1965

Autre bopper originel, **Thelonious Monk**. Si Bud Powell est en fin de course dans les sixties, Monk déborde d'énergie créatrice, développant un hard-bop martien de haut vol, en solo ou en quartet avec son alter ego le sax **Charlie Rouse** :

Thelonious Monk : Dinah

Dizzy Gillespie (tp) James Moody (as, fl) Kenny Barron (pn) Chris White (cb) Rudy Collins (dms) rec Angleterre 1965

Thelonious Monk Quartet : Rhythm-a-ning

Charlie Rouse (ts) Thelonious Monk (pn) John Ore (cb) Frankie Dunlop (dms) rec nov 1962

Video. Thelonious Monk Quartet : Epistrophy

Charlie Rouse (ts) Thelonious Monk (pn) Larry Gales (cb) Ben Riley (dms) rec Stockholm nov 1962

Si l'Oiseau a quitté l'arène, ses disciples sont en place, des 1001 clones aux quelques disciples authentiques. **Sonny Stitt** fait partie de ceux là comme **Dexter Gordon**, un des seuls ténors de l'idiome bop historique. Si Stitt prolonge (à l'alto puis au ténor) un héritage assumé, Dexter, avec ce gros son mixé aux accents lesteriens, au phrasé bop et à l'énergie hard-bop, se fait une place à part dans cet univers « classique moderne ». Ses albums Blue Note (*Go, Our man in Paris* etc) sont autant de références immuables : on retrouvera ensuite **Sonny Stitt** lors d'un hommage rendu à Parker avec le trio de **Walter Bishop**

Dexter Gordon : I guess I'll hang my tears out to dry

Dexter Gordon (ts) Sonny Clark (pn) Butch Warren (cb) Billy Higgins (dms) rec juin 1962

Vidéo. Sonny Stitt : Lover man

*Sonny Stitt (as) Walter Bishop (pn) Tommy Potter (cb) Kenny Clarke (dms)
rec Berlin 1964*

Comme Stitt (et dans une certaine mesure, Jackie Mc Lean), l'altiste **Phil Woods** fait également figure de « nouvel oiseau » même s'il se dirigera bientôt dans d'autres directions. En 1960, il tourne avec l'orchestre de Quincy Jones et est à l'honneur dans diverses télévisions européennes (Pays-Bas, France) à la tête d'un band within the band rebaptisé *Fancy free* :

Vidéo. Fancy Free : Straight no chaser DVD 23,05 (3'32)

Clark Terry (tp) Quentin Jackson (tb) Phil Woods (as) Sahib Shihab (fl) Patti Bown (pn) Buddy Catlett (cb) Joe Harris (dms) rec 1960

Le be-bop historique comptait au moins un grand trombone, **J.J. Johnson**, qui, comme soliste, compositeur, arrangeur, s'est lui aussi imposé dans les années '50. Après son association historique avec l'autre trombone, le blanc **Kai Winding**, il crée en 1956 un quintet qui reste comme une des plus belles choses de la deuxième moitié des fifties : au sax, un jeune belge récemment débarqué à N-Y, **Bobby Jaspar** et une rythmique fabuleuse incluant le jeune batteur **Elvin Jones**, déjà impérial aux balais comme aux baguettes, quelques années avant sa collaboration avec Coltrane.

J.J. Johnson : Tea Pot CD 23,06 (5'28)

J.J. Johnson (tb) Bobby Jaspar (ts) Tommy Flanagan (pn) Wilbur Little (cb) Elvin Jones (dms) rec 14 mars 1957 (Dial JJ5)

Guitares, Pianos, Orgues

L'essentiel de l'énergie hard-bop passe par les souffleurs, trompettistes, trombones et sax en particulier. Secondés par des rythmiques efficaces, ils s'orientent, on l'a vu, tantôt vers un groove plus funky, tantôt vers une musique plus aventureuse et modale, tantôt vers ce classicisme moderne qui nous occupe en ce moment. Quelques pianistes incarnent le swing efficace, moderne et subtil de ces rythmiques new look : nous avons entendu **Red Garland** chez Miles, **Tommy Flanagan** chez J.J. et **Hank Jones** chez Cannonball, voici le troisième larron, le merveilleux **Wynton Kelly**, dans un extrait de son album-culte *Kelly Blue* puis dans un extrait d'une télévision allemande filmée lors de la dernière tournée Miles/Coltrane :

Wynton Kelly Trio : Softly as in a morning sunrise

Wynton Kelly (pn) Paul Chambers (cb) Jimmy Cobb (dms); rec 1959 (Riverside)

