

Alain Gerber

Miles Davis

Charlie Parker
Dizzy Gillespie
Bud Powell
Max Roach
Kenny Clarke

Sarah Vaughan - Thelonious Monk

L'histoire du Be-bop

*Livrets « The Quintessence » sous la direction d'Alain Gerber
et Patrick Frémeaux. Notice discographique par Alain Tercinet,
Discographie : Daniel Nevers, Édition par Claude Colombini Frémeaux*

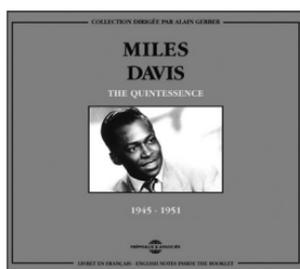


 **FRÉMEAUX
& ASSOCIÉS**

Broadway Bridge and Lower Manhattan Skyline, New York, 1941. © PHOTOFEST/GETTY IMAGES

« La collection « The Quintessence », fleuron de chez Frémeaux & Associés, dirigée par Alain Gerber, vient d'édi-
ter, en une compilation soignée comme toujours et intelli-
gente – ce qui est assez rare ! – un double album consacré
aux débuts – entre novembre 45 et octobre 51 pour être
plus précis – de Miles Davis. Tout autant que la musique, le
livret copieux aux notes éclairantes des deux Alain – Gerber
et Tercinet – au-delà de tout didactisme, est un modèle du
genre. Puisse la collection s'enrichir encore de compilations
de cette tenue. C'est tout le mal qu'on pourrait souhaiter à
Frémeaux & Associés. »

Jean-Jacques Taïb
– JAZZ HOT



FA238



FA3060

Tout ceci est disponible sur les catalogues originaux. Mais
qui – en français tout du moins – a décrit, comme Alain
Tercinet le fait dans le livret de la présente compilation,
comment Miles Davis interprète *It Never Entered My Mind*,
l'oreille collée à la version de Frank Sinatra ? Les plumes
combinées d'Alain Gerber et Tercinet font de ce nouveau
volume de la collection Quintessence, une introduction
recommandable.

Franck Bergerot
– JAZZ MAGAZINE – JAZZ MAN

Miles Davis

L'histoire du Be-bop

**Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell,
Max Roach, Kenny Clarke, Sarah Vaughan,
Roy Haynes, Jay Jay Johnson, Thelonious Monk**

*Livrets « The Quintessence » sous la direction
d'Alain Gerber et Patrick Frémeaux,*

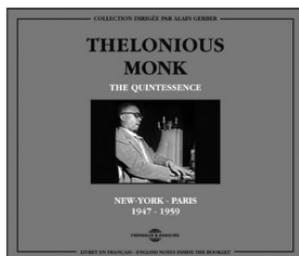
*Notice discographique par Alain Tercinet,
Édition par Claude Colombini Frémeaux*

Direction des éditions: Patrick Frémeaux et Claude Colombini Frémeaux
Directeur de collection jazz: Augustin Bondoux
Comité éditorial: Lola Caul-Futy Frémeaux, Augustin Bondoux
Conseil éditorial: Christophe Lointier et Paulo Martins
Photo couverture: Klezmer recordings FA5782
Photo Alain Gerber: Patrick Frémeaux
Remerciements à Noël Hervé, Daniel Nevers, Alain Tercinet, Jean Buzelin
et Benjamin Goldenstein.

Disques recommandés par l'éditeur:



FA 224



FA 284

Les coffrets « The Quintessence » jazz et blues, reconnus pour leur qualité dans le monde entier, font l'objet des meilleurs transferts analogiques à partir des disques sources, et d'une restauration numérique utilisant les technologies les plus sophistiquées sans jamais recourir à une modification du son d'origine qui nuirait à l'exhaustivité des informations sonores, à la dynamique et la cohérence de l'acoustique, et à l'authenticité de l'enregistrement original. Chaque ouvrage sonore de la marque « Frémeaux & Associés » est accompagné d'un livret explicatif en langue française et d'un certificat de garantie.

Édition sous la direction d'Alain Gerber et Patrick Frémeaux – Notice discographique par Alain Tercinet – Discographie par Daniel Nevers – Éditorialisation par Claude Colombini.

