

On entend dans cet *Anthropology* que Dizzy entend déjà faire évoluer le be-bop vers une forme de classicisme moderne, moins « hystérique » que *Salt Peanuts* de mai 1945 par exemple. Par ailleurs, l'humour du trompettiste permet de mieux "faire passer" sa musique, fut-elle virulente auprès du public : on le verra, son approche du scat ira également dans cette direction.

Entretemps, resté en Californie, Parker enregistre avec **Miles Davis** ses premiers chefs d'oeuvre pour la firme Dial (1946-1947) : c'est notamment le cas du titre relatif à son surnom de Bird, *Ornithology*, construit sur les accords de *How high the moon* : phrasé, sonorité, émotion, tout y est, y compris le contraste avec Miles Davis dont il a déjà été question à propos des premières séances de la fin 45. A noter l'engagement d'un troisième souffleur, le sax ténor **Lucky Thompson**, qui mêle une sonorité puissante à l'ancienne au phrasé bop :

Charlie Parker: Ornithology CD XXIII, 14 (3'03)

*Miles Davis (tp) Charlie Parker (as) Lucky Thompson (ts) Dodo Marmarosa (pn)
Vic Mc Millan (cb) Roy Porter (dms); rec Hollywood 28/03/46.*

Lors d'une de ces séances, Parker décide d'enregistrer *Night in Tunisia* et d'inclure un break d'alto entre l'exposé du thème et les chorus ; plusieurs prises sont mises en boîte et pour Parker, il est évident que l'une d'elle dépasse les autres en ce qui concerne le break en question. Malheureusement, la suite du morceau (le solo de Miles notamment) est moins satisfaisante et les producteurs décident de privilégier pour l'édition une autre prise. L'insistance de Parker fera néanmoins que, cas unique dans l'histoire du jazz, à côté de la master take éditée, on retrouvera dans des éditions ultérieures les 47" secondes comprenant le fameux break préféré de Bird, apparu sur disque sous le titre de *Famous Alto Break*, tout simplement !

Charlie Parker: The Famous Alto Break CD XXIII, 15 (0'52)

*Miles Davis (tp) Charlie Parker (as) Lucky Thompson (ts) Dodo Marmarosa (pn) Vic Mc
Millan (cb) Roy Porter (dms); rec Hollywood 28/03/46.*

Le phrasé de Parker mériterait à lui seul des heures d'analyse : même sans formation musicale, on peut réaliser l'originalité et la complexité (harmonique, mélodique, rythmique) de ses improvisations en regardant des transcriptions animées comme du solo sur *Confirmation* joué par l'Oiseau en 1953 :

Video . Charlie Parker: Confirmation DVD XXIII, 6 (1'57)

Charlie Parker (as) Al Haig (pn) Percy Heath (cb) Max Roach (dms) rec 1953 Tel Youtube

Parker mène une vie hallucinée : il jouit d'une santé phénoménale et d'une résistance aux excès hors norme, mais le manque le rend fou. Et lorsqu'il décide de rester en Californie, il réalise que, contrairement à ce qui se passera dix ans plus tard, il est beaucoup plus difficile de s'y procurer de l'héroïne qu'à New-York. Quand Parker est en manque, Parker boit, tout ce qu'il trouve sur sa route, il avale des médicaments à doses létales ! C'est ce qui explique la crise liée à la fameuse et controversée séance de *Lover Man* : chef d'oeuvre d'émotion à emmener sur l'île déserte ou raté qui n'aurait jamais du être publié (c'est l'avis du principal intéressé), chacun se fera son avis. Il reste que ce *Lover man* comprend un des soli les plus déchirés de l'histoire du jazz ! Une séquence que Clint Eastwood a très bien rendu dans le film Bird.

Video/audio. Charlie Parker: Lover Man CD XXIII, 16/ DVD XXIII 7 (3'20) (2'34)

*Howard McGhee (tp) Charlie Parker (as) Jimmy Bunn (pn) Bob Kesterson (cb)
Roy Porter (dms) rec 29 juillet 1946 (Video Extr de Bird de Clint Eastwood)*

Après cette séance, Parker multiplie les écarts, met le feu à sa chambre, se promène nu dans l'hôtel et finit par se retrouver interné au célèbre hôpital Camarillo, où il séjournera de juillet 46 à février 47. Dans le rapport des médecins qui l'ont soigné, on parle à son sujet d'

"intelligence supérieure, d'hallucinations auditives, de délire sexuels, de tendances paranoïdes et de personnalité complexe et insaisissable."

Bird est à coup sûr une personnalité hors du commun, et sur le plan musical, sans doute un des rares jazzmen à mériter l'étiquette souvent surfaite de génie : dans sa bible sur le be-bop, Alain Tercinet rapporte ces autres témoignages caractéristiques :

"Le personnage se situe hors du commun. Ses agissements ne peuvent se mesurer à l'aune ordinaire. Parker était l'homme de tous les excès et sa perception du bien et du mal transgressait l'échelle de références établies. Prodigieusement intelligent, doté d'une mémoire étonnante, d'un rare don d'adaptabilité, il s'entendait à déguiser sa personnalité grâce aux masques les plus divers. Parfaitement à l'aise au milieu d'une cour de dealers, d'arnaqueurs et d'entremetteurs de tout poil, il pouvait parler avec les enfants, avec votre mère, et d'après des conversations que je l'ai entendu tenir sur les sujets les plus divers avec des personnes à l'éducation accomplie, vous auriez pu penser qu'il possédait un tas de diplômes universitaires. Il n'en était rien, il lisait seulement beaucoup."

Dès sa sortie de Camarillo, l'Oiseau se remet à enregistrer : et à nouveau, les chefs d'oeuvre se multiplient à un rythme infernal : comme un clin d'œil malicieux à l'établissement où il vient de passer plusieurs mois, Parker – qui retombe dans ses travers et ses excès à peine sorti – enregistre en février 1947 un thème baptisé *Relaxin' at Camarillo* : à ses côtés, son ancien partenaire **Howard McGhee**, le sax ténor **Wardell Gray**, un des rares ténors bopisants avec Dexter Gordon, et des musiciens californiens de haut vol (le pianiste **Dodo Marmarosa** entre autres).

Charlie Parker: *Relaxin' at Camarillo* CD XXIII, 17(3'08)

*Howard McGhee (tp) Charlie Parker (as) Wardell Gray (ts) Dodo Marmarosa (pn)
Barney Kessel (gt) Red Callender (cb) Don Lamond (dms) rec 26 février 1947*

Parker enregistre quelques faces singulière avec Erroll Garner, puis, de retour à New-York, il grave avec **Bud Powell** un thème fou intitulé *Donna Lee* et dédié à la fille du bassiste Curley Russell. Le classicisme parkérien continue à se développer : au cours des trois derniers mois de 1947, il immortalise une succession de chefs d'oeuvre en quintet avec **Miles Davis**. On peut notamment y entendre quelques unes des plus belles ballades de l'histoire du jazz, à commencer par les trois versions d'*Embraceable you*, enregistrées à quelques minutes d'intervalles et néanmoins toutes différentes et fascinantes :

"Embraceable you illustre un genre d'organisation et de développement qui dépasse de loin l'écriture d'une chanson populaire. Il instaure une base compositionnelle qu'un compositeur mettrait des heures à construire de son propre chef. Mais simplement, Parker se lève et il improvise le chorus. Et peu de temps après, durant la même séance, il se lève à nouveau et interprète un autre chorus sur le même morceau, entièrement différent du point de vue de la construction (...) La splendeur d'Embraceable you, de My old flame, d'Out of Nowhere est le fait d'un Parker triomphant. Le Parker brisé de Lover Man n'aurait jamais dû, à ses yeux, être livré au public"

Charlie Parker: Embraceable you CD XXIII, 18 (3'08)

*Miles Davis (tp) Charlie Parker (as) Duke Jordan (pn) Tommy Potter (cb) Max Roach (dms);
rec NY 28 octobre 1947*

Décembre 1947. Le quintet devient sextet avec l'adjonction du trombone du mouvement bop, **J.J. Johnson**. Pour Dial, le sextet grave de nouveaux monuments, dont le trop peu connu *Quasimodo* : thème superbe et chorus lumineux !

Charlie Parker: Quasimodo CD XXIII, 19 (2'55)

*Miles Davis (tp) J.J. Johnson (tb) Charlie Parker (as) Duke Jordan (pn) Tommy Potter (cb)
Max Roach (dms); rec NY 17 décembre 1947*

En 1948, on pourrait déjà presque dire que la grande aventure du be-bop bat de l'aile. Ses prolongements (et spécialement le jazz dit 'cool') sont sur les starting blocks, avec pour ambition de domestiquer cette musique sauvage et de la rendre plus populaire. Parker et les autres ne renoncent pas pour autant. Les années 1948-52 seront surtout des années live, avec à la clé des morceaux plus longs, des développements nouveaux de la "sauvagerie" bop (avec cette fois aux côtés de l'Oiseau le **Red Rodney** mais aussi, pour des retrouvailles toujours passionnantes, son alter ego des premières années **Dizzy Gillespie**. C'est aussi le début de la série *Parker + Strings*, qui n'est pas, comme on l'a parfois dit qu'un projet de producteur. Comme beaucoup de souffleurs, Bird rêvait de se faire porter par une section de cordes. Les titres avec cordes les plus intéressants sont sans aucun doute les ballades comme *Laura*. On l'a dit, on ne possède quasi aucune image filmée de Charlie Parker. Le moment est venu de visionner le fameux *Hot House* filmé avec Dizzy lors d'une remise de prix honorifiques : en ouverture, nous verrons un nouvel extrait de *Bird*, la séance d'ouverture : pour rappel, Parker est incarné à l'écran par le formidable **Forrest Whitaker**.

Video. Bird on Screen DVD XXIII, 8 (5'01)

1. *Extrait de Bird, 5tet live 2. Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Dick Hyman (pn)
Sandy Block (cb) Charlie Smith (dms) 1952*

Parmi les plus incontestables chefs d'œuvre de Parker, le *Parker's Mood* de 1948, enregistré en quartet avec le trio du pianiste **John Lewis**, un titre d'une perfection formelle telle que le chanteur **King Pleasure** mit des paroles sur le chorus de Parker et récolta un succès considérable.

Charlie Parker Quartet : Parker's Mood CD XXIII, 20 (2'57)

Charlie Parker (as) John Lewis (pn) Curley Russell (cb) Max Roach (dms); rec 18 sept 1948

En plus du *Hot House*, on a retrouvé quelques images précieuses filmées pour un *Jammin' the blues II* qui ne verra jamais le jour : les rushs retrouvés dans un coffre-fort de Norman Granz ont cependant fini par être édités tels quels : on y entend notamment deux titres (hélas en playback pour des raisons techniques) : une superbe ballade avec **Coleman Hawkins**: puis une version rapide de *Celebrity* jouée en quartet. La rythmique se compose de **Hank Jones, Ray Brown** et **Buddy Rich** :

Video. Charlie Parker Jammin' II DVD XXIII, 9 (4'19)

*Charlie Parker (as) Coleman Hawkins (ts) Hank Jones (pn) Ray Brown (cb)
Buddy Rich (dms) : Ballad/ Celebrity rec 1950*

4. Les deux paris de Dizzy

Parallèlement au développement du be-bop en tant que tel, joué la plupart du temps en quintet (tp, as, pn, cb, dms), dès 46, **Dizzy Gillespie** envisage de se lancer dans de nouvelles aventures et de tenter deux paris censés donner au be-bop des couleurs nouvelles, compléter son alphabet et sa syntaxe. D'abord en adaptant le be-bop à la formule du big band (pari apparemment insensé), ensuite en l'associant à une forme musicale qui est en quelque sorte un cousin du jazz, la musique afro-cubaine.

a. Big Band Be-Bop

Dès le départ (et si on excepte la préhistoire que constituent les orchestres dirigés pendant la guerre par Earl Hines puis Billy Eckstine), le be-bop est une musique de petite formation (du quintet au sextet). Dès le départ également, la nouvelle musique a des aspects virulents voire hystériques et mise avant tout sur l'expressivité et sur la spontanéité. Des caractéristiques qu'on imagine mal transposées dans le langage cadré et codé du grand orchestre tel qu'il a dominé les années swing. Le pari semble donc insensé mais Dizzy, qui, pour mémoire, a fait ses débuts dans le big band de Cab Calloway est du genre à faire sienne la fameuse formule : « *C'était impossible mais on ne nous l'a pas dit, alors nous l'avons fait* ». Et puis si l'on y réfléchit mieux, l'ambition qui anime Dizzy est comparable à celle qui permit à Fletcher Henderson, dans les années '20, d'étendre la polyphonie orléanaise à un langage orchestral. La difficulté supplémentaire, dans le cas du be-bop, tient évidemment dans la complexité des lignes mélodiques (que les sections vont devoir jouer comme un seul homme) et dans les décalages rythmiques déjantés. Aidé par divers amis arrangeurs, Dizzy saute ces deux obstacles et marque l'essai Et après une première tentative sinon avortée du moins peu convaincante, il donne au be-bop une nouvelle dimension – qui à terme transformera globalement le monde du grand orchestre. Dès le milieu de l'année 1946, Dizzy présente son bébé : l'arrangeur **Gil Fuller**, qui l'a assisté au cours de la gestation, décrit l'accueil reçu par l'orchestre :

"De la dynamite! Personne n'attendait pareille explosion: un grand orchestre dans une petite salle, attaquant le premier morceau par une note à l'unisson! Tout le monde a sursauté quand Dizzy a levé les bras pour faire démarrer. Une véritable bombe! Et quand les gens eurent repris leurs esprits, croyant que cela se calmait, il y eut une deuxième bombe, puis une autre et encore une autre." (Gil Fuller)

Par ce premier orchestre-dynamite, voici la composition de Tadd Dameron, *Our Delight*, joué sur un tempo medium-up avec pour solistes Dizzy bien sûr et sans doute le sax ténor **Ray Abrams** :

Dizzy Gillespie Big Band : Our delight CD XXIII, 21 (2'31)

Dizzy Gillespie, Dave Burns, Ray Orr, Talib Ahmad Dawud, John Lynch (tp) Alton Slim Moore, Leon Comegys, Charles Greenlee (tb) John Brown, Howard Johnson (as) Ray Abrams, Warren Lucky (ts) Pee Wee Moore (bs) Milt Jackson (pn) Ray Brown (cb) Kenny Clarke (dms) Gil Fuller (arr) rec 10 juin 1946

Le mois suivant, nouvelle séance pour un big band de mieux en mieux rodé. Sur *Emanon*, **John Lewis** ouvre les hostilités : son futur partenaire du MJQ, **Milt Jackson** lui succède, puis **Dizzy**

entre en jeu et fait monter la tension : introduit par un riff proprement diabolique, **James Moody** prendra le dernier chorus de ce classique de l'orchestre, qu'on retrouvait assez souvent dans les juke-box des villes belges et qui semait l'effroi dans la clientèle square :

Dizzy Gillespie Big Band : Emanon CD XXIII, 22 (3'06)

Dizzy Gillespie, Dave Burns, John Lynch, Elmon Wright Mathew McKay (tp) Alton Slim Moore, Taswell Baird, Gordon Thomas (tb) John Brown, Howard Johnson (as) Ray Abrams, Warren Lucky (ts) Pee Wee Moore (bs) Milt Jackson (vbes) John Lewis (pn) Ray Brown (cb) Joe Harris (dms) Gill Fuller (arr) rec 10 nov 1946

Un des titres les plus emblématiques de ce big band reste cependant *Things to come*, au titre pour le moins significatif. L'avenir du jazz dans le bruit et la fureur. Intro et exposé AABA explosifs, intermède kitsch et Dizzy est en piste. Milt Jackson enchainera, puis, porté par des riffs toujours plus puissants et déjantés, ce sera au tour de James Moody. Quant à la finale, je vous laisse la découvrir par vous-même :

Dizzy Gillespie Big Band: Things to come CD XXIII, 23 (2'40)

Dizzy Gillespie, Dave Burns, Elmon Wright, Talib Daawud, John Lynch (tp) Leon Comegys, Gordon Thomas, Al Moore (tb) John Brown, Howard Johnson (as) Ray Abrams, Warren Luckey (ts) Pee Wee Moore (bs) John Lewis (pn) Milt Jackson (vbes) Ray Brown (cb) Kenny Clarke (dms) Gil Fuller (arr) ; rec NY 9 juillet 1946

Le film mythique *Jivin in be-bop* de **Leonard Anderson** – qui ne sera diffusé que dans les théâtres et cinémas réservés aux Noirs - nous permet de voir l'orchestre en action, sans doute au tournant des années 46-47 (les avis diffèrent). Parmi les morceaux de bravoure bop joués pour l'occasion par le big band, je vous propose d'écouter *Oop Bop Sh'Bam*, un des titres en forme de scat chantés par Dizzy : qui prend le premier chorus, suivi par **James Moody** au ténor et le jeune bassiste **Ray Brown** qui ramène le thème. Pour suivre, et à propos de Ray Brown justement, le thème qui le met en valeur, *One Bass Hit* dont il expose la mélodie en call and respons avec l'orchestre avant d'en être le seul soliste avec Dizzy, comme sur la version disque (Dizzy qui démarre par un break fulgurant). Notez aussi la direction d'orchestre souple et cocasse à la fois du leader, qui réinvente la gestuelle de son ancien leader Cab Calloway :

Video. Jivin in be-bop : Oop Bop Sh'Bam / One Bass Hit DVD XXIII, 10 (4'55)

Dizzy Gillespie, Dave Burns, Mathew McKay, John Lynch, Elmon Wright (tp) Alton Moore, Taswell Baird, Gordon Thomas (tb) John Brown, Howard Johnson (as) James Moody, Bill Frazier (ts) Pee Wee Moore (bs) Milt Jackson (vbes) John Lewis (pn) Ray Brown (cb) Joe Harris (dms) Helen Humes (voc) Gill Fuller (arr) rec late 1946

b. Cubop !