Video. Wynton Kelly Trio : The Theme

Wynton Kelly (pn) Paul Chambers (cb) Jimmy Cobb (dms); rec 1960

Parmi les nouveaux instruments apparus dans la galaxie hard-bop, le fameux orgue **Hammond B3** incarné par le grand **Jimmy Smith** : son et phrasé nouveau, approche de l'instrument personnelle : c'est comme si un nouvel instrument était né sous les doigts de Smith

Jimmy Smith : Hackensack

*Jimmy Smith (org) Kenny Burrell (gt) Philly Joe Jones (dms);
rec 1958 (Blue Note)*

Vidéo. Jimmy Smith: The Sermon

1. Commentaires sur J. Smith 2. Jimmy Smith (org) Quentin Warren (gt) Billy Hart (dms); rec Londres 1965

Enfin, côté guitaristes, les figures dominantes restent **Kenny Burrell** que nous venons d'entendre avec Jimmy Smith, l'immense **Wes Montgomery** mais aussi le Belge **René Thomas**, débarqué en Amérique en 56 comme Jaspar : on écoute une des plus belles versions de *Round Midnight*, celle de Wes, puis on retrouve Thomas et Jaspar à leur retour en Europe début 62 :

Wes Montgomery : Round Midnight

Wes Montgomery (gt) Melvin Rhyne (org) Paul Parker (dms) rec NY oct 1959

Vidéo. International Jazz Quintet : I remember Sonny

*Bobby Jaspar (ts) René Thomas (gt) Amedeo Tommasi (pn) Benoit Quersin (cb)
Daniel Humair (dms) rec Bxl janv 1962*

Cool ?

Que devient le jazz cool dans les sixties ? Il reste vivace dans sa forme West Coast en Californie, mais a tendance, soit à se sophistiquer davantage encore en direction du thrid stream, soit à se muscler sous l'influence du hard-bop. Tandis que **Stan Getz** plonge dans l'univers de la bossa bova, **Chet Baker**, avant de connaître une nouvelle et durable crise, connaît un épisode quasi hard-bop avec le saxophoniste George Coleman et continue à fréquenter assidument l'Europe (et la Belgique, et Liège à travers son ami **Jacques Pelzer**) :

Vidéo. Chet Baker : By bye Blackbird DVD 23, 7 (7'25)
Chet Baker (tp) Jacques Pelzer (as) René Urtreger (pn) Luigi Trussardi (cb)
Franco Manzecchi (dms) rec Bxl 1964

Le Hard-Bop comme classicisme

Révolutionnaire au début des fifties, le hard-bop porte en lui tout ce qu'il faut pour devenir une nouvelle forme de classicisme. 50 ans plus tard, la plupart des disques de cette époque n'ont pas pris une ride ! Quelques exemples au hasard ou presque : un extrait du fameux *Roll Call* d'**Hank Mobley**, qui reprend *The more I see you* avec le jeune **Freddie Hubbard** à la trompette ; les *Messengers* version 1965 avec toujours **Lee Morgan** mais aussi, plus inattendu, le saxophoniste partenaire de Sun Ra, **John Gilmore**. Et enfin, le quintet de **Blue Mitchell** avec le jeune **Chick Corea** au piano :

Hank Mobley : The more I see you
Freddie Hubbard (tp) Hank Mobley (ts) Wynton Kelly (pn) Paul Chambers (cb)
Art Blakey (dms) rec nov 1960

Vidéo. Art Blakey Jazz Messengers : On the Ginza
Lee Morgan (tp) John Gilmore (ts) John Hicks (pn) Victor Sproles (cb) Art
Blakey (dms) ; rec Londres mars 1965

Blue Mitchell Quintet: Perception
Blue Mitchell (tp) Junior Cook (ts) Chick Corea (pn) Gene Taylor (cb) Al Foster
(dms) rec 14 juillet 1965

Classique-Moderne

Nous avons commencé ce chapitre avec *Autumn Leaves* de Cannonball. On termine en bouclant la boucle (tout en la laissant ouverte, traducteurs, traduisez) avec un autre must absolu, le *Stolen Moments* de l'album *Blues and the abstract truth* d'**Oliver Nelson** mêlant musiciens hard-bop et avant-gardistes : pas une note à jeter, ici non plus : **Freddie Hubbard** joue comme jamais, et on ne sait si c'est lui qu'il faut le plus admirer ou l'audace de **Dolph** à la flûte, le travail de **Bill Evans** ou l'adhésion au thème du compositeur :

Oliver Nelson: Stolen Moments
Freddie Hubbard (tp) Oliver Nelson (as, arr) Eric Dolphy (fl) Bill Evans (pn) Paul
Chambers (cb) Roy Haynes (dms) ; rec 23/02/61