Alain Gerber

Miles Davis

L'histoire du Be-bop

**Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell,
Max Roach, Kenny Clarke, Sarah Vaughan,
Roy Haynes, Jay Jay Johnson, Thelonious Monk**

*Livrets « The Quintessence » sous la direction
d'Alain Gerber et Patrick Frémeaux,*

*Notice discographique par Alain Tercinet,
Édition par Claude Colombini Frémeaux*

Œuvres de l'auteur sélectionnées par l'éditeur:
Le Verger du Diable (Grasset), Prix Interallié
Les Jours de vin et de roses, Prix Goncourt de la nouvelle,
Grand Prix de la nouvelle de la Société des gens de lettres
Louie (Fayard), Prix Charles-Delaunay de l'Académie du Jazz Charlie (Fayard)
Lady Day: histoire d'amours (Fayard)
Paul Desmond et le côté féminin du monde (Fayard),
Prix du Salon du livre de Deauville, Livres et musiques
Blues (Fayard)
Deux petits bouts de bois, autobiographie de la batterie jazz (Frémeaux)
L'Histoire du Be bop – Miles Davis (Frémeaux)
Un Noël de Jelly Roll Morton (Frémeaux – parution Octobre 2024)

et l'ensemble des livrets de la collection
The Quintessence (Frémeaux & Associés)
Prix de l'Académie du jazz, Grand prix In Honorem
de l'Académie Charles Cros, récompensés par Classica, Jazzman, Jazz Mag,
Diapason et Télérama



FA 225



FA 245

À propos de Charlie Parker “L’aventure de ce maudit aura été exemplaire de la difficulté d’Être pour un artiste et un homme dans un monde de souffrance et de laideur avec lequel il n’a pas pu ou pas voulu transiger.”

Lucien Malson

ISBN 978-2-84468-977-1

© Frémeaux & Associés 2024

20, rue Robert Giraudineau, 94300 Vincennes, France

NOTE DE PATRICK FRÉMEAUX

En septembre 1992, une réunion à la galerie Frémeaux & Associés de Vincennes est organisée par Jean-Marie Monestier, le cofondateur du label Black n'Blue, et Noël Hervé, ex-directeur commercial et artistique de Média 7, avec une quinzaine de personnalités provenant du monde du disque indépendant ou patrons de labels, pour faire naître une société indépendante de distribution qui durera une dizaine d'années et qui avait la caractéristique de ressembler à une coopérative de salariés et labels, ce qui sera relativement unique dans l'histoire de la musique enregistrée.

À la même époque, Noël Hervé me fait rencontrer Alain Gerber pour monter une collection de rééditions de jazz. Il n'en manque pas à l'époque : le marché dispose déjà de Master of jazz de média 7, Classics de Gilles Pétard. Auxquelles viendront s'ajouter Saga de Universal, Dreyfus Jazz, les collections économiques importées par Harmonia Mundi, et plus tard la collection « Live in Paris » de Gilles Pétard et Michel Brillié à partir du fonds radio-phonique de Frank Ténor et Daniel Filipacchi, etc...

Le choix est cependant judicieux : Alain a eu l'occasion de roder sur les chaînes de radio nationale sa connaissance parfaite et sensible de l'histoire du jazz, mais encore faut-il réunir une véritable équipe de production, vouée à traiter les informations discographiques de toute nature (personnels, dates, lieux d'enregistrements,

références des éditions originales) et à rédiger des notices relatives à la biographie des artistes et à l'histoire des œuvres.

Alain Tercinet (Journaliste embauché à jazz Hot par Charles Delaunay, et spécialiste mondial de Charlie Parker et de la West Coast) écrira les notices avec Daniel Nevers (producteur à France Musique, ex-directeur artistique de RCA et Pathé marconi, auteur des intégrales Django Reinhardt, Henri Salvador, Louis Armstrong ou Charles Trénet) et Claude Colombini Frémeaux assurera la production (et publiera environ un millier de disques de jazz, puis créera la Librairie Sonore, et l'ensemble des collections de cours audio de Frémeaux – Presses Universitaires de France).

J'ai alors vingt-six ans et Alain Gerber s'inquiète un peu de ma jeunesse. Mais je ne manque pas d'arguments pour le rassurer : pour commencer, s'agissant d'un projet au long cours (deux ou trois décennies), seul un jeune chef d'entreprise est en mesure de le mener à bien ; au surplus, je me trouve être propriétaire avec Claude Colombini de la société, donc souverain, en conséquence de quoi notre société répond aux exigences que doit remplir une entreprise à vocation culturelle susceptible d'affronter ce genre de défi.

The Quintessence contribuera à la réputation mondiale du label Frémeaux & Associés. Celui-ci recevra le premier Grand prix *In Honorem* de l'Académie Charles Cros en 2001, et le Grand Prix de l'Académie du Jazz pour son œuvre d'éditeur.