Non content de cette performance, Dizzy s'attaque ensuite à concrétiser son deuxième rêve (les deux se rejoindront d'ailleurs l'occasion) : réaliser une fusion entre le be-bop et la musique afro-cubaine, dont les potentialités expressives le fascinent. Un petit rappel s'impose. Dès les années '20, Harlem est infiltré par diverses communautés latines (Cubains, Portoricains). Des échanges s'exercent bientôt entre leur musique (dans laquelle les percussions occupent le premier plan) et celle que jouent les jazzmen, leurs voisins harlémites. Les deux formes musicales sont cousines et nées l'une comme l'autre de l'esclavage, le jazz dans l'univers protestant anglo-saxon, les musiques latines dans l'univers catholique hispanisant – une différence qui, on l'a dit, aura une influence sur l'instrumentation, le mode l'évangélisation

étant différent et la sphère catholique, quoique plus dure, laissera davantage aux esclaves pratiquer les percussions, alors que la préhistoire du jazz sera essentiellement vocale. Jazz et musique latine se croisent donc depuis les années '20 mais c'est évidemment Dizzy qui va donner l'impulsion majeure au mouvement. Un mouvement qui s'est d'ailleurs rapidement scindé en deux : d'une part, une musique très commerciale, bénéficiant d'un phénomène de mode (le succès colossal de *Peanuts Vendor* et la célébrité des orchestres de Don Azpiazu ou Xavier Cugat) et jouant la carte de l'exotisme ; de l'autre, aux antipodes de cet exotisme de pacotille, une musique autrement excitante qui génère des solistes importants (**Alberto Socarras** par exemple), et assure la popularité des orchestres bouillonnants de **Machito** et consorts. Ce sont évidemment ces derniers qui seront les partenaires prioritaires des boppers, à commencer par le percussionniste **Chano Pozzo** qui va, littéralement, créer le cubop (cuabn music + be-bop) avec Dizzy. Rappelons les grandes lignes de ce cousinage amoureux en images : un survol historique d'abord puis un extrait d'un cartoon intitulé *Chico et Rita* et dont une partie se passe dans le milieu du jazz et permet de voir Dizzy, Parker, Monk mais aussi et surtout Chano Pozzo :

Vidéo. Document : De la rumba au Cubop DVD XXIII, 11 (6'52)

1. Doc sur les liens entre jazz et musique cubaine 2. Extr de Rita et Chico (cartoon)

Si l'on excepte la musique jungle de Duke Ellington dans les années '20, le cubop sera le premier retour signifiant vers les racines africaines, notamment via les percussions. A la fin de l'année 1947, Dizzy (qui raconte volontiers les difficultés qu'il eut au départ à concilier les conceptions rythmiques jazz – celles de **Kenny Clarke** en l'occurrence – et les conceptions rythmiques cubaines de **Chano Pozzo**, basées, on vient de l'entendre, sur la clave) enregistre ce qui sera son plus gros succès en matière de cubop : *Manteca* démarre par une intro rythmique sur laquelle Dizzy s'impose bientôt, porté par les percussions de Chano ; le thème comprend un bridge en forme de contraste ; puis les trois musiciens mis en valeur seront sans surprise Dizzy, Moody et Pozzo :

Dizzy Gillespie Big Band: Manteca CD XXIII, 24 (3'11)

Dizzy Gillespie, Benny Bailey, Dave Burns, Elmon Wright, Lamar Wright Jr (tp) Ted Kelly, Bill Shepherd (tb) John Brown, Howard Johnson (as) George Big Nick Nicholas, Joe Gayles (ts) Cecil Payne (bs) John Lewis (pn) Milt Jackson (vbes) Al Mc Kibbon (cb) Kenny Clarke (dms) Chano Pozo (conga); rec NY 22 décembre 1947

On le voit (et on l'entend), Dizzy combine donc bel et bien ses deux rêves (le big band bop et le jazz afro-cubain). Signalons que sa quête atteindra son point culminant avec la suite afro-cubaine *Cubano Be, Cubano Bop*, écrite en collaboration avec l'arrangeur **George Russell**, oeuvre étonnamment moderne, qui laissera perplexe plus d'un auditeur en 1947.

5. Les autres doigts de la main bop

Jusqu'à présent, nous avons surtout parlé de Charlie Parker et de Dizzy Gillespie. S'ils sont les principaux chefs de file du be-bop, ils ne sont pas pour autant les seuls, et il nous faut évoquer maintenant les autres boppers majeurs, à commencer par les deux principaux pianistes du mouvement, Bud Powell et Thelonious Monk. Comme Bird et Dizzy, Monk et Bud Powell forment un tandem hautement paradoxal. Très proches dans la vie, comme dans le feeling musical, ils développent en tant qu'instrumentistes deux styles radicalement différents, certes complémentaires, mais qu'un auditeur distrait pourrait quasi trouver antinomiques.

a. Le cas Monk

Cerveau harmonique de la bande des 5, **Thelonious Monk**, personnage singulier s'il en est, est une sorte d'éminence grise du mouvement. Présent au Minton's dès les tout débuts du mouvement, il le marque de son empreinte dès 1940, mais c'est bien plus tard, alors que le be-bop historique appartient déjà presque à l'histoire, qu'il émerge de l'ombre et sort ses premiers disques. Monk s'en fout : Monk se fout d'ailleurs de toutes les contingences : seule compte sa musique. Et ce style unique fixé depuis le tout début ou presque ! Une musique monomaniaque et obsédante ou presque tout est dit d'emblée ; mais qui ne cessera pourtant de se gonfler d'essence, de l'intérieur, tout au long de sa carrière. A la fin de la guerre, Monk est pris en charge par **Coleman Hawkins** qui lui fait enregistrer ses premiers disques : nous avons écouté un de ces titres, en voici un autre, tout aussi caractéristique : l'intro et le chorus du pianiste sont du Monk pur et dur.

Coleman Hawkins : On the Bean CD XXIV, 1 (2'41)

*Coleman Hawkins (ts) Thelonious Monk (pn) Bass Robinson (cb) Denzil Best (dms)
rec NY 19 oct 1944*

Du Minton's au travail avec Hawkins, Monk se fait connaître très lentement. Le déclencheur sera sans doute son contrat, en 1947, avec la jeune firme *Blue Note*, ayant produit jusqu'alors un jazz plus traditionnel. Quoiqu'encore fort peu connu du gd public, Monk va petit à petit faire connaître son improbable identité. Billy Taylor et Randy Weston racontent leur première rencontre avec Monk. Puis après un extrait de *Flying Hawk*, ce sera au tour de Max Roach de rendre hommage au caractère visionnaire d'Alfred Lion, l'homme de *Blue Note*, dans la découverte de Monk et dans la confiance qu'il lui accorda :

Video Monk, Bean, Blue Note DVD XXIV, 1 (5'26)

Extraits de themes de Monk, interviews de Billy Taylor, Randy Weston, Max Roach etc

Parmi les premiers titres gravés par Monk pour *Blue Note*, *Humph* et *Evonce*, des thèmes très be-bop mais contenant à chaque fois un solo de piano très ... Monkien ! Ces deux titres portent déjà en germe tout ce qui fait la force et la singularité de l'homme : gestion de l'espace sonore, architecture du silence, largeur des intervalles, clusters et dissonances, obtention alchimique d'un son unique. Pour le reste, 1 tp, 2 sax et une rythmique dans laquelle se trouve l'ami fidèle de Monk, le batteur **Art Blakey**.

Thelonious Monk: Humph CD XXIV, 2 (2'55)

Idrees Sulieman (tp) Danny Quebec West (as) Billy Smith (ts) Thelonious Monk (pn) Gene Ramey (cb) Art Blakey (dms); rec NY 15 oct 1947

Thelonious Monk: Evonce CD XXIV, 3 (3'04)

Idrees Sulieman (tp) Danny Quebec West (as) Billy Smith (ts) Thelonious Monk (pn) Gene Ramey (cb) Art Blakey (dms); rec NY 15 oct 1947

De ces premières séances, datent aussi quelques pièces hyper-modernes comme *Introspection* en trio ou *Thelonious*, sorte d'auto-portrait dans lequel les souffleurs et la rythmique inversent quasi les rôles, les premiers accompagnant Monk plutôt que d'être accompagnés par lui. Une sorte de manifeste avec quelques passages de ce stride martien à travers lequel Monk se souvient de ses premiers maîtres, Fats Waller ou James P. Johnson :

Thelonious Monk: Introspection CD XXIV, 4 (3'13)

Thelonious Monk (pn) Gene Ramey (cb) Art Blakey (dms) rec NY 15 oct 1947

Monk est aussi LE compositeur le plus durable du be-bop : contrairement à celles de Parker, dont on imagine rapidement la période de gestation, les œuvres de Monk sont intemporelles et permettent à toutes les générations de les prendre pour point de départ d'une relecture personnelle. Le plus bel exemple est évidemment *Round Midnight* joué et rejoué à toutes les époques tout en restant LE standard monkien : en entendant la première version enregistrée de *Round midnight*, Panonnica de Koenigswater, la grande mécène du Jazz partira sur l'heure pour Paris afin d'aller y écouter Monk !

Thelonious Monk: Round Midnight CD XXIV, 5 (3'11)

Idrees Sulieman (tp) Ike Quebec (as) Billy Smith (ts) Thelonious Monk (pn) Gene Ramey (cb) Art Blakey (dms); rec NY 15 oct 1947

Parmi les compositions les plus typiques de l'éminence grise du bop, le bien nommé *Misterioso*, gravé pour la première fois en quartet avec le vibraphoniste **Milt Jackson** : nous sommes en juillet 1948 et de multiples versions suivront, en trio, en quartet, voire en grande formation. Mais celle-ci reste la version de référence :

Thelonious Monk: Misterioso CD XXIV, 6 (3'22)

Milt Jackson (vbcs) Thelonious Monk (pn) John Simmons (cb) Shadow Wilson (dms); rec NY 2 juillet 1948

Après ces premiers enregistrements, le solo, le trio puis le quartet, deviendront rapidement les formules préférées de Monk, celles avec lesquelles il créera et peaufinera la plupart de ses grands standards. Et ce tout au long de sa carrière. Le premier document filmé montrant Thelonious Monk en action (et il faut voir jouer Monk), est un de ses blues les plus souvent repris, *Blue Monk*, simple et efficace *ds années '50*, un des blues les plus simples et efficaces de Monk: avec **Ahmed Abdul-Malik** (cb) et **Osie Johnson** (dms), Monk participe alors à une émission exceptionnelle de la chaîne CBS, regroupant Billie Holiday, Count Basie, Lester Young et des dizaines d'autres musiciens de jazz : l'émission s'appelle *The sound of jazz* et reste aujourd'hui une des pages les plus fascinantes de l'histoire du jazz filmé :

Video. Thelonious Monk: Blue Monk DVD XXIV, 2 (3'03)

Thelonious Monk (pn) Ahmed Abdul-Malik (cb) Osie Johnson (dms); rec 1957

Alors qu'ils sont, avec Kenny Clarke (et d'une certaine manière le guitariste Charlie Christian hélas mort trop tôt pour avoir assisté à la naissance du mouvement), les principaux créateurs du be-bop (et à travers lui du jazz moderne), **Dizzy Gillespie**, **Charlie Parker** et **Thelonious Monk** n'ont enregistré en tout et pour tout qu'une seule séance d'enregistrement, en juin 1950. Mais quelle séance ! Chacun de ces trois monuments sont dans une forme olympique, le son est meilleur que celui de la plupart des séances historiques du be-bop, ce disque Norgran/Verve baptisé le plus souvent *Bird and Dizz* tout simplement, regroupe quelques uns des grands moments de la nouvelle musique, à commencer par le *Bloomdido* que nous allons entendre. Nous poursuivrons avec un standard évidemment réinventé, *My melancholy baby* :

Charlie Parker/ Dizzy Gillespie : Bloomdido CD XXIV, 7 (3'29)

Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Thelonious Monk (pn) Curley Russell (cb) Buddy Rich (dms) rec NY 6 juin 1950

Charlie Parker/ Dizzy Gillespie : My melancholy baby CD XXIV, 8 (3'29)
Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Thelonious Monk (pn) Curley Russell (cb)
Buddy Rich (dms) rec NY 6 juin 1950

Si Monk (qu'on retrouvera évidemment dans les décennies suivantes) est un OVNI par rapport aux canons du be-bop, l'autre grand pianiste de la révolution en marche, **Bud Powell** est, lui, complètement en phase avec ces canons : virtuosité, imagination dans les tempos rapides etc.

b. Bud's Bubble

A l'inverse de Monk, **Bud Powell** est un peu le Charlie Parker du piano (même s'il n'appréciait que modérément la formule) : c'est aussi un de ces personnages dotés d'une personnalité richissime, malgré, hélas, une vie et une carrière particulièrement douloureuses : quelques images et quelques témoignages sur ce jeune homme né à Harlem en 1924, sur ses études classiques, et sur l'influence qu'exercèrent sur lieu des pianistes comme **Billy Kyle** ou **Art Tatum**.

Vidéo. Bud Powell DVD XXIV, 3 (7'57)
Doc sur Bud Powell, enfance, adolescence, influences, Cootie Williams

De 18 à 21 ans, Bud travaille dans le grand orchestre de **Cootie Williams**. En Janvier 1944, il participe à sa première séance d'enregistrement au sein d'une petite formation dirigée par le même Cootie : dès l'intro, on sent que le Bud Powell qui va marquer l'histoire du piano est déjà là, sous l'influence de Billy Kyle entre autres.

Cootie Williams : Floogie Boo CD XXIV, 9 (2'42)
Cootie Williams (tp) Eddie Vinson (as) Eddie Lokjaw Davis (ts) Bud Powell (pn)
Norman Keenan (cb) Sylvester Payne (dms); NY 4 janv 1944

Le 21 janvier 1945, Bud est pour la première fois victime de violences policières : c'est le point de départ de migraines qui ne le quitteront plus. Suivront les premiers internements et les premiers électrochocs, et ce n'est que le début ! Ca ne l'empêchera pas, après quelques séances en sideman avec Dexter Gordon ou J.J.Johnson, d'enregistrer ses chefs d'œuvre entre 1947 et 1949. Parmi les titres gravés lors de ces séances en trio pour Roost (avec **Curley Russell** et l'immense **Max Roach** – qui colle autant à Bud qu'Art Blakey colle à Monk) nous écouterons un standard, *Indiana* puis une superbe composition bop, *Bud's Bubble* (qui apparaît aussi parfois sous la signature de Parker, sous le nom de *Crazeology*).

Bud Powell Trio: Indiana CD XXIV, 10 (2'35)
Bud Powell (pn) Curley Russell (cb) Max Roach (dms); rec NY 10 janvier 1947

Bud Powell Trio : Bud's Bubble CD XXIV, 11 (2'37)
Bud Powell (pn) Curley Russell (cb) Max Roach (dms); rec NY 10 janvier 1947

Après ces séances, Bud enregistre avec Charlie Parker (le fameux Donna Lee entre autres). Au début de l'année 1949, le trio (cette fois avec **Ray Brown** à la contrebasse) se remet au travail en studio : Bud a écrit pour sa fille une très belle mélodie sur tempo medium, intitulée *Celia* :

Bud Powell Trio: Celia CD XXIV, 12 (3'00)
Bud Powell (pn) Ray Brown (cb) Max Roach (dms); rec early 1949

Ce travail en trio, Bud le poursuivra jusqu'à la fin de sa trop courte vie, et notamment (on en reparlera) lors du long séjour à Paris pendant lequel il formera un trio avec le pianiste **Pierre Michelot** et son ami des débuts du bop, monsieur **Kenny Clarke** en personne : les voici dans une version de *Get Happy* : s'il n'a plus exactement la même technique qu'en 1947, Bud garde cette imagination et ce côté « habité » qu'il semble ne pas être vraiment là tout en y étant pleinement : notez aussi le travail aux balais de Kenny Clarke :

Video. Bud Powell Trio : Get Happy DVD XXIV, 4 (2'24)
Bud Powell (pn) Pierre Michelot (cb) Kenny Clarke (dms); rec Paris 1959

Retour en 1949. Bud transforme son trio en quintet, en y introduisant deux formidables souffleurs : le trompettiste **Fats Navarro**, autre grand bopper sacrifié sur l'autel des excès, et le tout jeune ténor **Sonny Rollins**. Ils enregistrent notamment *Wail* pour le label Blue Note.

Bud Powell 5tet: Wail CD XXIV, 13 (3'08)
*Fats Navarro (tp) Sonny Rollins (ts) Bud Powell (pn) Tommy Potter (cb) Roy Haynes (dms);
rec 8 aout 1949*

Même année, autres chefs d'oeuvre be-bop avec **Sonny Stitt** cette fois, et pour un autre jeune label, Prestige. Au menu, la relecture de standards swing à la sauce bop. Parmi les grands moments de la séance, ce *All God's chillun got rhythm* qui occupe une place importante dans l'histoire du jazz moderne.

Sonny Stitt: All God's chillun got rhythm CD XXIV, 14 (2'59)
Sonny Stitt (ts) Bud Powell (pn) Curley Russell (cb) Max Roach (dms); rec NY11 dec 1949

c. Fat Girl

Nous venons d'entendre le trompettiste **Theodore Fats Navarro** dans le quintet de Bud Powell. Retour sur cet autre grand personnage du be-bop, né en 1923 en Floride et mort en 1950, à moins de 30 ans à New-York. Il étudie le piano puis le sax ténor avant de choisir la trompette. Il fera partie pendant la guerre des orchestres d'Andy Kirk (KC) puis de Billy Eckstine (le réservoir de boppers où il croise Charlie Parker et les autres). Dès 1946, il devient un des trompettistes modernes les plus demandés. Il enregistre avec Kenny Clarke, Coleman Hawkins (encore lui) ou Dexter Gordon. Sa première séance personnelle, le 29 janvier 1947 est d'emblée une réussite totale et on y entend tout ce qui le distingue des trompettistes bop comme Dizzy Gillespie. Au-delà de la fougue et de la technique propres aux modernistes, se dégage de son jeu une quasi perfection formelle (moins brouillonne que celle de certains boppers) et qui annonce sans aucun doute possible le travail de **Clifford Brown**, son disciple majeur, qui démarrera sa carrière quasi au moment où mourra son idole. Voici le thème inspiré du surnom de Navarro, *Fat Girl* :

Fats Navarro & his Thin Men: Fat Girl CD XXIV, 15 (2'21)
*Fats Navarro (tp) Leo Parker (as, bs) Tadd Dameron (pn) Gene Ramey (cb)
Denzil Best (dms); rec 29 janvier 1947*

Lorsqu'on évoque Fats Navarro, impossible de passer sous silence la version poignante de *Nostalgia* gravée par le trompettiste en quintet à la fin de l'année 1947, avec notamment le futur ténor de Monk **Charlie Rouse**. De la même séance, nous poursuivrons en écoutant, avec photos à la clé, un morceau plus musclé, *Fats blows* :

Tadd Dameron/ Fats Navarro: Nostalgia CD XXIV, 16 (2'46)

*Fats Navarro (tp) Charlie Rouse (ts) Tadd Dameron (pn) Nelson Boyd (cb) Art Blakey (dms);
rec 5 dec 1947*

Vidéo. Fats Navarro: Fats blows DVD XXIV, 5 (2'49)

*Fats Navarro (tp) Charlie Rouse (ts) Tadd Dameron (pn) Nelson Boyd (cb) Art Blakey (dms);
rec 5 rec 1947*

Parmi les moments forts de la carrière de Fats, ses liens avec **Tadd Dameron** et sa participation au bop à deux trompettes co-dirigé avec **Howard Mc Ghee** ! Initialement édité sur les deux faces d'un 78 tours Blue Note, *Double Talk* que voici est une succession d'échanges de 32, 16, 8 puis 4 mesures. Et un bon pont à qui reconnaît à tous les coups Navarro de McGhee.