Aujourd'hui, bien visible sur plus d'un mètre de rayonnement dans les discothèques respectives de Clint Eastwood ou Bertrand Tavernier, The Quintessence est collectionné dans le monde entier. Par les amateurs de

jazz. Par les médiathèques. Par l'ensemble des radios publiques.

Un dernier mot. Beaucoup d'utilisateurs m'ont reproché la taille trop petite des caractères des livrets – devenus de véritables appareils documentaires critiques – qui accompagnent les coffrets : l'obstacle est surmonté grâce à cet ensemble de six livres thématiques (comme le prochain intitulé «Et dieu créa le jazz» avec Louis Armstrong), selon la suggestion d'Alain Gerber.

Patrick Frémeaux



Alain Gerber et Patrick Frémeaux, à Toulon, mai 2024 (photo : Isabelle Barbet)

[...] La technique n'est pas nouvelle. Ni chez Gerber (qui l'utilise sous sa forme actuelle depuis « Lady Day »), ni chez d'autres (on pense par exemple à Faulkner dans « Tandis que j'agonise »). Il s'agit – et c'est une grande différence formelle avec « l'Autobiographie » –, de varier les éclairages pour mieux cerner le personnage, en tracer un portrait « intime » très éloigné de l'autobiographie « à usage externe », destinée à édifier un mausolée aux dimensions pharaoniques. [...]

Christian GAUFFRE
– **JAZZ MAGAZINE**



FA 228



FA 298

« Sarah Vaughan, une chanteuse pour musiciens. »

Dizzy Gillespie

MILES DAVIS (1)

1945-1951

Histoire de Miles Dewey Davis III et de l'oiseau moqueur

Les débuts de Miles Davis ?

Lesquels ? Dans son extraordinaire périple, il n'y aura eu que des commencements. Des envols qui n'atteignent jamais leur ciel. Des essors sans apothéose. Et quelques apothéoses sans lendemain (le *Kind of Blue* de 1959 en offre le meilleur exemple). Sans lendemain parce que Miles, plantant là ceux qui étaient accourus pour fêter son triomphe, avait déjà mis un pied dans la semaine suivante. Renonçant à son couronnement pour être sûr d'accueillir l'avenir avant tout le monde, s'élançant à sa rencontre quitte à le prendre en pleine figure, fuyant les salons éclairés a giorno pour se frayer un chemin parmi le cortège des ombres, il était reparti du côté des périls et de l'incertitude. À toute allure, comme on fonce dans le brouillard.

En même temps qu'il s'appropriait des choses qui n'étaient pas à lui (des mélodies, des trouvailles, des intuitions décisives), ses acquis, même les plus considérables, il les a méthodiquement passés par profits et pertes. Glorieux fils de ses œuvres, certes, mais père très indigne ! Tout ce qu'il a engendré, d'une façon ou d'une autre, il l'a souillé, puis mis à mort. Il l'a laissé se fossiliser

derrière lui, telle une carapace abandonnée sur le sable après la mue. Il a rêvé d'assurer seul sa descendance en accouchant, chaque fois qu'il se sentait en sécurité dans sa musique, d'un nouveau Miles dont le premier geste fût d'aller meurtrir son père toutes affaires cessantes. La vraie vie d'après lui, lorsqu'on se veut un créateur, c'est la destitution des souvenirs et des nostalgies, l'enterrement de ce qui a déjà été vécu. S'il a donné l'impression de profiter moins que d'autres de sa longue expérience (dans le domaine instrumental, notamment), c'était parce qu'il avait, là comme ailleurs, l'obsession des commencements absolus : un fantasme de fraîcheur, un authentique délire d'immaculée conception provoquant au fil des années toute une série de virginités nerveuses (comme on parle de grossesses nerveuses). Nerveuses, oui, mais pas complètement irréelles. Virginales et pourtant remarquablement fécondes.

Ne schématisons pas. Il lui arriva de regarder, voire de revenir en arrière : une ou deux fois entre 1951 et 1955, par exemple, après l'échec commercial du nonette de *Birth or the Cool* puis encore au début de la décennie suivante, quand John Coltrane l'eut quitté. Mais ce n'était pas, en dépit des apparences, pour se réfugier dans le passésisme : c'était avec l'idée de se rassembler sur lui-même, de se comprimer tel un ressort pour se catapulte de nouveau dans l'inconnu, avec chaque fois l'espoir d'aller si haut, si loin qu'il n'y aurait pas de retour possible.

Repartir de ce qu'il connaît, de ce qu'il maîtrise, pour lui c'est comme repartir de zéro. Ce grand orgueilleux n'eut jamais aucune considération pour ses réussites : il réservait tous ses soins, son estime et sa tendresse à ses *entreprises*. La révolution permanente n'est pas son style :

à quoi bon renverser ce qui, dans sa vision du monde, vacille de lui-même ? C'est l'avancée permanente qui l'intéresse. Brûler ses vaisseaux. S'obliger à aller voir ailleurs (même si cela doit signifier quelquefois, c'est inévitable, aller *se faire* voir ailleurs : il ne se tirera pas toujours indemne de ces incursions). L'en-avant, cette faute que le règlement sanctionne, est l'unique norme à laquelle Miles accepte de conformer son jeu. Le titre qu'il a donné en 1953 à l'une de ses compositions, *Miles Ahead*, résumait par avance, de la manière la plus frappante, une trajectoire de près d'un demi-siècle, une aventure pourtant riche en péripéties, ainsi qu'en témoignent les œuvres rassemblées dans ce florilège.

L'automne à New York. Nous sommes en 1945. Tout commence. Le trompettiste, qui n'a pas vingt ans, partage un appartement avec un maître de l'instrument, Freddie Webster, son aîné de dix ans. Il a rencontré Charlie Parker et Dizzy Gillespie. Il décide de ne plus retourner à la Juilliard School of Music, dont il séchait déjà les cours avec une rare application. Webster le convainc d'aller annoncer la chose à son père, plutôt que de le mettre devant le fait accompli. Le docteur Miles Dewey Davis, deuxième du nom, est un personnage fier et compatissant, violent et généreux. Il lui tient à peu près ce langage : "Tu entends cet oiseau devant la fenêtre ? C'est un oiseau moqueur. Son chant n'est pas le sien. Ses pareils se bornent à copier celui des autres espèces. Est-ce leur exemple que tu veux suivre ? Non : tu désires être toi-même, avoir un son qui n'appartienne qu'à toi. Si tu renonces aux études académiques, c'est dans cette perspective, n'est-ce pas ? Dans ce cas, très bien : sois toi-même. Mais ne sois vraiment personne d'autre que toi-même." Miles le lui promet. Comme s'il ne savait pas à quoi il s'engage.

Néanmoins, il va tenir sa promesse. Tenir ce pari inconsidéré (vertigineux, quand on y songe). Et même, à son vœu de singularité il restera fidèle jusqu'à la gauche. Je veux dire au point de se trahir sans vergogne dès qu'il éprouvera la tentation de s'imiter lui-même. Grâce à quoi jamais il ne s'est laissé momifier dans la défroque du Vieil Homme, et ce n'est pas un compliment qu'on puisse adresser à beaucoup de jazzmen (sauf à ceux qui sont morts jeunes comme Clifford Brown ou Booker Little).

Dans sa banlieue de Saint-Louis, Miles avait tout d'un enfant prodige. Transporté à Harlem, voilà qu'il se retrouve parmi les derniers de la classe, du moins pour ce qui est de la maîtrise instrumentale. Or, la mode est aux performances pyrotechniques, que l'esthétique du bebop (voyez Diz, Bird, Bud!) semble rendre nécessaires. De ce point de vue, parmi les jeunes espoirs de la trompette, tout le monde l'égalé, à l'exception des garçons qui le surpassent. Quant aux champions consacrés, Gillespie, Navarro, McGhee, ils évoluent à des hauteurs qu'il n'atteindra jamais, pense-t-il. Et il pense juste, comme la suite le démontrera. N'importe qui à sa place serait rentré à la maison l'oreille basse. Lui, redoublant de morgue, fasciné aussi par l'exemple de Thelonious Monk, se fait le serment que ses impuissances, ses infirmités constitutionnelles, d'ores et déjà irrattrapables, ne l'empêcheront pas de devancer les athlètes de l'instrument. Il y parviendra si, de terre vierge en terre vierge, il réussit à transporter ses limites dans un ailleurs lui-même illimité dont il soit pas à pas *l'inventeur*, comme on le dit de ceux qui découvrent des trésors.