Howard Mc Ghee / Fats Navarro Sextet: Double Talk CD XXIV, 18 (5'36)

*Howard Mc Ghee, Fats Navarro (tp) Ernie Henry (as) Milt Jackson (pn) Curley Russell (cb)
Kenny Clarke (dms); rec NY 11 dec 1948*

(Double Talk)

- Intro (16)
- Exposé (ens) 32 AABA
- ch tp FN (32AABA)
- ch tp HM (32AABA)
- ch tp FN (16AA) HM (16BA)
- ch pn (32AABA)
- ch as (32 AABA)
- ch tp FN (16AA) HM (16BA)
- ch tp FN (8A) HM (8A) FN (8B) HM (8A)
- ch tp (FN 4 - HM 4)A - (FN4 - HM4)A - (FN4 - HM4)B - (FN4 - HM4)A
- Exposé (inc) + coda

Howard McGhee, que nous venons d'entendre est par ailleurs un des seuls boppers à avoir été filmé dès 1945, dans un film où il participait à un quintet dirigé par **Coleman Hawkins** et **Oscar Pettiford** : *Crimson Canary* On en a gardé cette version d'*Hollywood Stampede* :

Video. Coleman Hawkins/ Howard McGhee : Hollywood Stampede DVD XXIV, 6 (1'59)

*Howard McGhee (tp) Coleman Hawkins (ts) Sir Charles Thompson (pn)
Oscar Pettiford (cb) Denzil Best (dms) rec 23 fev 1945*

Du be-bop filmé en février de l'année bop, c'est tout simplement unique et ça nous rappelle le rôle parfois oublié de Pettiford, qui créa avec Dizzy le premier orchestre be-bop régulier :

d. La coulisse du bop

A côté des trompettistes, sax et pianistes, le bebop compte aussi un trombone de haut vol, **J.J.Johnson**. De son vrai nom James Louis Johnson, J.J.J. est né en 1924 à Indianapolis et il fera une longue carrière qui démarre dans le be-bop, se poursuit dans le jazz cool et le hard-bop, passe par le third stream pour se poursuivre dans le bop classique/moderne (voir plus loin). Compositeur inspiré, il impose sa marque à ses premiers enregistrements, par exemple *Jay Jay*,

tiré des séances Savoy réunies plus tard sur l'album *Mad Be-Bop* : on y retrouve **Bud Powell** au piano et, curiosité, le sax baryton **Cecil Payne** à l'alto :

J.J.Johnson : Jay Jay CD XXIV, 19 (3'07)

*J.J.Johnson (tb) Cecil Payne (as) Bud Powell (pn) Leonard Gaskin (cb)
Max Roach (dms) rec NY 26 juin 1946*

Parmi les premières grandes séances de J.J.J., citons encore celle d'octobre 1949 avec **Sonny Stitt** à l'alto et le trio de **John Lewis**. On y entend notamment un thème medium et déjà quasi groovy, *Blue Mode*, puis un thème que J.J. rejouera avec Bobby Jaspar dans le cadre du fameux quintet de 1957 : *Tea Pot*

J.J.Johnson Quintet : Blue Mode CD XXIV, 20 (2'50)

*J.J.Johnson (tb) Sonny Stitt (as) John Lewis (pn) Nelson Boyd (cb) Max Roach (dms)
rec NY 17 oct 1949*

J.J.Johnson Quintet : Tea Pot CD XXIV, 21 (3'05)

*J.J.Johnson (tb) Sonny Stitt (as) John Lewis (pn) Nelson Boyd (cb) Max Roach (dms)
rec NY 17 oct 1949*

Contrairement aux musiciens cool ou aux west-coast ou aux hard-boppers dont il sera question par la suite, le be-bop historique ne s'étend que sur quelques années et ne comprend qu'un nombre limité de musiciens marquants. Nous les avons déjà presque tous entendus mais nous terminerons néanmoins ce chapitre par un dernier petit tour d'horizon.

e. Be-Bop : Various

Musique d'altiste, sous l'effet du charisme et du génie musical de Charlie Parker, le be-bop compte néanmoins, via le lien **Lester Young/Parker**, quelques ténors dont le travail se situe quelque part entre bop et esthétique des « brothers » (les disciples de Lester Young influencés parallèlement par le jazz moderne - voir plus loin). Le plus important de ces ténors est évidemment **Dexter Gordon**, à l'orée d'une formidable carrière. Né à Los Angeles en 1923, fils d'un des premiers grands médecins noirs américains en Californie, Dexter avait enregistré avec Dizzy Gillespie début 45 un des premiers disques strictly be-bop. Début 1946, pour Savoy, il grave quelques titres avec **Bud Powell** où on devine déjà l'influence qu'il exercera plus tard sur un musicien comme John Coltrane :

Dexter Gordon : Long tall Dexter CD XXIV, 22 (3'05)

*Leonard Hawkins (tp) Dexter Gordon (ts) Bud Powell (pn) Curley Russell (cb)
Max Roach (dms) rec NY 29 janv 1946*

Si on excepte les nombreux boppers morts trop tôt (Parker, Navarro, Charlie Christian, Bud Powell etc), une tradition be-bop parfois difficilement distinguable de ce que sera le hard-bop (voir plus loin) permettra aux survivants de rendre hommage assez souvent à leur guru : voici extrait d'un hommage à Parker sur lequel nous reviendrons dans un chapitre ultérieur, une version de *Now's the time* où Nous allons retrouver, entre autres, le trompettiste **Howard Mc Ghee**, le trombone **J.J.Johnson**, et le saxophoniste **Sonny Stitt**. Les solistes sont, dans l'ordre, J.J., McGhee, le bassiste **Tommy Potter** qui ne prend quasi jamais de chorus, Stitt et le pianiste **Walter Bishop**. Pour info, le batteur de cette séance n'est autre que le père de la batterie moderne, monsieur **Kenny Clarke** :

Video. Tribute to Parker : Now's the time DVD XXIV, 07 (10'45)
Howard McGhee (tp) J.J.Johnson (tb) Sonny Stitt (ts, as) Walter Davis Jr (pn)
Tommy Potter (cb) Kenny Clarke (dms); rec Allemagne 1964

Le be-bop arrivera assez tard en Europe : pour qu'un public plus large découvre la nouvelle musique, il faudra attendre le concert du big band de Dizzy en 1948 et le fameux Festival International de Jazz de Paris en 1949 avec le quintet de Charlie Parker et celui que co-dirigent **Miles Davis** et le pianiste **Tadd Dameron**. A ce festival, on trouve deux des groupes belges qui ont été les premiers à s'attaquer à la nouvelle musique, les **Bob Shots** liégeois (Bobby Jaspas, Jacques Pelzer, Sadi etc) et le trio du bruxellois **Toots Thielemans**. Une première consécration pour ces jeunes apprentis boppers de jouer à la même affiche que leurs idoles. Voici un extrait du concert de Miles, enregistré pour la radio puis publié sur le label Columbia : on y entend en ouverture une présentation datée et fort drôle d'un animateur radio, qui alors que la musique a démarré depuis un moment, se décide à passer la main à son collègue, spécialisé en jazz, Maurice Cullaz. Et quelques images à la clé, où on verra notamment Miles en compagnie du grand amour de sa vie, **Juliette Greco**.

Video/ Audio Miles Davis: Riff tide/ Yesterdays CD XXIV, 24, DVD XXIV, 9 (4'36)
Miles Davis (tp) James Moody (ts) Tadd Dameron (pn) Barney Spieler (cb)
Kenny Clarke (dms); rec Paris, mai 1949

Ayant découvert le be-bop dès 1947 grâce aux disques envoyés aux Bob Shots des Etats-Unis par le frère de leur leader, le guitariste **Pierre Robert**, la première formation importante de **Bobby Jaspas** fut notamment portée aux nues par Boris Vian. A l'occasion du concert à Paris en 1949, les Bob Shots, qui avaient déjà gravés quelques disques et acetates auparavant, sont invités à enregistrer trois 78 tours, avec un personnel quelque peu modifié : on y trouve notamment au piano le pianiste **Francis Boland**, futur leader du Clarke-Boland Big band. Par ce groupe mythique, voici pour terminer un thème intitulé *Jack the Hipster*.

The Bob Shots : Jack the Hipster CD XXIV, 23 (2'39)
Jean Bourguignon (tp) Bobby Jaspas (ts) Jacques Pelzer (as) Pierre Robert (gt) Sadi (vbes)
Francis Boland (pn) Georges Leclercq (cb) John Ward (dms) rec Paris 1949

f. Coda

Que penser de la prétendue querelle des anciens et des modernes déjà évoquée et qui aurait opposé cruellement musiciens et amateurs de jazz classique et de jazz moderne ? Si les raisins aigres et les figues moisis se sont bel et bien déchirés en France dans l'après-guerre, le conflit en question concernait avant tout les critiques et une partie du public. Beaucoup moins, voire quasi jamais les musiciens. Demandez à Dizzy et à Satchmo ! En 1959, à l'occasion d'une émission de télévision, le quintet de Dizzy invite Louis Armstrong pour une version d'*Umbrella Man* d'où ressort le plus beau pied de nez adressé aux tenants de la guerre des styles. Le plaisir que prennent tant le symbole du jazz classique que celui du jazz moderne est tout simplement jubilatoire !

Video. Louis Armstrong / Dizzy Gillespie : Umbrella Man DVD XXIV, 18 (2'50)
Dizzy Gillespie, Louis Armstrong (tp, voc) Les Spann (gt) Junior Mance (pn) Sam Jones (cb)
Lex Humphries (dms) rec NY 7 janv 1959

6. Jump, Boogie, R'n B

Dès 1948, l'euphorie prend fin sans avoir vraiment profité au be-bop. Pour le grand public blanc, l'heure est aux musiques dites 'typiques', sortes de salades mixtes latino-choses où le cha-cha-cha et la rhumba sont liées à un exotisme de pacotilles (grands chapeaux, costumes colorés, paillettes etc). Les musiciens professionnels se voient obligés de sacrifier à ces nouvelles modes, s'ils veulent avoir une chance de plaire au public. Les goûts du jeune public noir évoluent eux aussi : ceux, et ils sont majoritaires, qui ne mordent pas à la révolution bop, vont se tourner vers une musique plus dansante, plus simple, plus efficace, qui, au départ d'un patchwork musical qui mène du swing et du boogie au jump, verra à la fin de la décennie l'apparition d'un genre nouveau : le Rhythm'n Blues.

a. Modes et industries en mutation

Par ailleurs, l'apparition et le développement de ces genres nouveaux sont liés à divers phénomènes d'ordre sociologiques qu'il n'est pas inutile de rappeler brièvement. Ainsi, il est indispensable de souligner que, dans les années '40, l'industrie du disque connaît quelques modifications significatives :

- les restrictions liées à la guerre obligent les *majors* à enregistrer moins. C'est évidemment dans le répertoire noir qu'ils vont saquer prioritairement, lequel redevient de plus en plus l'affaire de petits labels indépendants.
- les big bands étaient le genre le plus enregistré et le plus représenté sur les routes avant-guerre ; or, la mobilisation a empêché les big bands de maintenir un personnel régulier, d'autant que les taxes sur l'essence rendaient les tournées des cars trop coûteuses, et que la grève du syndicat des musiciens privait les orchestres de rentrées. Les big bands tendent donc à se raréfier au profit des petites formations.
- le rôle des D.J.'s noirs, des juke-box puis des hit-parades s'avère de plus en plus déterminant, notamment en ce qu'il raccourcit la durée de vie des succès.
- enfin, en 1939, la création de la B.M.I. (Broadcast Music Inc) accorde enfin des droits d'auteurs dans le domaine de la musique populaire, jusque là snobée par l'ASCAP.

Autant de conditions qui contribuent à la multiplication, sur scène et en studio, de petits combos de musiciens noirs jouant cette musique swing simple et directe, renouant avec les racines du blues et du gospel. Une multiplication spontanée qui s'effectue à partir de différents noyaux qui vont en fin de compte s'avérer convergents.

b. La folie du Boogie Woogie

Le premier des mouvements convergents qui donneront, à terme, naissance au Rhythm'n Blues est le Boogie Woogie, cette déclinaison pianistique du blues, née dans le quartier sud de Chicago dès la fin des années '20 (**Cow Cow Davenport, Pinetop Smith...**). On l'a vu, en 1938-39, lors des fameux concerts *From Spirituals to swing* organisés au Carnegie Hall, l'organisateur, John Hammond, va remettre à l'honneur les trois grands pianistes de boogie :

Pete Johnson, Albert Ammons et Meade Lux Lewis : pour nous remettre dans le bain, écoutons Albert Ammons dans un de ses enregistrements de 1944, *Albert's Special Boogie* :

Albert Ammons : Albert's Special Boogie CD XXV, 1 (3'08)
Albert Ammons (pn solo) rec NY fev 1944

Un des premiers succès du boogie avait été, en 1927, le *Honky Tonk Train Blues* de **Meade Lux Lewis**. Lors du retour en force du boogie, John Hammond retrouve Meade Lux Lewis et lui fait réenregistrer ce titre. Sur la video qui suit, Meade Lux joue *Roll'em* accompagné par le chanteur Big Joe Turner (à l'écran Dudley Dickerson)

Video. Meade Lux Lewis : Roll'em DVD XXV, 1 (3'08)
Meade Lux Lewis (pn) Big Joe Turner (voc à l'écran Dudley Dickerson) rec 1940

Pour mémoire, le boogie a pour base les 12 mesures et les trois accords du blues, avec le plus souvent à la clé un tempo rapide ou medium rapide, et un rythme qui rappelle les mouvements du train : la main gauche joue un motif de 8 croches désigné sous le nom de *Eight to the bar* : voici le troisième des grands maîtres du boogie, **Pete Johnson** dans *Dive Bomber*, en 1944 :

Pete Johnson : Dive Bomber CD XXV, 2 (2'56)
Pete Johnson (pn solo) rec NY 17 fev 1944

Depuis le succès des concerts de Carnegie Hall, les spécialistes du boogie prennent l'habitude de jouer en solo, en duo, voire en trio de pianos. En 1944, **Hans Burger**, cinéaste indépendant originaire de Tchécoslovaquie, tourne un film d'une douzaine de minutes intitulé *Boogie Woogie Dream* avec pour vedettes musicales la chanteuse **Lena Horne**, le groupe du pianiste **Teddy Wilson** et le tandem constitué par **Albert Ammons** et **Pete Johnson**. Au départ, le réalisateur avait pensé à Billie Holiday pour tourner dans son film, mais Billie ayant refusé, c'est Lena Horne qui obtient finalement le rôle. Dans l'arrière salle d'un club où joue l'orchestre de Teddy Wilson, trois personnages rêvent de gloire et de partager la scène avec Wilson : pourtant, Lena Horne se contente de faire la vaisselle, Pete Johnson accorde le piano et Albert Ammons repeint les décors. Ils se mettent à jouer, ne sachant pas qu'ils sont entendus par un des propriétaires, puis ils se mettent à rêver du jour où devenus vedettes, ils pourront travailler avec leurs idoles, Teddy Wilson compris. Pas de panique, nous sommes aux Etats-Unis et le happy end est garanti. Voici une partie de ce *Boogie Woogie Dream*

Video. Boogie Woogie Dream (extr) DVD XXV, 2 (4'26)
Film de Hans Burger avec Lena Horne, Albert Ammons, Pete Johnson et l'orchestre de Teddy Wilson ; rec 1944

Dans le prolongement du travail des pionniers du genre, chaque pianiste aura, comme pour le stride, sa manière de pratiquer le boogie, de **Count Basie** à **Erroll Garner** en passant par **Oscar Peterson**, lequel enregistre en trio, fin 47, alors qu'il vit toujours au Canada, un *Oscar's Boogie* déjà très virtuose :

Oscar Peterson : Oscar's Boogie CD XXV, 3 (2'44)
Oscar Peterson (pn) Austin Roberts (cb) Clarence Jones (dms) rec Montreal 15 dec 1947

La mode du boogie prendra vite des proportions étonnantes. Parmi les phénomènes générés par cette folie, quelques enfants prodiges dont le plus connu porte le nom de **Sugar Chile**

Robinson. Il participera à diverses tournées, tournera quelques films et participera à un show TV sous la houlette de Count Basie : de ce show, nous verrons le fameux *Numbers Boogie*, joué et chanté par le garçon ; auparavant, le même *Sugar Chile* chantera *Caldonia*, gros succès de Woody Herman et de Louis Jordan :

Video. Sugar Chile Robinson : Caldonia/ Numbers Boogie DVD XXV, 3 (4'2")

Sugar Chile Robinson (pn, voc) extr de films et de shows TV

Les big bands (dont bon nombre ont dû mettre la clé sous la paillason) adoptent à leur tour le répertoire, en particulier **Lionel Hampton** qui se spécialise dans ce genre d'interprétations : pianiste, batteur, chanteur et surtout vibraphoniste, Hampton va faire se trémousser les foules comme les premiers orchestres de rock'n roll quelques années plus tard. Si son plus gros succès en ce domaine reste sans doute *Hey-ba-be-re-bop*, dans la région liégeoise, on apprécia tout particulièrement *Rag-Mop* dans lequel il épelle le mot *rag*, ce qui donne *Ar-E-Dji*, soit en wallon *Aredji*, verbe plutôt vulgaire signifiant « enrager » :

Lionel Hampton : Rag Mop CD XXV, 4 (2'56)

*Lionel Hampton (vbcs, lead) + Milt Buckner (pn) + Band (5 tp, 4 tb, 6 sax + rythmique incl
Wes Montgomery (gt) rec NY 29 dec 1949*

Lors de ses concerts ou de ses prestations télévisées, Hampton aime pratiquer le duo de piano avec son pianiste régulier **Milt Buckner**. Hampton n'a jamais oublié son premier instrument (la batterie) et il joue du piano d'une manière très personnelle et percussive, comme le vibraphoniste qu'il est : démonstration avec *TV Special* :

Video. Lionel Hampton : TV Special DVD XXV, 4 (2'51)

Lionel Hampton, Milt Buckner (pn) Billy Mackel (gt) + orch rec 195

Le Boogie se joue aussi en petites formations, souvent avec l'appui de solistes de swing, de jump (voir ci-dessous), voire de be-bop léger. Le saxophoniste **Jack McVea** enregistre ainsi en 1945 un thème intitulé *Bartender Boogie* :

Jack McVea : Bartender Boogie CD XXV, 5 (2'43)

*Cappy Oliver (tp, voc) Jack McVea (ts) Bob Moslehy (pn) Frank Clarke (cb)
Robert Tarrant (dms) rec LA oct 1945*

Certains des groupes spécialisés dans le boogie, préparent le surgissement du rock'n roll, et ce dès le milieu des années '40. Les Honeydrippers de **Joe Liggins** et les *Solid Senders* de **Roy Milton** font partie de ces pionniers : il suffira, dix ans plus tard, de remplacer les cuivres par des formations centrées uniquement sur les guitares et le tour sera joué: les premières formations de rock'n roll verront le jour :

Roy Milton: Milton's Boogie CD XXV, 22 (2'54)

*Hosea Sapp (tp) Lorenzo Buddy Floyd (ts) Earl Simms (as) Camille Howard (pn)
E. David Robinson (cb) Roy Milton (voc, dms); rec Hollywood 22 décembre 45*

L'énergie du boogie apparaît par ailleurs dans toute une série de cartoons dont certains ont été interdits à l'heure du politiquement correct racial : la partie chantée de *Scrub me mama with a boogie heat* est due aux *Andrew Sisters* : le caractère racial est évident d'entrée de jeu, la ville où débarque le riverboat sur lequel se trouvent les chanteuses s'appelant *Lazy Town* (*La ville*

des paresseux) et le moins qu'on puisse dire, c'est que ses habitants vivent à un rythme pour le moins décontracté. En tout cas jusqu'à l'arrivée des chanteuses : paradoxe amusant, ce sont des blanches qui vont raviver l'énergie de la population noire à travers le boogie !

Video. Cartoon : Scrub me mama with a boogie heat DVD XXV, 5 (6'37)
Cartoon de Walter Lantz (1941) sur voc band as Andrew Sisters

c. Jump !

Au cœur des années '40, apparaît, parallèlement au Boogie, un style de jazz en petite formation, sorte de swing simplifié avec un type de groove particulièrement dansant : le **Jump** (c'est son nom) va ravir les jeunes noirs qui n'accrochent pas au be-bop et qui trouvent les big bands commerciaux ennuyeux. Aux origines du Jump, on trouve notamment les combos de **Fats Waller** ou de **Nat King Cole** et plus encore peut-être le combo du tandem **Slim & Slam** (Slim Gaillard et Slam Stewart). Les parties vocales, à connotation volontiers sexuelle, sont souvent écrites en jive, l'argot des jazzmen, en vogue depuis l'époque de Cab Calloway. La formule du jump pourrait donc se résumer ainsi : *Swing + Blues + Jive = Jump*. Commençons par écouter un titre de Slim Gaillard, *Groove juice special* gravé en 1942 et dans lequel on peut entendre le ténor de **Ben Webster**.

Slim Gaillard & his Flat Floomie Boys : Groove juice Special CD XXV, 6 (2'44)
Ben Webster (ts) Jimmy Rowles (pn) Slim Gaillard (gt, voc) Slam Stewart (cb, voc)
Leo Watson (dms) rec Hollywood avril 1942

Un des plus gros succès de Slim and Slam, d'abord popularisé par King Cole est le fameux *Flat Floomie* : fin décembre 45, alors que les deux grands créateurs du jazz moderne, **Charlie Parker** et **Dizzy Gillespie** sont en tournée en Californie, **Slim Gaillard** réunit en studio une petite formation mixte avec laquelle il grave quelques titres particulièrement swinguants et jubilatoires : une jam reconstituée que nous avons écoutée il y a quelques temps, et le célèbre *Flat Floomie* qui prend, du coup, un sacré coup de jeune :

Slim Gaillard : Flat Floomie CD XXV, 7 (2'36)
Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Jack McVea (ts) Dodo Marmarosa (pn) Slim Gaillard (gt, voc) Bam Brown (cb) Zutty Singleton (dms) rec Holl. 29 dec 1945

Avant d'écouter le roi du jump, Louis Jordan, écoutons deux titres de l'autre grand inspirateur du jump, le pianiste et chanteur **Nat King Cole** qui, en 1941, n'est évidemment pas encore la star qu'il sera dix ans plus tard, mais est avant tout un pianiste pour pianistes dont de nombreux musiciens modernes, y compris Bill Evans, revendiquent l'influence. Avec **Oscar Moore** (gt) et **Wesley Prince** (cb), ce trio sans batteur jouera *Scotch'n' with the soda* puis l'amusant *Call the police* :

Nat King Cole : Scotch'n' with the soda CD XXV, 8 (2'31)
Nat King Cole (pn, voc) Oscar Moore (gt) Wesley Prince (cb) rec LA 1941

Nat King Cole : Call the police CD XXV, 9 (3'11)
Nat King Cole (pn, voc) Oscar Moore (gt) Wesley Prince (cb) rec LA 1941

Le leader incontesté du jump est le saxophoniste et chanteur **Louis Jordan**. Né en 1908, il avait fait ses débuts dans les années '30 comme saxophoniste de l'orchestre de Chick Webb. Lorsqu'il monte sa petite formation, inspirée on vient de l'entendre par Fats Waller, Slim &

Slam ou Nat King Cole, le succès est immédiat. Le swing simple et efficace, les riffs vigoureux puisés dans le feeling blues, les histoires amusantes pleines de sous-entendus et de *jive*, le son rauque de l'alto ou du ténor, qui savent "arracher" sans se livrer aux excès des honkers (les saxophones hurleurs), la cohésion de l'ensemble, tout cela constitue une recette sans histoire, et la sauce prend. Cette forme minimaliste, super-efficace et dansante du swing garde pour matériau essentiel le blues de 12 mesure et sa forme à la mode, le boogie-woogie : voici successivement *I'm gonna move to the outskirts of town* et le céléberrissime *Caldonia* que nous avons entendu il y a peu par Sugar Chile Robinson :

Louis Jordan: I'm gonna move to the outskirts of town CD XXV, 11 (2'48)
Eddie Roane (tp) Louis Jordan (as, ts, voc) Arnold Thomas (pn) Dallas Bartley (cb)
Walter Martin (dms) rec Chicago 15 nov 1941

Louis Jordan: Caldonia CD XXV, 10 (2'48)
Idrees Sulieman (Leonard Graham) (tp) Louis Jordan (as, ts, voc) Freddie Simon (ts) William Austin (pn) Al Morgan (cb) Alex Razz Mitchell (dms); rec NY 19 janv 1945

Le succès que connaît Louis Jordan explique sa présence régulière dans les soundies (les juke-box avec écran sont nous avons parlé plus haut) et dans les premiers shows TV. Souvent loufoques et présentant volontiers des musiciens déguisés, Jordan et ses hommes (le fameux *Tympani Five*) incarnent une des formes de jazz les plus populaires des années '40 : voici deux de ces soundies, *Honey Chile* et *Ration Blues* :

Video. Louis Jordan Tympani Five: Honey Chile/ Ration Blues DVD XXV, 6 (5'15)
Louis Jordan (as, voc) + band incl Idrees Sulieman or Eddie Roane (tp)

Le plus célèbre des disciples de Louis Jordan porte le même prénom que son modèle : sa carrière se déroulera majoritairement sur les scènes des casinos. **Louis Prima** est d'abord un trompettiste disciple d'Armstrong : la raucité et la chaleur de sa voix seront pour beaucoup dans son immense succès. Tout le monde connaît sa version de *Just a gigolo* couplée à *I 'ain't got nobody*, présente dans les juke-box du monde entier ; on connaît moins la première version de ce medley, nettement plus jazz et gravée pour un V-Disc en 1942:

Louis Prima: Just a gigolo / I ain't got nobody CD XXV, 12 (4'27)
Louis Prima (tp, voc) Leon Prima (tp) Andy Russo (tb) Charlie Kennedy (as) Gene Allen (bs)
Jimmy Vincent (dms) Sy Oliver (background voc) a.o. ; rec july 1944

Prima vient d'une famille italienne et il ne reniera jamais ses origines : ce qui nous vaudra quelques rengaines à succès comme *Buona Sera*. Sur scène comme lors de ses shows TV, il est le plus souvent accompagné par le saxophoniste **Sam Butera** (sorte de clown musical proche des honkers) et par la chanteuse **Keely Smith**, souvent reléguée au rôle de clown triste !

Video. Louis Prima: Medley DVD XXV, 8 (3'27)
Louis Prima (tp, voc)+ band incl Sam Butera (sax) Keely Smith (voc) Rec 195?

Le succès du *Tympani Five* de Louis Jordan puis des shows de Louis Prima provoqueront l'émergence, un peu partout aux Etats-Unis, sur la côte ouest comme sur la côte est de formations du même tonneau. Certains de ces groupes vont accentuer davantage encore le caractère expressionniste et excessif de cette musique qui est comme l'antichambre du rhythm'n blues : place aux Honkers et aux Shouters.

d. Honkers & Shouters

Deux catégories appartenant à la même famille, celle de l'expressivité, des notes suraiguës, des riffs obsédants : les *Honkers* ou saxophones hurleurs et les *Shouters* ou chanteurs/hurleurs. Parmi les plus connus, même s'il ne se limite pas à cette pratique qui caractérisera les adeptes du rhythm'n blues, un des musiciens d'Hampton, le saxophoniste **Illinois Jacquet**, disciple d'Hawkins. Le *Flying Home* de 1945, qui occupait les deux faces d'un 78 tours, lui vaudra un gros succès public :

Illinois Jacquet : Flying Home 1 et 2 CD XXV, 13 (5'04)

Illinois Jacquet (ts) Russell Jacquet (tp) Henry Coker (tb) Arthur Dennis (bs) Sir Charles Thompson (pn) Ulysses Livingston (gt) Billy Hadnott (cb) Johnny Otis (dms) rec LA 1945

Les big bands de Kansas City (**Basie, Jay Mc Shann, Andy Kirk** etc...) comptent des dizaines de boogies à leur répertoire, chantés par de puissants vocalistes comme **Eddie Vinson**, surnommé **Cleanhead** à cause de son crâne plutôt dégarni et brillant. Le voici dans sa version de *Cherry Red Blues*

Eddie Vinson: Cherry Red Blues CD XXV, 14 (3'11)

Eddie Cleanhead Vinson (as, voc) Ellis Whitlock, John Hunt, Joe Bridgewater (tp) Leon Comegys, Rip Tarrant (tb) Frank Domingue, Lee Turner, Lee Pope, Red Carmen, Greely Walton (sax) Earl Van Riper (pn) Leonard Swain (cb) Gus Johnson (dms) rec dec 1945

Dans cette famille de jazzmen peu sophistiqués mais très populaires, citons encore le fameux **Wynonie Harris** (danseur, comédien puis chanteur chez Lucky Millinder avant de devenir une vedette de la musique populaire noire) mais aussi le célèbre batteur et chanteur **Johnny Otis** qui dirigera un show à travers le monde : parmi ses gros succès, une mélodie sensuelle qui fera, elle aussi, le tour du monde, dans les versions les plus diverses : *Harlem Nocturne* !

Johnny Otis Orchestra : Harlem Nocturne CD XXV, 15 (3'08)

Teddy Buckner, Billy Jones, Loyal Walker, Harry Parr Jones (tp) Henry Coker, Eli Robinson, John Pertigorew, Jap Jones (tb) Rene Bloch, Bob Harris, Paul Quinichette, James Von Streeter, Leon Beck (sax) Bernie Cobbs (gt) Curtis Counce (cb) Johnny Otis (dms) rec LA 13 sept 1945

Afin de visualiser ces honkers et ses shouters (dont le travail visuel joue un rôle important), voici successivement *Jive Crazy* un extrait du film D.O.A. (avec un orchestre à l'écran qui n'est pas le même que celui que l'on entend) ; et un extrait du film *Bird* de Clint Eastwood, la séquence où Parker réalise que le be-bop est largement dépassé en popularité par le R'n B :

Video. Honkers and Shouters DVD XXV, 9 (5'25)

1. Jive Crazy extr du film D.O.A. de 1949. Personnel à l'image: Teddy Buckner (tp) Von Streeter (ts), Ray LaRue (p), Shifty Henry (b), Cake Witchard (dr) Soundtrack personnel: Ernie Royal (tp), Maxwell Davis (ts), Ray Turner (p), George Boujje (b), Lee Young (dms) ; 2 Extr de Bird

Le shouter/honker ayant eu la plus longue carrière est sans doute **Big Jay McNeely** qui, il n'y a pas si longtemps, se roulait encore par terre pour jouer ou s'asseyait sur les genoux des spectateurs pour chanter. Sa carrière était déjà lancée en 1948, notamment avec ce *Wild Wig* accompagné par un grand orchestre.

Big Jay McNeely : Wild Wig CD XXV,16 (2'41)
Eddie Cleanbead Vinson (as, voc) acc. By large orchestra; rec 1945

L'archétype des shouters reste sans doute **Jimmy Rushing** (1903-1972) que nous avons vu et entendu dans l'orchestre de Count Basie et qui va devenir sans s'en rendre compte le modèle de toute une génération de "hurleurs de blues ». Il explique :

"...A cette époque, les micros n'existaient pas. La seule solution pour se faire entendre, était de posséder une bonne paire de poumons pour éviter que sa voix soit étouffée au milieu des cuivres..."

On l'écoute dans un blues gravé sur un V-Disc en janvier 1945, avec l'orchestre de Basie, *Jimmy's blues* :

Count Basie / Jimmy Rushing : Jimmy's Blues (V-Disc version) CD XXV, 17 (3'22)
Count Basie Orchestra feat Jimmy Rushing (voc) rec 11 janv 1945

Moins connu que Rushing, le chanteur **Rubberleg Williams** est pourtant passé à la postérité pour une séance matinale du pianiste **Clyde Hart**, réalisée avec les deux maîtres du be-bop naissant, Charlie Parker et Dizzy Gillespie. Parker, discrètement, améliore le café du chanteur avec une dose musclée de benzédrine. Surexcité, Williams va hurler *That's the blues* plus qu'il ne le chante, forçant la voix pour le plus grand plaisir de Bird :

Clyde Hart/ Rubberleg Williams : That's the blues CD XXV, 18 (2'57)
*Dizzy Gillespie (t) Trummy Young (tb) Charlie Parker (as) Don Byas (ts) Mike Bryan (gt)
Al Hall (cb) Specs Powell (dms) Rubberleg Williams (voc) rec NY 4 janv 1945*

Dans la catégorie qui relie jazz et rhythm'n blues, on trouve aussi plusieurs chanteuses, les plus connues étant Ruth Brown, Helen Humes ou celle qui sera surnommée la reine du blues, **Dinah Washington**, chanteuse polymorphe à la voix identifiable dès les premières secondes. De son vrai nom Ruth Lee Jones, Dinah est née en 1924 et comme tant d'artistes noirs, elle fait ses débuts dans le gospel, puis commence à chanter le blues comme son idole, Bessie Smith; Lionel Hampton l'engage alors et la met sur les rails du succès. En 1945, Dinah participe à une séance fameuse avec **Lucky Thompson**, pour la petite firme Apollo. Nous pourrions apprécier sa voix rauque et expressive dans un thème à double sens intitulé *Big long slidin' thing*, avec à ses côtés une série de jazzmen dont le sax **Paul Quinichette** et le pianiste **Wynton Kelly** (qui sera son partenaire pendant de longues années) ; ensuite, nous la retrouverons en images dans un extrait du film *Rhythm 'n blues festival* : elle y chante *I don't hurt anymore* :

Dinah Washington: Big long slidin' thing CD XXV, 19 (2'59)
Dinah Washington (voc) + orch incl Paul Quinichette (ts) Wynton Kelly (pn) Barry Galbraith (fgt) Geoerge Barnes (gt) Keeter Betts (cb) Jimmy Cobb (dms); rec NY juin 1954

Video. Dinah Washington: I don't hurt anymore DVD XXV, 5 (2'25)
Dinah Washington (voc) + orch; rec 194? (Rhythm 'n Blues Festival)

e. Blues et Gospel

Les années '40 sont aussi celles d'un regain d'intérêt marqué pour le gospel et le blues: les spécialistes situent l'âge d'or du gospel entre 1945 et 1965 – et ce succès de la musique religieuse scénique des noirs américains n'est évidemment pas sans liens avec le surgissement du Rhythm'n blues. Qu'ils soient proches de l'esprit des spirituals antiques ou qu'ils introduisent dans leur musique une dose massive de commercialisme, les chanteurs et chanteuses de gospel s'illustrant dans ce style obtiendront bientôt les faveurs du public noir. Si la plus grande voix de l'univers gospel est sans doute celle de **Mahalia Jackson**, on citera aussi, parmi les visages nouveaux, l'étonnante **Sister Rosetta Tharpe**, oscillant entre blues et gospel et s'accompagnant à la guitare électrique de manière souvent très expressive : la voici en 1946 dans une version de *God's mighty hand* :

Sister Rosetta Tharpe : God's Mighty Hand CD XXV, 20 (2'55)
Sister Rosetta Tharpe (voc, gt) + pn rec 1946

Les vraies vedettes de ce succès croissant du gospel, ce sont ces groupes vocaux, masculins pour la plupart, et qui se font entendre sur disques mais aussi apparaître en concert ainsi qu'au cœur de «soundies», ces ancêtres des clips d'aujourd'hui et dans lesquels ces groupes n'hésitent pas, s'il le faut, à se mettre en scène (décors, costumes...) quitte à sortir de l'orthodoxie de la musique religieuse :

Video. The Deep River Boys : Shadrack DVD 15, 13 (2'09)
The Deep river boys (voc) rec 194?

Inutile de rappeler le rôle joué par le blues rural dans les origines du jazz (Robert Johnson, Big Joe Williams, etc). Depuis ces temps immémoriaux, le blues a suivi son évolution propre, parallèlement à celle du jazz, avec ou sans échanges entre les deux univers. Dans les années '40, la version urbaine du blues n'est plus jouée par des baladins solitaires munis de leur seule guitare, mais par des petites formations rythmiques au sein desquelles la guitare électrique devient l'instrument central. A Chicago puis un peu partout, ce blues nouveau fait des petits, devenant un ingrédient de plus à ajouter à la manne du futur R'n B. L'évolution du chanteur et guitariste **T. Bone Walker** est sans doute la plus caractéristique à ce sujet. Né en 1910, T. Bone Walker a fait ses débuts comme guide du bluesman aveugle Blind Lemon Jefferson. Une sérieuse école ! Ensuite, il a travaillé dans des spectacles de Vandeville en accompagnateur de divas du "classic blues" comme Ma Rainey ou Ida Cox. En 1935, il arrive en Californie, travaille la guitare électrique en compagnie du grand Charlie Christian, parfait son écolage en travaillant dans des big bands (celui de Les Hite entre autres). C'est en 1945 qu'il commence à attirer l'attention sur lui, à la tête de formations qui comprennent presque toujours une section de cuivres - souvent des solistes de jazz. On écoute un de ses premiers succès, *T. Bone's Boogie* :

T. Bone Walker: T. Bone's Boogie CD XXV, 21 (3'09)
T. Bone Walker (gt, voc) + unkn band; rec Chicago may 1945

Voilà, les principales pièces du puzzle sont en place. Reste à donner un nom à la musique qui va naître de la rencontre de ces différentes tendances et à trouver l'homme qui va l'incarner. Nous y voilà.

f. Robinson "Ray" Charles et le Rhythm'n Blues

Depuis ses débuts, l'industrie du disque a réservé une dénomination spéciale pour les expressions musicales liées à la communauté noire : jusqu'en 1949, cette musique jouée par les Noirs pour les Noirs, était désignée par l'étiquette **Race Records** d'abord, puis par celles, tout aussi chargées sur le plan racial de *Sepia Music*, *Ebony Music* etc.. Le 25 juin 1949, le magazine des professionnels de la musique, *Billboard*, remplace officiellement ces étiquettes obsolètes par celle, plus neutre, de **Rhythm' n Blues**. Très large et floue au départ, elle finira par définir un genre à part entière (le mot rhythm'n blues laissera la place à ceux de *Soul Music* en 1969, puis, plus simplement de *Black Music* dès 1982). Le nouveau style sera incarné dès la fin des années '40 par le pianiste et chanteur **Ray Charles** en qui se retrouvent les divers courants évoqués ci-dessus (gospel, blues, shout, swing, jump, boogie etc) : place au *Genius* !

Né en 1930 en Georgie (d'où sa chanson-fétiche, *Georgia on my mind* écrite par Hoagy Carmichael), **Ray Charles** perd la vue suite à un accident survenu pendant les premières années de sa vie. Il fait ses débuts en mendiant ou presque, puis commence à jouer et à chanter le blues, sous l'influence de géants comme Lowell Fulson ou T. Bone Walker. Son second modèle est Nat King Cole et il forme en 1948 un trio fort proche de celui de son idole, quoique davantage branché sur le blues (y joueront même Oscar Moore et Johnny Miller!). C'est au début des '50, qu'émergera vraiment la personnalité de Ray Charles. Le voici successivement dans un blues intitulé *How long*, gravé en 1949, puis dans un boogie déjà très R'n B, *Kissa me baby* (avec une section de cuivres comprenant **Stanley Turrentine**).

Ray Charles: How long CD XXV, 23 (2'34)

Ray Charles (pn, voc) Mitchell Webb, G.D. McKee (gt) Chuck Hamilton (eb) rec LA 1949

Ray Charles: Kissa me baby CD XXV, 24 (3'14)

*Ray Charles (pn, voc) Julius "Billy" Brooks, Flewing Askew (tp) Earl Brown (as)
Stanley Turrentine (ts) Maurice Simon (bs) Eddie Lang (gt) Frank Naim Ahmad Mc Clure (b)
Eddie Piper (dms); rec LA 1951*

Pour terminer cette première séquence consacrée au Genius, voici un Ray Charles qui ne ressemble déjà plus qu'à Ray Charles : il chante *Someday* (avec notamment Teddy Buckner à la tp et Jack Mc Vea au ténor) et les images qui accompagnent cette chanson posent le décor des débuts de ce monument de l'histoire musicale du XXème siècle : en bonus, une petite anticipation avec un extrait du biopic *Ray* : le fameux *Hit the road, Jack* :

Video. Ray Charles: Someday DVD XXV, 11 (4'14)

*Ray Charles (pn, voc) Teddy Buckner (tp) Marshall Royal (as) Jack Mc Vea (ts) Charles
Waller (bs) Louis Speiginer (gt) Billy Hadnott (cb) Clifton Rudy Pitts (dms) 1950
+ extrait du film Ray*

A sound is born ! Le *Billboard* mérite enfin sa jeune étiquette. Il faudra compter désormais avec le Rhythm 'n Blues. Affaire à suivre.