Tout vient de là. C'est l'histoire que raconte déjà, avec une éloquence aussi implacable que mal assurée, le fameux solo de *Now's the Time* où Boris Vian voyait "l'un

des plus grands moments du bop” : vingt-quatre mesures dont il est sûr pourtant que Freddie Webster lui avait inspiré, sinon soufflé, tout ou partie. Tout vient de cette fragilité impérieuse, de cette vulnérabilité conquérante. Cela s’appelle faire de pauvreté vertu. Non avec ostentation, ce qui serait une contradiction dans les termes, mais avec le sentiment de l’inéluctable. Faire de pauvreté vertu puis se faire (se façonner) à la vertu de pauvreté, qui exige qu’on n’amasse rien et qu’on se présente devant les bonnes fortunes dans un complet dénuement. Devenir pauvre coûte que coûte. Devenir pauvre au prix fort. Quelle exigence ! Quelle folie ! Tel aura été pourtant le difficile idéal de Miles Davis. Mais aussi le secret de sa grâce. Car si, à la longue, tant d’abstinence vous mutile et vous tue, rien ne vous arrache plus sûrement à la pesanteur.

Alain Gerber

© FRÉMEAUX & ASSOCIÉS/GROUPE FRÉMEAUX COLOMBINI SA, 2002.

À propos de la présente sélection

Novembre 1945 – octobre 1951. Du chorus de *Billie’s Bounce* à une relecture de *It’s Only a Paper Moon*; six années de la carrière de Miles Davis; un laps de temps nécessaire à tout musicien pour passer, après maints atterrissages et repentirs, des balbutiements au langage, de l’imitation à l’affirmation. Miles ne fit pas tout à fait exception à la règle, encore qu’il eût déjà tendance à se trouver là où on ne l’attendait pas vraiment.

Le 26 novembre 1945, Charlie Parker dirige sa première séance en tant que leader. Y est convié Miles Davis que, malgré ses lacunes, Bird n'avait pas hésité à prendre comme partenaire lors d'un engagement au Three Deuces. Un rêve pour ce débutant qui, depuis qu'il l'avait côtoyé à St Louis à l'occasion d'un remplacement dans l'orchestre de Billy Eckstine, n'avait qu'une idée en tête, rejouer avec Parker.

En compagnie de Curley Russell, Max Roach et Dizzy Gillespie remplaçant au pied levé le pianiste Bud Powell parti à Philadelphie, Miles est présent dans le studio. Il n'a encore participé qu'à une seule séance d'enregistrement sans y prendre le moindre chorus¹. Les micros le mettent mal à l'aise. Deux faux départs et trois prises sont nécessaires pour venir à bout de *Billie's Bounce*, un thème très représentatif de l'écriture parkérienne. "[...] pour nous, le chef-d'œuvre de la séance – en ce qui concerne Miles – c'est le solo de trompette de la prise 3 de *Billie's Bounce*" écrit Franck Bergerot qui en vante par ailleurs la clarté des idées.² Une version publiée longtemps après son exécution: pour l'édition originale en 78 t avait été choisie la prise 5 qui comportait les meilleures interventions de Parker mais était moins gratifiante pour Miles. L'attention se porta plutôt sur son chorus de *Now's the Time*.

Dans le premier article sur Miles Davis jamais publié en France, Boris Vian en détaillait les qualités qui, à ses yeux, le rendaient exceptionnel: "a) D'abord une relaxation parfaite. Je crois qu'il est impossible de jouer plus

1. *Rubberlegs Williams with Herbie Fields' Band: 4 morceaux publiés par Savoy.*

2. Franck Bergerot: livret de "Young Miles 1945-46", *Masters of Jazz CD131*

détendu que Miles [...] b) En second lieu, un phrasé ahurissant [...] c) En troisième lieu, une sonorité curieuse, assez nue et dépouillée, presque sans vibrato, absolument calme [...] Une sonorité de dominicain : un gars qui reste dans le siècle, mais qui regarde ça avec sérénité. d) Enfin, un sens de la structure rythmique plutôt sensationnel, et une “feuille” pas mal réglée, merci.”³ Une approche du bop apparemment originale.

Boris ignorait qu’à l’époque Miles avait un maître à penser, un autre trompettiste, Freddie Webster : “J’adorais sa façon de rendre les notes. Il n’en jouait pas beaucoup mais n’en gaspillait aucune.”⁴ Miles lui enseignait ce qu’il avait appris à la Juilliard School, en contrepartie Webster l’aidait à se bâtir un style. Il n’empêche... “La première fois que Miles nous a vraiment fait dresser l’oreille, ce fut ce jour-là dans *Now’s the Time*. C’était un son neuf. Le type était tout jeune et ne possédait pas une technique parfaite, mais il avait découvert un jeu et une façon d’utiliser l’instrument tout-à-fait nouveaux.” dira Red Rodney qui, lui, connaissait l’existence de Freddie Webster.⁵

Cette première séance dont Parker assumait la responsabilité inaugurerait un style de travail en petite formation qu’il cultiva longtemps.

L’instrumentation trompette, saxo alto, piano, basse et batterie lui apparaît comme idéale à condition d’être seul maître à bord : “(Bird) voulait une approche de la

3. Boris Vian : “Miles Davis”, *Jazz News* n° 5, mai 1949.

4. Nat Hentoff : “Miles Davis – Last Trump” *Esquire*, mars 1959. Nombre de témoignages confirment l’influence de Freddie Webster qu’on peut entendre sur *September in the Rain* (Frank Socolow Quintet) dans “*Birth of Be Bop*”, Frémeaux & Associés.

5. Ian Carr : “Miles Davis” *Parenthèses/ Epistrophe*, 1991.

trompette différente, une autre conception globale, un son différent. Il désirait exactement l'opposé de ce qui s'était produit avec Dizzy : quelqu'un qui compléterait sa sonorité, qui le mettrait en valeur. C'est pourquoi il m'a choisi [...] Il voulait quelqu'un possédant un style plus relaxé, s'exprimant comme moi dans le registre médium [...] Dizzy ne lui laissait pas assez d'espace. Ensemble ils étaient fabuleux, peut-être les meilleurs pour ce qu'ils désiraient faire. Mais je donnais plus d'espace à Bird et, après Dizzy, c'était ce qu'il voulait."⁶ L'absence de virtuosité spectaculaire, le lyrisme détaché, la sonorité dépourvue de vibrato de Miles engendraient un contraste idéal avec le bouillonnement parkérien.

En avril 1947, l'association Miles Davis/Bird prend un nouveau départ – Parker avait passé quinze mois en Californie – à l'occasion d'un retour au Three Deuces⁷. Bird se rend au Harry Smith's Studio pour graver, selon les termes du contrat Savoy, deux compositions originales et deux blues, en l'occurrence *Buzzy* et *Cheryl*, dédié à la fille de Miles. L'attitude de ce dernier face aux micros s'est modifiée : ses chœurs apparaissent prémédités, presque répétés. Ce qui n'a rien d'étonnant. Les blues ne manquaient pas au répertoire du quintette qui jouait tous les soirs au Three Deuces. Partant de

6. Miles Davis avec Quincy Troup : *"Miles, l'autobiographie"*, Presses de la Renaissance, 1989

7. Pendant ce temps, Miles a été engagé par Benny Carter avec lequel il s'était rendu en Californie – il en profitera pour se produire avec Parker au Finale Club de Los Angeles –, puis, après avoir joué avec divers musiciens dont Charles Mingus et Lucky Thompson, il remplacera Fats Navarro dans l'orchestre de Billy Eckstine.

brouillons essayés en public, Miles amène au studio le dessin définitif. D'autant plus que, de Parker, il a appris l'art de combiner diversement, dans une suite d'improvisations sur un même thème, certains éléments identiques. Une discipline que Miles applique d'une façon encore scolaire, alors qu'il a su éliminer de son jeu nombre de tics empruntés à Gillespie.

Au cours de la séance avait été mis en boîte *Donna Lee* qui sera à l'origine d'une rencontre capitale pour Miles, celle de Gil Evans, venu lui demander l'autorisation d'en faire un arrangement pour l'orchestre de Claude Thornhill. Davis accepte. Les deux hommes sympathisent. Au fil de leurs échanges, Evans suggère à Miles de composer plus qu'il ne fait et lui prodigue quelques conseils.

À son habitude, Parker s'était placé dans une situation inextricable : déjà pourvu d'un contrat d'exclusivité avec le label Savoy, il en a signé un autre avec Dial. C'est sans doute à cette inconséquence que Miles Davis devra de pouvoir graver une séance sous son nom. Un tour de passe-passe contentant tout le monde : Bird est là mais au ténor. Max Roach conserve son poste de batteur, Nelson Boyd tient la basse et, devant le piano est assis John Lewis. Une présence impérative pour le trompettiste qui n'appréciait guère Duke Jordan : "Miles Davis voulait absolument John Lewis comme pianiste, ça tournait à l'obsession."⁸

Sans doute en réaction contre la politique de Parker, Miles planifie deux séances de répétition aux Nola Studios, amenant avec lui quatre compositions signées

8. *Duke Jordan in Ib Skovgaard: "Flight to Jordan", Jazz Hot n° 305, mai 1974*

de sa main – dont *Milestones*⁹ et *Half-Nelson* –, d'une belle complexité harmonique et structurelle. "Fortement marqué par la personnalité de Miles, l'enregistrement est tout à fait différent de ceux que dirige Parker ; cela est particulièrement sensible à travers une nonchalance, une détente accentuée des thèmes et de leur traitement. Le son plus coulant tient en partie de l'utilisation du saxophone ténor mais l'essence même de cette musicalité puise bien plus loin ses origines. L'esprit aérien de Lester Young plane sur cette musique" écrit Ian Carr¹⁰. Lorsque les disques seront publiés l'année suivante, Ross Russell qui n'avait pas toujours été tendre avec Miles, battra sa coulpe dans le *Record Changer*, décrétant que, dorénavant, il était le trompettiste à suivre.