7. Le Jazz Cool

Le Be-Bop dont nous avons évoqué l'éruption bouillonnante est le grand tournant de l'Histoire du Jazz : en deçà, 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.

a. Du be-bop au Cool

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 cours, nous garderons par convention l'étiquette **be-bop** pour le style historique, 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, qui apparaissent dès 1948, qu'il s'agisse de jazz à dominante blanche (cool, west-coast) ou noire (hard-bop, soul jazz) ; l'étiquette bop pourra aussi, sans générer de malentendus, inclure le neo-bop, cette musique qui, dans les années '80, fera redémarrer le mainstream moderne après deux décennies d'excroissances dominantes (voir plus loin). Pour mémoire, le be-bop était une musique de l'urgence, avec 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 passera à la postérité sous le nom de jazz **cool**. Certains signes avant-coureurs laissent d'ailleurs entrevoir la mutation du be-bop vers le cool bien avant 1948, au coeur de l'univers parkérien.

En fait, lors de la toute première séance de Charlie Parker comme leader pour Savoy, le ver est dans le fruit, en la personne d'un jeune trompettiste qui 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, ses chorus se dégagent de la furie be-bop pour générer, de l'intérieur même de la nouvelle musique, un univers plus décontracté, un phrasé plus aéré, un son moins agressif. 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. Lorsqu'il enregistre sa première séance en leader, Miles renvoie l'ascenseur à son mentor (qui pour l'occasion se remet au ténor) et engage 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.

Miles Davis All Stars : Milestones CD XXVI, 2

*Miles Davis (tp) Charlie Parker (ts) John Lewis (pn) Nelson Boyd (cb) Max Roach (dms)
rec 12 aout 1947*

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 ! C'est notamment le cas au *Royal Roost* à la fin de la collaboration Miles/Parker. Par ailleurs, pour quelques titres en studio, sous l'influence de Miles, l'exposé du thème ne se fait plus à l'unisson mais sur le mode du contrepoint. C'est le cas du fameux *Ah-Leu-Cha* de 1948 :

Vidéo. Charlie Parker All Stars : Ah-Leu-Cha CD XXVI, 2 / DVD XXVI, 1 (2'53)
Miles Davis (tp) Charlie Parker (ts) John Lewis (pn) Curley Russell (cb) Max Roach (dms) ;
rec NY 18 sept 1948

A la fin de l'année 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. Et à mettre sur les rails le jazz dit « cool ».

b. 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 (or quoi de plus crispé 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 *be-bop*, dont il entend conserver les acquis harmoniques et mélodiques et prolonger la quête de reconnaissance artistique. Mais cette filiation n'a rien d'un clonage, dans la mesure où le cool entend aussi arrondir les angles sur le plan rythmique, tempérer le déferlement bebop à l'aide de passages écrits et arrangés, user de phrasés et de sonorités plus "lisses", plus "pures". Concédon's 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 ou, 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** et la sonorité de **Stan Getz** et des Brothers. En route, donc, pour les chemins multiples du jazz cool.

c. Miles, Gil Evans et le nonet

Alors qu'il termine son engagement avec Charlie Parker, **Miles Davis** se met à fréquenter le pianiste et arrangeur canadien **Gil Evans** et quelques jeunes solistes blancs (inspirés de Parker mais au jeu plus coulé). Né à Toronto en 1912, Gil Evans n'est pas de la génération des boppers mais il n'en est pas moins un fidèle adepte de toutes formes de jeu novateur. De 1947 à 1956, Gil Evans, personnage de l'ombre, sera surnommé le "Stravinsky du pauvre" par ses détracteurs, avec un brin de condescendance pour le moins déplacée. Il 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 *be-bop* trouve sa place : autre caractéristique marquante, l'instrumentation, qui, comme ce sera le cas dans le jazz cool, 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. C'est notamment le cas dans la reprise du *Donna Lee* de Charlie Parker. On retrouvera ensuite Thornhill dans un court métrage de la série des soundies, enregistré quelques temps auparavant avec des vocalistes :

Claude Thornhill : Donna Lee CD XXVI, 3, (3'04)

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 6 nov 1947

Video. Claude Thornhill Orchestra : Where has my little dog gone DVD XXVI, 2, (2'56)

Claude Thornhill (pn, lead) + orchestra; rec 194?

Personnage de l'ombre, **Gil Evans** 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. 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 dérangement, même si le principe basique instauré par le *be-bop* reste de mise (pêches, rôle des cymbales etc). De ces séances passées à la postérité sous le nom de *Pre-Birth of the cool*, écoutons une composition de **John Lewis**, *S'il vous plait*, avec des chorus signés Konitz, Miles et Gerry Mulligan.

Miles Davis Orchestra : S'il vous plait CD XXVI, 4, (4'49)

*Miles Davis (tp) Mike Zwerin (tb) Junior Collins (cor) Bill Barber (tu) Lee Konitz (as) Gerry Mulligan (bs) John Lewis (pn) Al McKibbon (cb) Max Roach (dms) Gil Evans (arr)
rec Royal Roost NY 4 sept 1948*

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. En janvier 1949, le nonet entre pour la première fois en studio. C'est la première de trois séances historiques (datant respectivement de 1949, 1950 et 1951) qui constituent le manifeste de la nouvelle musique : ces séances seront ensuite rééditées en microsillon sous le titre générique de *Birth of the Cool*. Nous écouterons tout d'abord *Godchild*, une composition du pianiste **George Wallington** : le thème est joué par les instruments graves (tuba, trombone, cor) et les solistes sont Miles, Gerry Mulligan et le trombone **Kai Winding**.

Miles Davis Nonet: Godchild CD XXVI, 6 (3'10)

*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 21 janv 1949*

Le morceau qui suit, illustré par une série de photos de ces nouveaux venus dans le jazz (y compris quelques photos prises en studio lors des séances *Birth of the cool*, s'intitule *Move* : il s'agit d'un des thèmes les plus caractéristiques de la nouvelle musique :

Video + Audio. Miles Davis Nonet: Move CD XXVI, 5/ DVD XXVI, 3 (2'34)

*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 19 janvier 1949*

Dans cette musique, on l'entend, l'esthétisme prend le pas sur le punch, l'impressionnisme sur l'expressionnisme. Écoutons encore *Boplicity*, aux harmonies sophistiquées : parmi les nouveaux solistes, nous entendrons le trombone noir, issu du *be-bop*, **J.J. Johnson** :

Miles Davis Nonet: Boplicity CD XXVI, 7 (3'02)

*Miles Davis (tp) J.J. Johnson (tb) Sandy Siegelstein (cor) Bill Barber (tu) Lee Konitz (as)
Gerry Mulligan (bs) John Lewis (pn) Nelson Boyd (cb) Kenny Clarke (dms) John Lewis (arr);
rec NY 22 avril 1949*

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 : sons lisses, phrasé coulé, tendance à "l'abstraction", émotion et sentiments retenus, parties écrites aussi importantes voire davantage que les parties improvisées : autant de caractéristiques de cette première tendance du jazz cool.

Miles Davis Nonet: Moondreams CD XXVI, 8 (3'22)

*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 9 mars 1950*

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, harmonisations, discrétion de la rythmique) : le cool a son premier bijou ! Et la collaboration Miles Davis / Gil Evans ne fait que commencer : il faudra 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 (ici au bugle) 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

Nous retrouverons Gil Evans dans les chapitres ultérieurs, avec ou sans Miles. Lequel se rend à Paris en 1949, s'y produisant au sein d'un quintet qu'il co-dirige avec le pianiste Tadd Dameron). A Paris, Miles découvre avec stupeur un monde moins marqué par le racisme et la ségrégation : il y fait aussi la connaissance de la femme qui sera le grand amour de sa vie, **Juliette Greco**. Alors que tout le milieu parisien (Sartre et Vian en tête) lui conseillent de s'installer pour de bon à Paris et d'épouser Greco, Miles rentre toutefois aux USA, attiré comme un aimant par l'endroit où le jazz s'invente au quotidien. Mais attristé par la perte de son grand amour et par le retour à un monde dans lequel être noir n'est pas une garantie de talent mais une tare, le trompettiste va vivre les années les plus sombres de sa vie. Il enregistre quelques titres aux côtés de **Sarah Vaughan** dont voici la version de *Nice work if you can get it*, arrangée par John Lewis :

Sarah Vaughan : Nice work if you can get it CD XXVI, 09 (3'02)

*Miles Davis (tp) J.J. Johnson (tb) Sandy Siegelstein (cor) Bill Barber (tu) Lee Konitz (as)
Gerry Mulligan (bs) John Lewis (pn) Nelson Boyd (cb) Kenny Clarke (dms) John Lewis (arr);
rec NY 22 avril 1949*

Très vite, au début des fifties, Miles plonge dans l'héroïne et entame une descente aux enfers que n'adouciront que très modérément des contrats avec les formes *Blue Note* puis *Prestige*. Voici deux titres gravés en 1951, alors que Miles tente de garder la tête hors de l'eau : *Morpheus* tout d'abord, avec le jeune **Sonny Rollins** au ténor ; puis le triste *Blue room*, avec en bonus quelques images de la déchéance qui s'empare alors de Miles :

Miles Davis Sextet : Morpheus CD XXVI, 10 (2'24)

*Miles Davis (tp) Bennie Green (tb) Sonny Rollins (ts) John Lewis (pn) Percy Heath (cb)
Roy Haynes (dms) rec NY 17 janv 1951*

Video. Miles Davis Sextet : Blue room DVD XXVI, 5 (2'59)

*Miles Davis (tp) Bennie Green (tb) Sonny Rollins (ts) John Lewis (pn) Percy Heath (cb)
Roy Haynes (dms) rec NY 17 janv 1951*

On retrouvera Miles au terme de ces années d'enfer, lorsqu'ayant sorti l'héroïne de sa vie, il rentrera dans le monde du jazz par la grande porte à l'époque du hard-bop puis à la tête de son grand quintet des années '50.

d. L'école Tristano

On va retrouver les caractéristiques du nonet de Miles Davis, alliées à un phrasé bien plus lisse encore, dans la musique jouée par le clan du pianiste (blanc et aveugle) Lennie Tristano. **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 (un brin radical aussi dans sa conception de la musique). 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 bavures (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 en piano solo d'*I've found a new baby* puis dans la composition de Tristano *Out of a limb* jouée en trio avec **Billy Bauer** (gt) et **Clyde Lombardi** (cb), avec ou sans images et photos à la clé :

Lennie Tristano : I've found a new baby CD XXVI, 11 (2'55)
Lennie Tristano (pn) Billy Bauer (gt) Clyde Lombardi (cb) rec 1946

Vidéo/ Audio. Lennie Tristano Trio : Out on a limb CD XXVI, 12 / DVD XXVI, 6 (2'44)
Lennie Tristano (pn) Billy Bauer (gt) Clyde Lombardi (cb) ; rec NY 8 oct 1946

Porteur d'un bagage classique conséquent, Lennie Tristano tente, dès 1947, quelques escapades du côté de l'univers atonal. Et il inculque aux jeunes musiciens qui l'entourent les secrets de son approche. Il est significatif que, malgré la complexité de sa musique, Tristano et ses principaux partenaires (Lee Konitz, Warne Marsh, Billy Bauer) squattent, avec Miles et d'autres musiciens cool, les séances annuelles des *Metronome All Stars* au point de les faire ressembler à une séance du pianiste. C'est le cas lors de la séance *Bands for Bonds* dirigée par le critique **Barry Ulanov** en novembre 1947 : **Charlie Parker** et **Fats Navarro** y sont entourés d'au moins trois tristaniens ; et du coup, leur version couplée de *Koko* et d'*Anthropology*, thèmes be-bop par excellence, sonne de manière très particulière ; quant à la séance *Metronome All Stars* de janvier 1949, le feeling cool façon Tristano domine largement, que les arrangements soient de Tristano ou du kentonien **Pete Rugolo** : c'est notamment le cas dans cette version historique de *Victory Ball*. A noter que dans ces deux titres, la clarinette, souvent absente jusqu'alors du jazz moderne, y retrouve une place, avec le tristanien **John LaPorta** d'abord, avec **Buddy de Franco** dans le cas de *Victory Ball* : et à noter encore dans ce dernier titre la section hallucinante de trompettes : **Dizzy Gillespie**, **Miles Davis** et **Fats Navarro** !

Barry Ulanov Metronome Jazzmen : Koko/Anthropology CD XXVI, 13 (6'18)
*Fats Navarro (tp) Charlie Parker (as) John LaPorta (cl) Allen Eager (ts) Lennie Tristano (pn)
Billy Bauer (gt) Tommy Potter (cb) Buddy Rich (dms) rec NY 8 nov 1947*

Metronome All Stars : Victory Ball CD XXVI, 14 (4'21)
*Dizzy Gillespie, Miles Davis, Fats Navarro (tp) Kai Winding, J.J. Johnson (tb) Charlie Parker
(as) Buddy de Franco (cl) Charlie Ventura (ts) Ernie Caceres (bs) Lennie Tristano (pn) Billy
Bauer (gt) Eddie Safranski (cb) Shelly Manne (dms) Pete Rugolo (arr) rec NY 3 janv 1949*

En 1949, l'équipe Tristano atteint sa pleine maturité. Dès le mois de janvier, une séance d'enregistrement en quintet (avec **Lee Konitz** et **Billy 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 ébouriffante, le tout servi 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 :

Lennie Tristano Quintet : Progression CD XXVI, 15 (2'48)

*Lee Konitz (as) Lennie Tristano (pn) Billy Bauer (gt) Arnold Fishkin (cb)
Shelly Manne (dms); rec NY 11 janv 1949*

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 les frères jumeaux du « tristanisme », **Lee Konitz** (as) et **Warne Marsh** (ts) et en renfort la guitare de **Billy Bauer**, le pianiste 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 cette branche du cool jazz :

Lennie Tristano Sextet : Wow

*Warne Marsh (ts) Lee Konitz (as) Billy Bauer (gt) Lennie Tristano (pn)
Arnold Fishkin (cb) Harold Granowsky (dms) ; rec NY 4 mars 1949*

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* celle du hard-bop. Offrons-nous une légère transgression à la chronologie afin de retrouver Konitz et Marsh, en 1958, dans une émission de télévision éducative, *The subject is jazz*, animée par **Billy Taylor**, et dont chaque volume est consacré à un style de jazz : dans l'émission consacrée au cool, les deux saxophonistes jouent, sans Tristano, un de leurs morceaux les plus connus, *Subconscious Lee*, avec sa mélodie tortueuse et ses contrechants caractéristiques du cool : et ils enchainent avec une version de *Half Nelson* pour laquelle ils sont rejoints par le spécialiste du mellophone **Don Elliott** : *The subject is cool* !

Video. Lee Konitz/Warne Marsh : Subconscious Lee/ Half nelson DVD XXVI, 7 (6'41)

*Don Elliott (mell) Warne Marsh (ts) Lee Konitz (as) Billy Taylor (pn) Mundell Lowe (gt)
Ed Safranski (cb) Ed Thigpen (dms); rec 1958*

Retour à l'année 1949. En mai, nouvelle séance du sextet avec cette fois **Denzil Best** à la batterie, et au menu des thèmes comme *Sax of a kind* ou le fameux *Marionette* que reprendront chez nous Jacques Pelzer et René Thomas, alors sous l'influence tristanienne :

Lennie Tristano Sextet : Marionette CD XXVI, 17 (3'06)

*Warne Marsh (ts) Lee Konitz (as) Billy Bauer (gt) Lennie Tristano (pn) Arnold Fishkin (cb)
Denzil Best (dms); rec NY 16 mai 1949*

On reste dans le feeling de *Wow* ou de *Progression* ; mais le même jour, une nouvelle étape est franchie : et du même coup, Tristano et son gang plongent au cœur de 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 de chambre » au coeur

de l'hypostase la plus compositionnelle que le jazz ait connu jusqu'alors. Tristano évoque lui-même l'événement dans les liner notes de l'album qui sortira plus tard de la réunion de ces enregistrements :

" 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."

Lennie Tristano Sextet: Intuition CD XXVI, 18 (2'29)

Warne Marsh (ts) Lee Konitz (as) Billy Bauer (gt) Lennie Tristano (pn) Arnold Fishkin (cb) ;
rec NY 16 mai 1949

Bientôt, le Maître se retirera de la scène, avec quelques retours ponctuels toutefois, notamment en 1955 pour l'album *Requiem*. Éternel insatisfait, éternel maniaque en matière de tempo, Tristano pré-enregistre une rythmique métronomique, n'hésitant pas à bidouiller le résultat obtenu, en modifiant le tempo justement. Une fois satisfait du résultat, il enregistre sa partie de piano sur cette bande, se sentant libre de placer avec force de puissantes phrases dans le registre medium-grave du piano surtout : il enregistrera aussi lors de cette séance un très beau *Requiem*, dédié à la mémoire de Charlie Parker qui vient de disparaître : ce *Requiem* démarre sur une intro que Tristano présente comme étant jouée à la Schumann, et se poursuit par un très beau blues, comme le pianiste en a enregistré fort peu :

Lennie Tristano Trio: Line up CD XXVI, 19 (3'36)

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

Lennie Tristano Trio: Requiem CD XXVI, 20 (4'53)

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

A noter que pour un autre titre de cet album, *Turkish mambo*, il utilisera une pratique encore fort peu courante en jazz, le re-recording : deux parties de piano superposées au mixage. Après cet épisode, Tristano, 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 et Marsh, encore quelques limites franchies sur le clavier (*Descent in the maelstrom*), puis l'homme, de plus en plus aigri, abandonne presque complètement la scène et le monde du jazz : nous quitterons Lennie Tristano en visualisant son approche du clavier, à l'aide d'un document vidéo tardif où il joue, à Copenhague, le standard *It's you or no one* :

Video : Lennie Tristano : It's you or no one DVD XXVI, 8 (3'06)
Lennie Tristano (pn solo) rec Copenhague 1965

Lorsque Tristano cessera son activité de musicien, **Lee Konitz** et **Warne Marsh** poursuivront, ensemble ou séparément, la quête entreprise à ses côtés, autour de 1949. Ils n'ont d'ailleurs pas attendu l'effacement de Tristano pour devenir leaders à leur tour, Konitz en particulier. L'altiste propose une musique d'une perfection qui peut sembler glacée, mais dont l'émotion n'est pourtant jamais absente, loin de là : simplement, elle s'exprime de manière indirecte, canalisée, abstraite parfois; et les phrases musicales restent le plus souvent swinguantes, à leur manière. On en jugera à l'écoute de *Marshmallow* gravé par Konitz avec le soutien de son partenaire tristanien, Warne Marsh et du pianiste **Sal Mosca**. Par ailleurs, comme Miles Davis, Lee Konitz propose un nouvel art de la ballade, qui peut s'avérer bouleversante lorsqu'on se laisse porter par ce son et ce phrasé inhabituels : ce sera le cas avec ce *You go to my head* enregistré en 1950 par la même formation, batteur excepté :

Lee Konitz Quintet : Marshmallow CD XXVI, 21 (2'55)
*Lee Konitz (as) Warne Marsh (ts) Sal Mosca (pn) Arnold Fishkin (cb) Jeff Morton (dms)
rec NY 28 juin 1949*

Lee Konitz Quintet : You go to my head CD XXVI, 22 (2'38)
*Lee Konitz (as) Warne Marsh (ts) Sal Mosca (pn) Arnold Fishkin (cb) Jeff Morton (dms)
rec NY 17 avril 1950*

La collaboration Konitz/Marsh se prolongera jusqu'au milieu des sixties, au moins. En 1955, avec **Mosca** et **Bauer** mais aussi avec une rythmique constituée d'**Oscar Pettiford** et de **Kenny Clarke**, pionniers du jazz moderne, ils jouent notamment *There'll never be another you* :

Lee Konitz /Warne Marsh Quintet : There'll never be another you CD XXVI, 23 (4'50)
*Lee Konitz (as) Warne Marsh (ts) Sal Mosca (pn) Billy Bauer (gt) Oscar Pettiford (cb)
Kenny Clarke (dms) rec juin 1955*

Nous terminerons ce chapitre en retrouvant un dernier extrait de l'émission *The subject is jazz* consacrée au cool : **Lee Konitz** et **Warne Marsh** jouent la composition de Denzil Best, *Move* que nous avons écouté par le nonet de Miles : rebaptisée *Geneva's move*, cette version nous permet d'entendre des chœurs des deux saxophonistes, impeccables, mais aussi de **Don Elliott** (qui joue d'un instrument peu commun, le mellophone), de **Mundell Lowe** à la guitare, d'**Eddie Safranski** à la contrebasse, et d'**Ed Thigpen** à la batterie : emblématique !

Video. Don Elliott : Geneva's move DVD XXVI, 9 (3'05)
*Don Elliott (mell) Warne Marsh (ts) Lee Konitz (as) Billy Taylor (pn)
Mundell Lowe (gt) Eddie Safranski (cb) Ed Thigpen (dms); rec 1958*

e. Cool for the People

Quelles que soient les qualités de leur musique, ni Miles Davis ni Gil Evans ni la bande de Lennie Tristano ne parviendront 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. 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 et Gerry Mulligan

Un premier noyau réunit, dès 1952, le sax baryton Gerry Mulligan et le trompettiste (et bientôt chanteur) Chet Baker. Nous avons assisté aux débuts de **Gerry Mulligan** (1927-1996) dans le clan Miles Davis/Gil Evans, à New-York au tournant des années '40/'50. Il joue aussi dans les formations de Claude Thornhill et de Gene Krupa. Mais les affaires ne marchant pas très fort, Mulligan décide alors de traverser les Etats-Unis en stop et de s'installer en Californie. Il y travaillera d'abord comme arrangeur pour Stan Kenton avant de faire la connaissance du jeune producteur **Richard Block** qui va jouer un rôle décisif dans son parcours musical.

Video. Early Gerry Mulligan (DVD XXVII, 1) 2'22

Enfance, adolescence, découverte du jazz, débuts dans l'orchestre de Gene Krupa, aventure du nonet, arrivée en Californie

De son côté, **Chet Baker** (né au cœur de l'Oklahoma en 1929), est d'abord séduit par Harry James (musicien grand public, et à divers égards, antithèse de ce que sera Chet par la suite) puis par la sonorité douce de Lester Young. C'est en Allemagne où il fait son service militaire, qu'il découvre les premiers disques de be-bop et qu'il s'enflamme pour cette musique. Brouillé avec l'armée pour raisons disciplinaires, il rentre aux States et en 1952, passe une audition historique auprès de Charlie Parker. Dans les semaines qui suivent, celui-ci aurait fait passer à Miles Davis 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"

D'entrée de jeu, doté d'un physique séduisant et d'un charisme incontestable, Chet va attirer la pellicule des photographes comme il va captiver les oreilles du jeune public californien.

Video. Early Chet Baker (DVD XXVII, 2) 4'56

Enfance, adolescence, découverte du jazz, audition auprès de Charlie Parker, quartet avec Mulligan, premier quartet personnel, charisme et « effet Chet »(Claxton)

Réunis par Richard Block, Baker et Mulligan se retrouvent ensemble au sein d'un quartet sans piano qui connaîtra rapidement un succès public 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. Ensemble, ils vont conquérir la Californie puis l'Amérique entière et rediriger le cool vers une expression plus swing et plus accessible à un large public. On écoute pour débiter, un des hymnes du quartet et, dans le même temps, du jazz cool, *Line for Lyons*, gravé au *Blackhawk* de San Francisco en septembre 1952: phrases entrecroisées, contrepoints, jeu décontracté et swingant du batteur **Chico Hamilton**, le nouveau « sound » est en place dès les premiers mois.

Gerry Mulligan Quartet: Line for Lyons CD XXVII, 1 (2'33)

*Chet Baker (tp) Gerry Mulligan (bs) Carson Smith (cb) Chico Hamilton (dms);
rec San Francisco 2 sept 1952*

Lors de la même séance, Chet est mis en valeur dans une chanson qui le poursuivra tout au long de sa carrière : moins connue que les premières versions chantées, voici la toute première version gravée par Chet de *My funny Valentine*, avec ce début cb/tp, et cette sonorité mélancolique qui sera la marque de fabrique du jeune musicien :

Gerry Mulligan Quartet: My funny Valentine CD XXVII, 2 (2'33)

*Chet Baker (tp) Gerry Mulligan (bs) Carson Smith (cb) Chico Hamilton (dms);
rec San Francisco 2 sept 1952*

Très vite, le quartet devient l'attraction qu'il faut avoir vue et entendue : en octobre, avec un nouveau bassiste, les quatre musiciens enregistrent le jubilatoire *Walkin' shoes* sur un tempo medium idéalement choisi. 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.

Gerry Mulligan Quartet: Walkin' shoes CD XXVII, 03 (3'12)

*Chet Baker (tp) Gerry Mulligan (bs) Bob Whitlock (cb) Chico Hamilton (dms);
rec Los Angeles oct 1952*

Le verdict ne se fait pas attendre : tous les lundis, le public se presse au *Haig* où se produit le quartet, et il n'est pas rare d'y rencontrer, aux premières tables, Marilyn Monroe et diverses stars hollywoodiennes ; quant au critique 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"

Janvier 1953. Le tandem Mulligan/Baker s'adjoint, le temps d'une lumineuse parenthèse, l'alto de **Lee Konitz** (que nous avons longuement entendu dans le paragraphe précédent): 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 dialogue en présence une puissance lyrique hors norme : Baker, Mulligan et Konitz jouent ensemble au Haig et participent à plusieurs séances d'enregistrement. Voici leur version de *Broadway* avec des impros d'un Konitz très acide, de Chet puis de Gerry :

Gerry Mulligan Quintet: Broadway CD XXVII, 04 (2'59)

*Chet Baker (tp) Gerry Mulligan (bs) Lee Konitz (as) Carson Smith (cb) Larry Bunker (dms);
rec Los Angeles janvier 1953*

Après cette parenthèse, le quartet reprend ses activités, mais ses membres, Mulligan en tête, glissent petit à petit dans les problèmes de drogue. On évoque Mulligan, Baker et les autres à travers quelques photos d'époque et des interviews du pianiste **Henri Renaud** et du critique **Alain Tercinet**, figures marquantes du jazz français :

Vidéo The fresh Sound DVD XXVII, 03 (3'24)

Chet et Gerry Quartet, Interview d'Henri Renault et Tercinet, problèmes de drogue

Par le quartet Mulligan/Baker, avec cette fois le drumming élastique de **Larry Bunker**, écoutons encore le surprenant *Swinghouse*, modèle de cohésion, puis un standard du à la plume de Kurt Weill, *Speak low* :

Gerry Mulligan Quartet: Swinghouse CD XXVII, 06 (2'57)

*Chet Baker (tp) Gerry Mulligan (bs) Carson Smith (cb) Larry Bunker (dms);
rec Los Angeles 07 mai 1953*

Gerry Mulligan Quartet: Speak Low CD XXVII, 05 (2'13)

*Chet Baker (tp) Gerry Mulligan (bs) Carson Smith (cb) Larry Bunker (dms);
rec Los Angeles 07 mai 1953*

La collaboration magique entre Chet et Gerry s'interrompt brutalement en juin 1953, suite à l'arrestation des deux jeunes playboys pour détention de drogue (sur ce plan, les jeunes vedettes blanches du cool n'ont rien à envier à leur aînés black de la be-bop era). Mulligan, récidiviste, est emprisonné pour six mois. Dès lors, malgré plusieurs tentatives de re-création du quartet, les destinées de Chet et de Mulligan vont diverger. Servi, on l'a dit, par une gueule et un charisme rare, Chet Baker est devenu en moins d'un an 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. Au charisme déjà évoqué, s'ajoute une sonorité et un phrasé lyriques et spontanés, inspirés à la fois de Lester Young et de Miles Davis, lyrisme déjà très efficace dans cet *Imagination*, gravé en juillet 1953 :

Chet Baker Quartet: Imagination CD XXVII, 08 (3'05)

*Chet Baker (tp) Russ Freeman (pn) Carson Smith (cb) Larry Bunker (dms);
rec Los Angeles, juillet 1953*

En 1954, lorsque Chet se met à chanter, le succès grandit davantage encore : sa voix unique d'androgynisme se développe aux antipodes tant des crooners que des blues shouters. Chet joue et chante avec la même sensibilité, la même fragilité : c'est le cas dans le très beau *Look for the silver lining*, dans lequel Russ Freeman nous fait partager ses talents de mélodiste :

Chet Baker Quartet: Look for the silver lining CD XXVII, 09 (2'45)
Chet Baker (tp) Russ Freeman (pn) Carson Smith (cb) Bob Neel (dms);
rec Los Angeles 15 février 1954

De son côté, à 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 fait mouche. 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. Trombone, sax baryton, contrebasse : ce nouveau quartet est à dominante grave; seules les cymbales de **Frank Isola** font ressortir l'aigu. Ensemble, Mulligan et Brookmeyer traversent l'Atlantique pour une première tournée européenne. Les voici lors d'un historique concert à la Salle Pleyel, jouant un thème qui deviendra bientôt l'hymne des musiciens cool : *Bernie's Tune*. Une page d'histoire.

Gerry Mulligan Quartet: Bernie's Tune CD XXVII, 9 (4'22)
Bob Brookmeyer (vtb) Gerry Mulligan (bs) Red Mitchell (cb) Frank Isola (dms)
rec Paris 1954

On reviendra sur la carrière de Gerry Mulligan un peu plus tard. Mais retour sur Chet Baker tout d'abord. Lui aussi fait appel aux services du trombone à pistons de **Bob Brookmeyer** en 1954, pour une séance à laquelle participe aussi, en plus du quartet régulier l'altiste **Bud Shank**, figure de proue du jazz west coast, on le verra. Le sextet en question joue *Stella by starlight*, un thème que Chet gardera à son repertoire pendant à près toute sa carrière :

Chet Baker Sextet : Stella by starlight CD XXVII, 10 (2'45)
Chet Baker (tp) Bob Brookmeyer (vtb) Bud Shank (ts) Russ Freeman (pn) Carson Smith (cb)
Shelly Manne (dms); rec LA 9 sept 1954

A partir de 1955, Chet voyage de plus en plus souvent à travers l'Europe. Après les Pays-Bas et l'Allemagne, il débarque à Paris et conquiert aussitôt le milieu hexagonal (et ses exilés belges, dont nous reparlerons). Son quartet se compose alors du bassiste **Jimmy Bond**, du batteur **Peter Littman** et surtout, d'un jeune pianiste en avance sur son temps en matière d'harmonie et de phrasé : il s'appelle **Richard « Dick » Twardzick** et est né à Denver en 1931. Encore teenager, il plonge dans l'héroïne comme tant de jeunes jazzmen de sa génération. C'est donc un junkie qui accompagne Chet lors de ce séjour parisien. Et que l'on peut entendre sur une série de titres gravés pour le label Barclay. Parmi ces titres, le *Rondette* de Bob Zieff enregistré le 11 octobre 1955 et que nous écoutons maintenant : avec une attention toute particulière pour le solo de piano de Dick Twardzick :

Chet Baker Quartet: Rondette CD XXVIII, 11 (2'42)
Chet Baker (tp) Dick Twardzick (pn) Jimmy Bond (cb) Peter Littman (dms);
rec Paris 11 octobre 1955

Lorsque Chet rentre dans le même studio parisien le 24 octobre, le pianiste est le Français Gerard Gustin et la musique enregistrée est d'une tristesse absolue. C'est qu'entretemps, Chet vient de vivre un des grands drames de sa vie. En effet, lorsqu'il entre dans la chambre de son jeune ami et protégé, le 21 octobre, il le trouve mort d'une overdose à l'héroïne. On pourrait croire que cette expérience allait détourner Chet de la poudre dont il n'est pas encore prisonnier à l'époque. Au contraire, la tristesse ressentie va le pousser dans les bras de cette drogue qui a coûté la vie à Twardzick. La vie continue et Chet poursuit sa tournée à travers le vieux continent, jouant et enregistrant avec des saxophonistes comme le Belge **Bobby Jaspar** ou le Français **Jean-Louis Chautemps**. Parmi les plus anciens documents vidéos qui permettent de *voir* jouer Chet en public, un concert donné en Italie en janvier 1956. On y entend Chautemps et le pianiste namurois **Francy Boland**. Les voici dans une version musclée de *Ray's Idea* :

Video. Chet Baker: Ray's Idea DVD XXVII, 4 (4'55)

*Chet Baker (tp) Jean-Louis Chautemps (ts) Francy Boland (pn) Eddie de Haas (cb)
Charles Saudrais (dms) rec Italy janvier 1956*

Entretemps, Gerry Mulligan a transformé son quartet avec **Bob Brookmeyer** en un sextet dont les nouveaux souffleurs sont le trompettiste **Jon Eardley** et le saxophoniste **Zoot Sims**. Et toujours pas de pianiste à bord si ce n'est occasionnellement le leader lui-même. Le 21 septembre 1955, ils enregistrent notamment cette version très swinguante du vieux *The lady is a tramp* de Rodgers and Hart. Bel arrangement avec des techniques d'écriture mêlant l'harmonisation et le contrepoint :

Gerry Mulligan 6tet: The lady is a tramp CD XXVII, 12 (5'14)

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

En 1956, Mulligan effectue, comme Chet, une tournée européenne qui passe notamment par l'Italie. L'occasion de voir en live ces musiciens peu filmés que sont **Jon Eardley** ou **Zoot Sims**. Dans la version de *Bernie's Tune* captée pendant cette tournée, les solistes seront Mulligan, Jon Eardley, et, le temps d'une courte intervention, le batteur **Specs Bailey** :

Video. Gerry Mulligan Sextet: Bernie's tune DVD XXVII, 5 (3'36)

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

En décembre 1957, Mulligan et Chet se retrouvent ensemble en studio pour la première fois depuis la grande époque du quartet. L'album *Reunion* témoigne de ces retrouvailles, qui resteront toutefois sans réel lendemain. On y trouve notamment une version de *Trav'lin light*, chanson rendue célèbre par la version de Billie Holiday :

Gerry Mulligan / Chet Baker: Trav'lin light CD XXVII, 13 (3'44)

Chet Baker (tp) Gerry Mulligan (bs) Henry Grimes (cb) Dave Bailey (dms); rec NY dec 1957

Le côté *bad boy* de Chet, son rapport à la drogue, ses séjours en prison même font de lui une star, notamment en Italie. Ainsi, alors qu'il a été arrêté pour possession de drogue, il est emprisonné dans la prison de la petite ville de Lucca. Il a été autorisé à conserver sa trompette et lorsqu'il en joue, les habitants de Lucca s'agglutinent sous les fenêtres de sa cellule afin de profiter de ce concert singulier. Le charisme du trompettiste explique qu'à plusieurs reprises, le cinéma ait fait appel à lui, la première fois en 1955 pour le film *Hell's Horizon*, puis pour

toute une série de films italiens dont la musique sera écrite par le pianiste **Piero Umiliani**. Parmi les plus connus, le fameux *Urlatori alla sbarra* avec Adriano Celentano et la chanteuse Mina, en 1960 : il y apparaît dans une scène burlesque au cours de laquelle, tandis que Celentano et Mina répètent, Chet tente de faire une sieste dans la baignoire ; et on le retrouve à la fin du film chantant *Arrivederci*. Kitsch garanti !

Video. Chet Baker : First Movies DVD XXVII, 6 (2'50)
1.Extr de Hell's Horizon (1955) 2.Extr de Urlatori alla sbarra (1960)

De retour aux Etats-Unis, Chet accumule les disques (notamment pour le label Riverside) et il confirme son succès de chanteur grâce à l'album *Chet Baker sings – It could happen to you*, sur lequel, accompagné par le trio de **Kenny Drew**, il reprend divers standards. Même dans ce contexte de standards, la rythmique plus « east coast » que ses enregistrements californiens, offre à l'ensemble un climat différent. On pourra en juger à l'écoute de *Do it the hard way* :

Chet Baker : Do it the hard way CD XXVII, 14 (3'03)
Chet Baker (tp, voc) Kenny Drew (pn) George Morrow (cb) Philly Joe Jones (dms)
rec NY aug 1958

Aux côtés de Gerry Mulligan, après Chet et Jon Eardley, un nouveau trompettiste fait son apparition. Très lyrique quoique proche des hard-boppers (voir plus loin), **Art Farmer** (né en 1928) sera souvent considéré comme un équivalent noir de Chet Baker. Avant d'écouter la version de *Just in time* qui se trouve sur un des disques gravés par Farmer avec Mulligan en 1959, nous regarderons un extrait d'une des émissions de télévision sponsorisées par la firme Timex : avec **Henry Grimes** (futur bassiste de Sonny Rollins) et **Dave Bailey**, le quartet joue un *Night walk* plus musclé que ce à quoi nous a habitués Mulligan jusqu'à présent :

Video. Gerry Mulligan 4tet: Night Walk DVD XXVII, 7 (3'20)
Gerry Mulligan (bs) Art Farmer (tp) Henry Grimes (cb) Dave Bailey (dms);
From "Timex All Stars vol 1" (1958)

Gerry Mulligan 4tet: Just in time CD XXVII, 15 (5'39)
Gerry Mulligan (bs) Art Farmer (tp) Bill Crow (cb) Dave Bailey (dms);
rec janvier 1959

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

2. Stan Getz et les 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 (Curley Russell et Max

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. Mais avant d'écouter ce titre, quelques images témoignant des débuts de Getz, avec des interviews du frère du saxophoniste ainsi que du trompettiste Shorty Rogers :

Video. Early Stan DVD XXVII, 08 (3'47)

Enfance, sax, interv des frères de Stan, débuts avec Teagarden etc Interview de Shorty Rogers

Stan Getz: And the angels swing CD XXVII, 16 (2'47)

Stan Getz (ts) Hank Jones (pn) Curley Russell (cb) Max Roach (dms); rec NY 31 juillet 1946

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 lui propose en effet de 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 tombe sous le charme. 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 pour Capitol :

Woody Herman : Four Brothers CD XXVII, 17 (3'18)

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 27 dec 1947

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."