Moins de deux ans ont été nécessaires à Miles pour passer de l'emploi de second couteau à celui de premier grand rôle. Bien évidemment il ne peut traiter d'égal à égal avec Parker – personne ne le peut – mais il possède le talent nécessaire et une confiance en lui-même suffisante pour, par exemple, prendre dignement la parole après le chorus d'alto génial de *Constellation*. Au cours des deux prises de *Bird of Paradise* – seule la première fait explicitement référence au thème de base, *All the Things You Are* –, les huit mesures d'improvisation collective suivant le chorus de piano portent témoignage de la maîtrise à laquelle Miles est parvenu. Tout comme les unissons

9. *Sans rapport avec le Milestones enregistré en 1958 par Miles et Coltrane. Par contre, il existait un Milestones n° 2 dont Davis fit cadeau à Jimmy Gourley et qu'Henri Renaudregistra avec son quintette en juin 1951 (The Complete Legendary Saturne Picture Discs – Paris Jazz Corner Productions PJC 22008).*

10. Ian Carr: "Miles Davis" *Parenthèses/ Epistrophy*, 1991.

impeccables de *Dewey Square* ou de *Marmaduke*, une des dernières pièces gravées par un quintette dans lequel Miles se sentait ravalé au rang de faire-valoir. “Je jouais toujours en retrait par rapport à lui. Quand Bird jouait une mélodie, je le laissais conduire la note et la swinguer. La seule chose que j’ajoutais c’était un supplément de son. Ainsi chaque soir je voulais démissionner “En quoi disais-je, as-tu besoin de moi”? ”¹¹.

Après avoir entendu le chorus qu’il signe sur *Marmaduke*, on comprend que Miles ait pu envisager sereinement de choisir la liberté. D’autant plus que, dans le cadre des trois minutes imposées par le disque 78 t, Parker ne lui laissait que peu de place pour s’exprimer. Du fait de la présence de J. J. Johnson au trombone, Miles n’a que huit mesures sur *Quasimodo*; tout aussi frustrant par sa brièveté est le remarquable solo qu’il prend à l’occasion de *Ah-Leu-Cha* doté d’un inhabituel exposé contrapunctique. Maigre revanche: alors que les prises alternatives de *Perhaps* ne donnent à entendre que 24 mesures jouées par Miles, il s’en voit attribuer 36 dans la version définitive. Excellentes.

Au sein du quintette de Parker venaient s’ajouter aux problèmes d’egos froissés des questions de salaires impayés, d’engagements non tenus, d’attitudes parfaitement surréalistes adoptées par Bird. À la fin de 1948, Max Roach et Miles Davis n’en peuvent plus et démissionnent; ils ne rejoueront avec Bird que sporadiquement. De toute manière Miles envisageait d’orienter son art dans une direction autre: “J’étais à la recherche de quelque chose, d’un véhicule dans lequel je pourrais prendre davantage

11. “Remember Bird”, *Jazz Magazine* n° 231, mars 1975

de solos dans le style que j'avais dans l'oreille. Ma musique était plus lente, pas aussi intense que celle de Bird. Mes conversations avec Gil sur l'expérimentation de "voicings" plus subtils m'excitaient."¹²

Un groupe hétéroclite de musiciens gravitait autour d'Evans. "Gil habitait dans la 55^e Rue, derrière une blanchisserie chinoise. Parker, Gerry Mulligan, Dave Lambert et bien d'autres y ont vécu à un moment ou à un autre [...] Nous avons l'habitude d'y venir n'importe quand." raconta le pianiste Gene di Novi. Miles tombait à point. Gil Evans était las des atermoiements de Parker à propos de partitions conçues à son attention: "Miles qui jouait alors avec Bird était attiré vers ma musique. Il fit ce que Charlie aurait pu faire s'il avait accepté à ce moment-là, au lieu de tenir un rôle soliste, de n'être qu'une voix parmi d'autres au service d'un dessein global."¹³