Avec les Brothers comme, avant eux, avec un Wardell Gray ou un Brew Moore, l'influence de Lester tend à prendre le dessus sur celle d'Hawkins. Une bonne partie de la musique dite west coast évoluera dans ce créneau. Quant à Getz, il connaît 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** : c'est à partir de ce merveilleux chorus que Getz va gagner son surnom de *The Sound* :

Woody Herman : Early Autumn CD XXVII, 18 (3'14)

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 dec 1948

Quelques images nous permettront de visualiser ces débuts de Getz et des Brothers. Un extrait de *Caldonia*, commenté par Shorty Rogers, la version complète de *Northwest Passage* avec de courtes interventions des sax Getz, Al Cohn, Zoot Sims, Serge Chaloff ; quelques photos sur le fameux solo d'*Early autumn*, une interview de Jimmy Gourley puis de Getz lui-même sur les problèmes de drogue auxquels il n'échappe pas lui non plus :

Video. Cool Brother DVD XXVII, 09 (5'03)

1. Woody Herman (cl, lead) band feat Shorty Rogers (tp) Bob Brookmeyer (vtb) Stan Getz, Zoot Sims, Al Cohn (ts) Serge Chaloff (bs) Jimmy Raney (gt) etc : Northern Passage 1948 2. Idem : Early autumn 3. Jazz et drogue incl Jimmy raney

A partir de 1949, Getz dirige un quartet dont le line-up va se modifier à plus d'une reprise. Parmi les pianistes, on citera, en 1950, le bopper **Al Haig**, jadis partenaire du quartet de Parker et Dizzy, puis l'année suivante, le hard-bopper **Horace Silver** et son phrasé bluesy. Nous écouterons successivement *I've got you under my skin* avec Haig, et *Split Kick* avec Silver :

Stan Getz Quartet : I've got you under my skin CD XXVII, 19 (3'17)

Stan Getz (ts) Al Haig (pn) Tommy Potter (cb) Roy Haynes (dms) rec NY 6 janv 1950

Stan Getz Quartet : Split Kick CD XXVII, 20 (2'54)

Stan Getz (ts) Horace Silver (pn) Joe Calloway (cb) Walter Bolden (dms) rec NY 23 janv 1951

En 1952, Stan 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 le band de Getz et Raney augmenté du pianiste **Duke Jordan** la bouleversante version de la ballade *Thanks for the memory* qui figure sur un des grands disques du Getz première maturité, *Stan Getz Plays* (enregistré sur Verve) : un must !

Stan Getz Quintet : Thanks for the Memory CD XXVII, 21 (3'22)

Stan Getz (ts) Jimmy Raney (gt) Duke Jordan (pn) Bill Crow (cb) Frank Isola (dms); rec NY 29 dec. 1952

Grand spécialiste devant l'Éternel de la ballade qui tue, Stan Getz n'en reste pas moins, sa vie durant, un rude et imparable dealer de swing. Comme Mulligan, ses combos sont des machines parfaitement huilées, qui, sans rien renier du catéchisme swing ni de celui du jazz moderne, dégagent un drive irrésistible. En 1953, son ténor s'associe, comme le baryton de Mulligan, au trombone à pistons de Bob Brookmeyer : et en 1957, Getz et Mulligan enregistrent ensemble un disque pour lequel il leur arrivera d'échanger leurs instruments, pour notre plus grand plaisir.

Stan Getz / Gerry Mulligan : That old feeling CD XXVII, 22 (5'59)
*Gerry Mulligan (bs, ts) Stan Getz (ts, bs) Lou Levy (pn) Ray Brown (cb) Stan Levey (dms);
rec LA oct 1957*

L'art avec lequel Getz peut faire chauffer un standard l'amènera à cotoyer au fil des ans les plus grands maîtres du mainstream. On le retrouvera ainsi aux côtés de musiciens comme Roy Eldridge, Oscar Peterson, Coleman Hawkins et bien d'autres. Aux débuts des sixties, nous évoquerons aussi son implication dans l'explosion de la bossa nova. Mais tout d'abord, en route pour la Californie.

f. West Coast Jazz !

L'étiquette « west-coast » 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". La Californie, parlons-en.

1. Cinéma, jazz et industrie du disque

On s'en souvient, le jazz a démarré dans le Sud des Etats-Unis ; il 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 amènent le be-bop sur la côte ouest dès 1946. Et bientôt, c'est tout un paysage nouveau qui se met en place et prépare le jazz californien à 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, qu'il s'agisse de musique diégétique (la musique qu'entend le spectateur du film est également entendue par les personnages du film : clubs, concerts, radio, disques etc) ou non-diégétiques (musique écrite spécialement pour le film et ajoutée à la bande-son pour générer une ambiance particulière, sans qu'elle fasse partie de l'intrigue ou du décor). Si le swing était le véhicule privilégié des comédies musicales ou des premiers biopics, le jazz cool, avec sa charge de feeling sombre ou mélancolique convient tout particulièrement aux polars et aux films noirs, soulignant la psychologie ou les états d'âme de ses archétypes (le privé, la femme fatale etc). Voici une série de photos de ces archétypes, avec pour bande son la version d'*Over the rainbow* par le groupe de **Shelly Manne** (nous reparlerons de ce morceau d'ici peu), puis la scène culte du film de Michael Curtiz, *Casablanca* avec Humphrey Bogart et Ingrid Bergman :

Vidéo. Films noirs et côte ouest (XXVIII, 1) 5'19

1. Archétypes (*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)*); *Over the rainbow LA 1951* 2. *Casablanca* (Curtiz 42; Bogart, Bergman, Dooley Wilson)

Démarrant dans les années '40, la vogue du film noir connaîtra son apogée dans les années '50, parallèlement au développement du jazz dit west coast. A Los Angeles, à l'époque, on dénombre pas moins de six clubs de jazz, répartis sur deux pâtés de maisons. 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 sur la côte ouest : avec Nat King Cole pour locomotive, la firme **Capitol** décuple ses ventes tandis que 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).

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.

2. Brubeck et le jazz des campus

Quoique sa musique soit souvent construite sur des conceptions rythmiques inhabituelles, le pianiste et compositeur **Dave Brubeck** restera comme un jazzmen les plus populaires de sa génération. Né en 1920, élève de Schoenberg et Darius Milhaud, Brubeck monte d'abord, avec d'autres disciples de Milhaud (le clarinetiste Bill Smith par exemple) un octet de tendance Third Stream (voir plus loin) dont la musique cérébrale a du mal à séduire le public. Bientôt, pourtant, le 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. On écoute un premier titre, une reprise de *Gone with the wind* :

Dave Brubeck Quartet : Gone with the wind CD XXVIII, 1 (6'23)

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

Après avoir fait le tour des campus universitaires, Brubeck sera à l'affiche des grandes salles de concerts lors de ses tournées européennes. Il enregistre aussi un double disque à Carnegie Hall sur lequel on peut entendre cette version de *Three to get ready* qui deviendra, sous la plume de Claude Nougaro, *Le jazz et la Java* :

Dave Brubeck Quartet : Three to get ready CD XXVIII, 2 (6'45)

*Paul Desmond (as) Dave Brubeck (pn) Gene Wright (cb) Joe Morello (dms);
rec Carnegie Hall 1963*

Le succès de Brubeck est notamment lié à la sortie, en 1959, de l'album *Time Out*, sur lequel figurent quelques unes de ses compositions les plus connues, et notamment le fameux *Take Five* écrit en 5/4. Cette base rythmique peut se percevoir comme une mesure à 5 temps dont les 1er, 4ème et 5ème temps sont accentués (**1 - 2 - 3 - 4 - 5 / 1 - 2 - 3 - 4 - 5**), 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 (**1 - 2 - 3 / 1 - 2 / 1 - 2 - 3 / 1 - 2**). Le miracle de ce morceau, comme des autres compositions à métrique impaire de Brubeck, c'est la manière dont elles coulent comme s'il s'agissait d'un simple blues à 4 temps. La subtilité avec laquelle Desmond joue cette mélodie complexe n'est pas étrangère : voici la version originale de *Take Five*, suivie d'une version très bien filmée par la RTBF lors d'une tournée du quartet en 1964 :

Dave Brubeck Quartet : Take Five CD XXVIII, 3 (5'28)

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

Video. Dave Brubeck Quartet : Take Five DVD XXVIII, 2 (7'23)

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

3. Laboratoires et manifeste

Chez les musiciens west-coast comme chez les musiciens "cool" de la côte Est, on devine ce même désir de "remettre de l'ordre" dans la modernité bop !

" 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 Stan 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 (les

membres des orchestres de Kenton ou de Woody Herman, mais aussi tous les jazzmen travaillant pour le cinéma 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 *Jubilation* gravée en 1955. Après le bel arrangement initial, les solistes sont le ténor **Bob Cooper**, le trombone **Frank Rosolino**, le trompettiste **Conte Candoli**, le pianiste **Sonny Clark** et le batteur **Stan Levey**, des noms que nous retrouverons tout au long de ce chapitre.

Lighthouse All Stars: Jubilation CD XXVIII, 4 (3'41)

Conte Candoli (tp) Frank Rosolino (tb) Bob Cooper (ts) Sonny Clark (pn) Howard Rumsey (cb, lead) Stan Levey (dms); rec LA 1956

Il existe quelques images très caractéristiques de l'ambiance décontractée qui régnait au Lighthouse. On y voit quelques-uns des musiciens phares du jazz west-coast. Toujours sur des images typiquement californienne, nous écouterons ensuite une partie d'un *Long ago and far away* lui aussi très caractéristique : sur ce thème de 32 mesures ABAC, chaque soliste prend deux chorus, les huit premières mesures du second chorus étant 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, donc : les solistes sont, dans l'ordre, **Stu Williamson** (trombone à pistons), **Bud Shank** (as), **Conte Candoli** (tp), **Bob Cooper** (ts) et **Claude Williamson** (pn) :

Video. Lighthouse All Stars : Long ago and far away DVD XXVIII, 3 (7'06)

1. Archives sur le Lighthouse Café '50s (Wide Wide World) 2. Howard Rumsey All Stars. 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 22 fev 1955

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. En commençant par le disque manifeste de cette esthétique. 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) 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* :

Shorty Rogers & his Giants: Over the rainbow CD XXVIII, 5 (3'04)

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. 8 oct 1951

Chacun des musiciens de *Modern Sounds* deviendra leader de ses propres formations, souvent à géométrie variable. Et la plupart d'entre eux auront, à un moment ou à un autre, fait partie du grand orchestre de Stan Kenton.

Depuis les années de guerre, **Stan Kenton**, pianiste et compositeur né en 1911, mène à la baguette un grand orchestre swing en constante mutation. L'influence qu'exerce sur son répertoire l'omniprésence du cinéma, est déterminante, et génère une musique volontiers descriptive, privilégiant de grands effets volontiers grandiloquents et d'un goût parfois douteux. A 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 qui annoncent le *Third Stream* dont il sera question à la fin de ce chapitre. Qu'on l'apprecie ou non, 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 défilé 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 d'authentiques moments de grâce où l'écriture et l'improvisation s'allient à merveille, comme chez Miles et Gil Evans, mais dans un concept plus proche du big band en tant que tel. Voici tout d'abord *Round Robin* gravé en 1950 :

Stan Kenton Orchestra: Round Robin CD XXIX, 1 (2'45)

Stan Kenton orchestra incl Maynard Ferguson, Shorty Rogers (tp) Bud Shank, Art Pepper, Bob Cooper (sax) Bob Gioga (bs) Don Bagley (cb) Shelly Manne (dms); rec L.A. 12 sept 1950

Parmi les plus grandes réussites de Kenton, figure cette version de *Yesterdays* arrangée par **Bill Holman** pour l'album *Conemporary Concepts* en 1955. Les principaux solistes de ce chef d'oeuvre sont les saxophonistes **Bill Perkins** (ts) et **Charlie Mariano** (as) :

Stan Kenton Orchestra: Yesterdays CD XXIX, 2 (5'25)

Stan Kenton orchestra incl Charlie Mariano, Lennie Niehaus (as) Bill Perkins (ts) Bill Holman (arr) rec 1955

Les meilleurs orchestres de Kenton sont ceux des années '50 à l'époque où, comme sur ces *Yesterdays*, Kenton bénéficie de grands solistes comme **Lee Konitz**, **Charlie Mariano**, ou **Richie Kamuca**. Dans *Prologue*, une suite en quatre parties enregistrée en 1952, il présente ses musiciens un par un (5 tp 5 tb 5 sax). Plus le temps passe et plus il arrive que l'orchestre de Kenton atteigne des dimensions éphémères : on en jugera en regardant ce *Limehouse blues* filmé pour une émission de télévision californienne en 1962 :

Video. Stan Kenton Orchestra: Limehouse blues DVD XXIX, 1 (1'51)
Stan Kenton (lead) + orchestra incl Bill Holman (arr) Marvin Stamm (tp) Don Menza (ts)
Bob Fitzpatrick (tb) etc; rec 1962

4. Les trois mousquetaires de la côte ouest

Au cœur de la nouvelle galaxie née au *Lighthouse* ou dans l'orchestre de Stan Kenton, 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 ou 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**, et qui se présente, au gré des séances, 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. Écoutons tout d'abord *Not really the blues*, gravé en 1955 :

Shorty Rogers & his Giants: Not really the blues CD XXVIII, 6 (5'02)
Shorty Rogers (tp) Jimmy Giuffre (ts) Pete Jolly (pn) Curtis Counce (cb)
Shelly Manne (dms); rec mars 1955

Nous sommes au cœur de la guerre froide et cela se ressent évidemment dans la vie et dans l'œuvre des jazzmen. Comme se ressent l'influence de la science fiction, des univers de Philip K. Dick par exemple. L'obsession des soucoupes volantes bat son plein : d'où ce thème joué par les *Giants* de Shorty Rogers dans une émission de télévision de 1962, *Martians go home* : on y entend un flûtiste aujourd'hui oublié, **Gary Lefebvre** et un tout jeune bassiste qui entame une prestigieuse carrière, toujours en cours aujourd'hui : il s'appelle **Gary Peacock** :

Vidéo. Shorty Rogers & his Giants: Martians go home DVD XXVIII, 4 (4'18)
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 médium 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 en solo absolu, comme c'est le cas dans le *So Low* que voici :

Jimmy Giuffre: So Low CD XXVIII, 7 (2'53)
Jimmy Giuffre (cl solo); rec LA 1956

Giuffre résume son idéal esthétique par cette formule : “*Cook, but very softly*” qu'on pourrait approximativement traduire par « *Chauffer, mais en douceur* ». Un idéal particulièrement actualisé dans un thème joué en duo avec le contrebassiste **Ralph Pena** et qui s'appelle précisément *Quiet cook* :

Jimmy Giuffre: Quiet cook CD XXVIII, 8 (4'20)
Jimmy Giuffre (cl) Ralph Pena (cb); rec LA 1956

Ce “*cook, but very softly*” peut aussi désigner l'impression générale que dégage le trio, insolite sur le plan instrumental, que Giuffre 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 : en 1958, les trois hommes sont filmés lors de leur prestation au festival de Newport :

Vidéo. Jimmy Giuffre Trio : The train and the river DVD XXVIII, 6 (2'48)
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-Orléans, de Chicago etc. Jimmy Giuffre donne en 1959 une étonnante version de *Mack the Knife*, en trio avec Jim Hall et Ray Brown : superbe et bien différent des versions chantées par Louis Armstrong ou Ella Fitzgerald !

Jimmy Giuffre Trio : Mack the Knife CD XXVIII, 9 (4'55)
Jimmy Giuffre (cl) Jim Hall (gt) Ray Brown (cb) ; rec Chicago 1959

Troisième mousquetaire, **Shelly Manne** 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'improvisation 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 peut être considéré comme le deuxième manifeste du jazz west-coast.

Shelly Manne & his Men: Gazelle CD XVIII, 10 (3'04)
*Bob Enevoldsen (vtb) Art Pepper (as) Bob Cooper (ts) Jimmy Giuffre (bs) Marty Paich (pn)
Curtis Counce (cb) Shelly Manne (dms); rec LA 6 avril 1953*

Les principaux west-coasters, à commencer par Shelly Manne poussent à l'occasion le bouchon jusqu'à l'expérimentation la plus abstraite : ils se révèlent alors proches du Tristano d'*Intuition*, mais sur le mode Californien. Impro totale, travaillée au feeling, mais sans les stridences qui caractériseront la musique de Mingus ou le free jazz par exemple. Ces aspects plus

expérimentaux se retrouvent notamment dans l'album *The Three and The Two* qui comprend notamment une version de *With a song in my heart* joué par Shelly Manne en duo sans contrebasse avec le pianiste **Russ Freeman** (que nous avons découvert aux côtés de Chet Baker): le jeu aux balais de Shelly rend quasi imperceptible l'absence de basse, et l'arrangement témoigne d'une belle modernité :

Shelly Manne / Russ Freeman : With a song in my heart CD XXVIII, 11 (3'51)
Russ Freeman (pn) Shelly Manne (dms) rec LA 1954

Il arrive aussi que Shelly Manne propose une musique plus musclée, débordant d'une énergie intermédiaire entre le jazz west coast et le hard-bop dont nous parlerons bientôt : c'est le cas dans cette reprise du *Doxy* de Sonny Rollins, dans lequel brillent notamment le trompettiste et trombone **Stu Williamson** et le saxophoniste **Charlie Mariano** :

Shelly Manne & his Men: Doxy DVD XXVIII, 12 (6'57)
Stu Williamson (tp, vtb) Charlie Mariano (as) Russ Freeman (pn) Leroy Vinnegar (cb)
Shelly Manne (dms); rec LA janv 1956

Parmi les partenaires réguliers de Shelly Manne, à la fin des années '50 et au début des années '60, impossible de ne pas mentionner **Conte Candoli** (tp) et le trop peu connu **Richie Kamuca**, dont l'aisance au ténor vaut bien celle des Brothers : regardons pour terminer une version de *What is this thing called love* puis, filmé sur la côte ouest, un thème intitulé *The king swings* :

Video. Shelly Manne & his Men: What is this thing called love DVD XXVIII, 7 (4'50)
Conte Candoli (tp) Richie Kamuca (ts) Russ Freeman (pn) Monte Budwig (cb)
Shelly Manne (dms); rec. late '50s

Video. Shelly Manne & his Men: The King Swings DVD XXVIII, 8 (3'37)
Conte Candoli (tp) Richie Kamuca (ts) Russ Freeman (pn) Monte Budwig (cb)
Shelly Manne (dms); rec. 1962

Nous retrouverons Jimmy Giuffre et Shelly Manne dans les chapitres ultérieurs, au cœur d'expériences parfois très aventureuses.

5. Cordes, coulisses et anches californiennes

Quelle que soit l'importance des trois musiciens dont il vient d'être question, il reste que le jazz West Coast ne peut, contrairement au be-bop, se réduire à une poignée d'individus : la West Coast 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 travail des grands maîtres du passé : 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, **Jim Hall**, **Joe Pass** ou **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*. Nous écouterons encore Barney Kessel dans une version de la chanson de Gershwin *A foggy day* :

Barney Kessel: Salute to Charlie Christian CD XXVIII, 13 (3'20)

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

Barney Kessel: A foggy day CD XXVIII, 14 (3'10)

*Barney Kessel (gt) Claude Williamson (pn) Monte Budwig (cb) Shelly Manne (dms)
rec LA juin 1954*

Parmi les rares images filmées nous permettant de voir jouer Barney Kessel, cette version en trio de *One mint julep*. Nous le retrouverons une dernière fois à la fin des années 50's, alors qu'il enregistre souvent avec les **Poll Winners**, en l'occurrence avec le bassiste **Ray Brown** et l'ami **Shelly Manne** (dms) : ils jouent *It's all right with me* :

Video. Barney Kessel: One mint julep DVD XXVIII, 9 (3'49)

Barney Kessel (gt) Buddy Woodson (cb) Stan Levey (dms); rec 196?

Barney Kessel & the Poll Winners : It's all right with me CD XXVIII, 15 (3'41)

Barney Kessel (gt) Ray Brown (cb) Shelly Manne (dms) rec LA aug 1958

On aura l'occasion de retrouver à plusieurs reprises dans les périodes à venir le guitariste **Joe Pass**, virtuose hallucinant, déjà particulièrement impressionnant lors du tournage de ce *C.E.D.* filmé en 1962 :

Video. Joe Pass Sound of Synanon : C.E.D. DVD XXVIII, 10 (2'50)

*Dave Allen (tp) Greg Dykes (bar horn) Arnold Ross (pn) Joe Pass (gt) Ronald Clark (cb)
Bill Crawford (dms) Candy Latson (perc) rec LA 1962*

Au chapitre des trombones, outre Brookmeyer et Enevoldsen déjà cités, **Frank Rosolino** ressort clairement du lot : avec le saxophoniste **Harold Land** et le trio du pianiste anglais émigré en Californie **Victor Feldman**, il joue une version originale de *Stardust* : on le verra ensuite jouant *Yesterdays* en quartet avec une rythmique moins connue mais très efficace :

Frank Rosolino : Stardust CD XXVIII, 10 (5'05)

*Frank Rosolino (tb) Harold Land (ts) Victor Feldman (pn) Leroy Vinnegar (cb)
Stan Levey (dms) rec Hollywood dec 1958*

Video. Frank Rosolino : Yesterdays DVD XXVIII, 11 (4'04)

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

Tous ces jazzmen sont à l'occasion sollicités par le cinéma. C'est **Shelly Manne** qui double Frank Sinatra dans l'excellent *Man with the golden arms* dont voici la scène centrale : Sinatra, jouant un batteur junkie, se présente en manque à une audition dirigée par **Shorty Rogers** : puis en guise de transition avec les saxophonistes west-coast, on enchainera avec quelques scènes du film de Robert Wise *I want to live* : dans la scène d'ouverture, on reconnaît notamment, outre **Rosolino**, le trompettiste **Art Farmer**, **Gerry Mulligan** (bs) et l'altiste **Bud Shank** :

Video. The man with the golden arms DVD XXVIII, 05 (3'10)

Extr du film Man with the golden arms (Preminger) avec F. Sinatra double par Shelly Manne

Video. I want to live DVD XXVIII, 12 (2'33)

*Art Farmer (tp) Frank Rosolino (tb) Gerry Mulligan (bs) Bud Shank (as)
Shelly Manne (dms) a.o. rec 1958 (extr du film de Robert Wise)*

Place aux saxophonistes. Parmi les plus actifs dans l'univers de la west-coast, on citera le poly-instrumentiste **Bud Shank**, altiste switchant sans sourciller au baryton ou 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 : on se souvient de sa collaboration plus que régulière avec le ténor **Bob Cooper**. Les voici en 1957, enregistré à Baden-Baden lors d'une tournée européenne, avec le trombone allemand **Albert Mangelsdorff**, futur maître du free-jazz européen, et le pianiste autrichien **Joe Zawinul**, futur leader du jazz-rock à la tête du groupe *Weather Report* :

Bud Shank /Bob. Cooper : Vielaf CD XXIX, 3 (5'26)

*Bud Shank (as) Bob Cooper (ts) Albert Mangelsdorff (tb) Joe Zawinul (pn)
Johnny Fisher (cb) Victor Plasil (dms) rec Baden Baden 1957*

Une des cartes de visite du tandem **Bud Shank / Bob Cooper**, est que tous deux sont multi-instrumentistes ; outre les saxophones, ils pratiquent aussi, respectivement la flûte et, plus étonnant, le hautbois ! Et ça swingue malgré tout ! On s'en rend compte à l'écoute du vieux saucisson *Sweet Georgia Brown*, transfiguré pour l'occasion :

Bud Shank / Bob Cooper : Sweet Georgia Brown CD XXIX, 04 (3'47)

*Bud Shank (fl) Bob Cooper (oboe) Howard Roberts (gt) Don Prell (cb)
Chuck Flores (dms) ; rec LA nov 1956*

Contrairement à ce qui s'écrit habituellement, ce n'est pas Stan Getz qui a été le premier à introduire la bossa nova dans le répertoire jazz : dans les années '50, Bud Shank s'était essayé à ce métissage nouveau, notamment avec le guitariste Laurindo Almeida. Le voici, réinventant le *Misty* d'Erroll Garner façon bossa, dans une émission de télévision dont l'invité d'honneur était le pianiste **Clare Fischer** :

Video Bud Shank : Misty DVD XXIX, 2 (5'14)

*Bud Shank (as) Clare Fisher (pn) Gary peacock (cb) Larry Bunker (dms)
Frank Guerrero (perc) rec 1962*

Habitué des tournées européennes, Bud Shank sera à Comblain en 1963 en compagnie du trio du pianiste hollandais **Pim Jacobs** : ils jouent notamment cette version de *You go to my head* :

Video. Bud Shank : You go to my head DVD XXIX, 03 (7'33)

*Bud Shank (as) Pim Jacobs (pn) Wim Overgaww (gt) Ruud Jacobs (cb)
Han Bennink (dms) rec Comblain 1963*

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 (il sera plus tard le compositeur attitré de Clint Eastwood) : 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 l'incontournable **Shelly Manne** qui les accompagnent:

Lennie Niehaus 5tet: Whoose Blues CD XXIX, 05 (3'24)

*Lennie Niehaus (as, lead, arr) Bob Gordon (bs) Jack Montrose (ts) Monte Budwig (cb)
Shelly Manne (dms); rec LA 9 juillet 1954*

Moins bop et plus spécifiquement west-coast, on regroupe Niehaus deux ans plus tard, à la tête d'un sextet où comprenant entre autres **Stu Williamson** (tp) **Bill Perkins** (ts) et **Jimmy Giuffre** (bs) : ils jouent une version d'*As long as I live* :

Lennie Niehaus 6tet : As long as I live CD XXIX, 06 (4'37)

*Stu Williamson (tp, vtb) Lennie Niehaus (as, lead, arr) Bill Perkins (ts) Jimmy Giuffre (bs)
Buddy Clark (cb) Shelly Manne (dms) rec LA 1956*

On pourrait, comme on vient de le faire avec Giuffre, Shank ou Niehaus, consacrer des paragraphes à ces autres grands saxophonistes que sont **Bob Cooper**, **Bill Perkins**, **Jack Montrose** etc. Mais il est temps de faire la connaissance d'un grand altiste, bien différent de ses collègues californiens. Parmi les saxophonistes de la West-Coast, il en est un, en effet, qui ressort du lot par sa personnalité écorchée et son parcours fou à la Parker, ainsi que par sa musique elle aussi écorchée, et qui tranche avec la relative "gentillesse" des west-coasters moyens : il est né en 1925 et s'appelle **Art Pepper**. Incarcéré à plusieurs reprises pour des problèmes de drogue, Art Pepper est un véritable personnage de roman, comme en témoigne son auto-biographie *Straight life*, dont on ne sait trop s'il s'agit d'un livre sur le jazz, d'un récit sur la vie dans les prisons ou d'un roman pornographique. Nous écouterons pour commencer une version très sensible du standard *These foolish things*, gravée en 1952 avec le trio du pianiste **Hampton Hawes** :

Art Pepper : These Foolish Things CD XXIX, 07 (2'43)

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

La musique, la drogue, les femmes : le parcours d'Art Pepper ressemble à plus d'un égard à celui de Chet Baker, avec qui il a enregistré à quelques reprises. Il fréquenta notamment avec régularité le pénitencier de San Quentin, dans l'orchestre duquel on lui réservait une place à tous les coups en prévision de son retour). Entre chacun de ses emprisonnements, Art Pepper retrouvait les clubs et les studios comme si cette existence difficile n'avait pas vraiment d'effet sur la qualité de son jeu. La composition qui donnera son nom à l'autobiographie déjà citée, *Straight life*, est enregistrée en 1954 sur un tempo complètement halluciné, en tandem avec son collègue instrumental **Jack Montrose**. Après avoir écouté la version audio, nous retrouverons ce même titre avec photos et documents à la clé – à défaut de posséder de vrais documents filmés sur l'Art Pepper des années '50 :

Art Pepper/ Jack Montrose : Straight Life CD XXIX, 08 (2'50)

*Art Pepper (as) Jack Montrose (ts) Claude Williamson (pn) Monte Budwig (cb)
Larry Bunker (dms); rec LA 25 aout 1954*

Video. Art Pepper/ Jack Montrose : Straight Life DVD XXIX, 04 (2'50)

*Art Pepper (as) Jack Montrose (ts) Claude Williamson (pn) Monte Budwig (cb)
Larry Bunker (dms); rec LA 25 aout 1954*

A côté de ses multiples disques avec les jazzmen californiens, il est arrivé à Pepper de se frotter au jeu des musiciens de la côte est : c'est tout particulièrement le cas en 1957 pour un superbe album intitulé *Art Pepper and the Rhythm Section* : le trio qui l'accompagne est celui, historique, et que nous retrouverons longuement par la suite : **Red Garland** (pn) **Paul Chambers** (cb) et **Philly Joe Jones** (dms) qui soutiennent l'altiste dans *Red Pepper Blues* :

Art Pepper & the Rhythm Section: Red Pepper blues CD XXIX, 09 (3'40)
Art Pepper (as) Red Garland (pn) Paul Chambers (cb) Philly Joe Jones (dms)
rec LA janvier 1957

Quoiqu'il en soit, Art Pepper reste avant tout un west-coaster, notamment par son amour des arrangements, comme en témoigne le disque *Art Pepper + Eleven*, archétype du jazz californien. Au menu, une relecture de "standards modernes" signés Parker, Gillespie, Monk, ou Mulligan et arrangés par **Marty Paich**, un des maîtres du genre : ces douze musiciens reprennent notamment le *Four Brothers* rendu célèbre par Woody Herman :

Art Pepper + Eleven : Four Brothers CD XXIX, 10 (3'02)
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

Le rapport des jazzmen bop et cool à la drogue est de ceux qui intéressent les médias, notamment l'industrie cinématographique. Après *The man with the golden arms* déjà évoqué, tout ce petit monde apparaît dans le film expérimental de Shirley Clarke, *The Connection*, centré sur les junkies du monde du jazz. Le film est inspiré d'une pièce de théâtre dans laquelle Art Pepper jouait son propre rôle. Plus tard, sa vie et sa carrière seront au centre du film *Notes from a jazz survivor*. L'altiste y évoque sa conception de la musique mais aussi sa passion pour l'héroïne et les dégâts qu'elle causa dans sa vie :

Video. Art Pepper : Dope Story DVD XXIX, 05 (3'25)
Extr de Notes from a jazz survivor, interview d'Art Pepper

6. Entre Brothers et West Coast

De la même manière que certains west-coasters jouent de manière plus musclée et plus bop que la majorité de leurs collègues, quelques saxophonistes, issus du monde des Brothers, jouent, au cœur du jazz new-yorkais, une musique fort proche de celles des Californiens : c'est notamment le cas du ténor **Zoot Sims**. Avec en bonus un swing qui garde dans son jeu une place prépondérante. On commence avec un disque du guitariste **Chuck Wayne** dans lequel Zoot s'affirme comme un soliste fougueux et imaginatif :

Chuck Wayne : Sidewalks of Cuba CD XXIX, 11 (3'29)
Zoot Sims (ts) Harvey Leonard (pn) Chuck Wayne (gt) George Duvivier (cb)
Ed Shaughnessy (dms) rec NY avril 1953

Zoot Sims va former avec un autre ténor new-yorkais, **Al Cohn** (le modèle absolu de notre Robert Jeanne) un tandem dans lequel il est souvent difficile de repérer où commencent les impros de l'un et où se terminent celles de l'autre. Sonorités, contrepoints, écriture, métriques, autant de composante de l'univers west-coast qui se retrouvent également chez Sims et Cohn. Même si on peut estimer que le jeu de Sims est plus swingant et plus musclé et celui de Cohn

plus « traînant » et plus efficace dans le grave de l'instrument. Les voici dans une version d'*East of the sun* : amateurs de blind tests, tendez l'oreille !

Zoot Sims/Al Cohn : East of the sun CD XXIX, 12 (4'22)
Zoot Sims (ts) Al Cohn (ts) Hank Jones (pn) Milt Hinton (cb) Osie Johnson (dms)
rec NY janvier 1956

Au début des sixties, Zoot jouera souvent en Europe et notamment à Paris où on le retrouve en compagnie de celui qui fut le partenaire privilégié de Stan Getz au début de la décennie précédente, **Jimmy Raney** : la section rythmique dominée par le formidable **Kenny Clarke**, père de la batterie moderne : ils jouent une version de *Gone with the wind* filmée au *Blue Note* :

Video. Zoot Sims: Gone with the wind DVD XXIX, 11 (06)
Zoot Sims (ts) Jimmy Raney (gt) Maurice Vander (pn) Pierre Michelot (cb)
Kenny Clarke (dms) rec Paris 1961

7. 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, on l'a vu, une des cartes de visite du tandem Bud Shank et Bob Cooper, travaillant respectivement la flûte et le hautbois. 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. Nous écouterons successivement *It don't mean a thing*, extrait de l'album consacré par Chico Hamilton à la musique de Duke Ellington, puis le somptueux *Far East* pour lequel le quintet est augmenté d'un quatuor à cordes

Chico Hamilton Quintet: It don't mean a thing CD XXIX, 13 (4'19)
Eric Dolphy (as, fl) John Pisano (gt) Nate Gershman (cello) Hal Gaylor (cb)
Chico Hamilton (dms) rec LA août 1958

Chico Hamilton Quintet : Far East CD XXIX, 14 (4'07)
Eric Dolphy (fl) Dennis Budimir (gt) Nathan Gershman (cello) Wyatt Ruther (cb)
Chico Hamilton (dms) + strings ; rec Hollywood décembre 1958

Deux titres, hélas moins intéressants et plutôt mal filmés, du quintet de Chico Hamilton apparaissent dans un des shows télévisés sponsorisés par Timex :

Video. Chico Hamilton Quintet : Sleep DVD XXIX, 08 (1'25)
Eric Dolphy (fl) Dennis Budimir (gt) N. Gershman (cello) Wyatt Ruther (cb)
Chico Hamilton (dms) rec Timex show 1958

08. 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 (parfois peu concluantes, hélas) de faire se rencontrer les deux univers musicaux. Par ailleurs, 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 va se mettre en place autour de personnages comme **John Lewis**, **George Russell**, **Gil Evans** ou **Gunter Schuller** : avant d'écouter quelques traces des oeuvres écrites par ces ambitieux musiciens, quelques images afin de resituer le mouvement qu'ils incarnent. Nous entendrons notamment George Russell parler de son fameux Concept Lydien d'organisation tonale, et nous entendrons sa formation jouer un extrait de *Stratosphunk* en 1958, avec au piano le jeune **Bill Evans**

Video. Doc : Third Stream DVD XXIX, 07 (2'40)
Doc incl George Russell, John Lewis etc

La première expérience concluante en matière de third stream 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. Certains jazzfans purs et durs 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** : tandis que les amateurs de musique classique grincent des dents lorsque le swingman de l'équipe, le vibraphoniste **Milt Jackson** laisse phraser son imagination débordante : en 1956, le quartet enregistre notamment cette pièce emblématique de leur conception mixte, *Fontessa* :

Modern Jazz Quartet: Fontessa CD XXIX, 15 (2'34)
Milt Jackson (vbes) John Lewis (pn) Percy Heath (cb) Connie Kay (dms); rec 1956

Modèle du combo équilibré et susceptible de donner du jazz une idée "noble", dégagée des connotations triviales, le MJQ contribue incontestablement à hisser le jazz au rang de musique de concert respectable. Le toucher de John Lewis, issu de sa formation classique comme de son

amour du blues, alterne avec les soli de Milt Jackson, qui avait été LE vibraphoniste be-bop alors qu'il travaillait dans l'orchestre de Dizzy Gillespie. Voici une des plus belles compositions de John Lewis, écrite en hommage à Django Reinhardt et qui s'appelle tout simplement *Django*

Modern Jazz Quartet: Django CD XXIX, 16 (7'04)

Milt Jackson (vbes) John Lewis (pn) Percy Heath (cb) Connie Kay (dms); rec 1954

Le sérieux dont fait preuve le quartet en concert est flagrant dans les concerts et émissions de télévision dans lesquels il apparaît : élégance, classe et swing mesuré. Voici deux exemples de la musique jouée par le MJQ au début des années '60, *The golden striker*, filmé par la BBC, puis *Wintertale* extrait de la musique du film *Une storia milanese* écrite par John Lewis et qui constitue un des exemples convaincants de "fusion" entre feeling jazz et feeling classique.

Vidéo. Modern Jazz Quartet: The Golden Striker DVD XXIX, 09 (4'34)

Milt Jackson (vbes) John Lewis (pn) Percy Heath (cb) Connie Kay (dms); rec 1962

Vidéo. Modern Jazz Quartet: Wintertale DVD XXIX, 10 (5'55)

Milt Jackson (vbes) John Lewis (pn) Percy Heath (cb) Connie Kay (dms); rec 1962

Avant de s'embarquer dans des aventures plus avant-gardistes, le pianiste, compositeur et arrangeur **George Russell**, né en 1923 et déjà présent, comme John Lewis, aux réunions informelles organisées dans le sous-sol de Gil Evans au temps de la conception du cool, écrit dans la deuxième moitié 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 : un bel exemple d'équilibre entre arrangement sophistiqué et gestion d'espaces d'improvisation que nous écouterons en version audio, puis dans une version télévisée pour le volume *Progressive Jazz* de l'émission *The subject is jazz* : dans les deux cas, le solo de Bill Evans est tout simplement remarquable :

George Russell: Concerto for Billy the Kid CD XXIX, 17 (4'49)

*Art Farmer (tp) HalMc Kusick (as) Bill Evans (pn) Barry Galbraith (gt) Milt Hinton (cb)
Paul Motian (dms); rec NY 17 oct 1956*

Video. George Russell: Concerto for Billy the Kid DVD XXIX, 11 (4'28)

*Carl Doc Severinsen, Art Farmer (tp) Jimmy Cleveland (tb) Gene Quill (sax) Tony Scott (cl)
Barry Galbraith (gt) Bill Evans, Billy Taylor (pn) Eddie Safranski (cb) Ed Thigpen (dms)
George Russell (comp) rec 1958*

En 1959, Russell passe à la vitesse supérieure en enregistrant la matière de l'album *Jazz in the space age* : dans le premier mouvement de *Chromatic Universe*, il met en présence deux des grands pianistes/passeurs de l'époque : **Bill Evans** et le canadien **Paul Bley** :

George Russell: Chromatic Universe part 1 CD XXIX, 17 (4'49)

*George Russell (lead, arr) Bill Evans, Paul Bley (pn) Barry Galbraith (gt) Milt Hinton (cb)
Don Lamond (dms) + orch rec dec 1959*

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 plus jazz, hélas bientôt réenglouti par une écriture savante. Beaucoup plus cérébrale que celle du MJQ ou de Russell, la musique de Gunter Schuller restera liée à ce Troisième Courant à l'existence éphémère :

Gunther Schuller: Transformation CD XXIX, 19 (5'58)

*Louis Mucci, Art Farmer (tp) Jimmy Knepper (tb) Jim Buffington (cor) Hal Mc 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 20 juin 1957*

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, dans lequel on peut entendre **Benny Golson** (ts) **Eric Dolphy** (as, bcl, fl) et **Don Ellis** (tp). L'histoire raconte, à la façon de *Pierre et le loup*, la découverte et la maturation d'un jeune apprenti trompettiste ; voici les derniers chapitres de cette suite, et la découverte finale de ce qu'est le jazz :

Video. Gunther Schuller: Journey into jazz DVD XXIX, 12 (5'12)

*Leonard Feather (mic) Gunter Schuller (arr) Don Ellis (tp) Benny Golson (ts)
Eric Dolphy (as, fl) Richard Davis (cb) Joseph Cocuzzo (dms) Nat Hentoff (lyrics)+ Symph.
Orchestra dir Leonard Bernstein*

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'est le cas, elles sont incontestablement le peak du mouvement, et elles assurent 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.