Pour l'avoir l'un et l'autre expérimenté dans leurs travaux d'écriture, Gil Evans et Gerry Mulligan savaient que les innovations du bop se mariaient parfaitement avec un "sound" orchestral qui leur était cher, celui qu'avait inventé Claude Thornhill¹⁴. Miles Davis en était tout aussi convaincu. Les deux arrangeurs estimèrent que l'instrumentation minimale nécessaire à préserver le son orchestral recherché était celle d'un nonette. Autour de la trompette de Miles seraient réunis un trombone, un cor, un tuba, deux saxophones (alto et baryton), un piano, une

12. Miles Davis avec Quincy Troup: *"Miles, l'autobiographie"*, Presses de la Renaissance, 1989

13. Nat Hentoff *"The Birth of the Cool"* in *"The Jazz Word"*, Ballantine Books, 1960

14. On peut trouver des exemples du "son Thornhill" dans le coffret *"Birth of the Cool"* (Frémeaux et associés)

basse et une batterie. “Considérons les six voix que Miles avait dans son nonette. Lorsqu’elles jouaient à l’unisson, elles pouvaient se transformer en une seule, interprétant une même mélodie. Une partie unique en somme. Mais la sonorité pouvait en être altérée et modifiée de multiples façons par différentes juxtapositions d’instruments. Si le trombone jouait une seconde partie à l’unisson de la trompette, et cela dans l’aigu, en naîtrait une intensité plus grande car la chose serait plus difficile à exécuter pour le musicien.” dira Gil Evans à Nat Hentoff.¹⁵

Du 30 août au 4 septembre puis du 13 au 18 septembre 1948, le Royal Roost programma le “Miles Davis Band. Arrangements by Gerry Mulligan, Gil Evans and John Lewis”. Jamais encore des noms d’arrangeurs n’avaient figuré au fronton d’un quelconque cabaret. Les musiciens vinrent en nombre écouter le nonette mais son succès public fut mitigé. Count Basie, qui se produisait au même programme, fut intrigué : “Ces trucs lents sonnaient étrangement, mais bien. Je ne comprenais pas toujours ce qu’ils faisaient, mais j’écoutais et j’aimais ça.”¹⁶ Pas de pièces prises sur des tempos casse-cou ; à l’opposé des timbres usuels du bop, volontiers aigus, le son du Nonet paraissait mat et l’agrégat baryton/cor/trombone/tuba apportait une coloration sombre mise en opposition – ou en association – avec la voix cristalline de l’alto de Lee Konitz et la trompette de Miles Davis. De surcroît, une volonté délibérée de non-violence prenait à contrepied la “furia” bop.

15. Nat Hentoff “The Birth of the Cool” in “The Jazz Word”, Ballantine Books, 1960

16. George Hoefer: “Hot Box: The Birth of the Cool”, Down Beat, 7 octobre 1965

Les prestations du Miles Davis Band furent retransmises à deux reprises sur les ondes, les 4 et 18 septembre. Provient de la première émission *S'il vous plaît*, un blues avec pont sur tempo rapide – l'un des morceaux les plus véloces du répertoire – qui ne sera pas repris en studio. Son concepteur, John Lewis, possédait une grande connaissance de la musique baroque européenne qui lui permit, dans sa partition, d'user fort habilement du contrepoint. Sans que soit perceptible une quelconque solution de continuité, les chorus de Konitz, Miles et Mulligan émergent tour à tour des parties orchestrales. Seul reproche mineur, la cohésion de l'ensemble n'est pas aussi parfaite qu'elle le sera en studio.

Miles Davis avait en effet signé un contrat portant sur l'enregistrement de douze faces pour le label Capitol ; une compagnie californienne qui, jusqu'alors, n'avait pas montré le moindre intérêt envers le bop. L'insistance de Pete Rugolo, l'un des arrangeurs-vedette de l'orchestre de Stan Kenton qui appartenait à l'écurie Capitol, pesa, semble-t-il, dans la balance.

Au moment de la première des séances d'enregistrement – elles s'étendirent sur plus d'un an –, le nonette n'avait déjà plus d'existence régulière. Autour d'un "noyau dur" formé de Miles, Lee Konitz, Gerry Mulligan et Bill Barber, les instrumentistes varièrent en fonction de leur disponibilité. Même des musiciens aussi impliqués dans l'aventure que John Lewis ou Max Roach durent céder leur place à Al Haig ou à Kenny Clarke. Sont réunies ici cinq des douze interprétations qui, lors de leur parution en LP, furent regroupées sous le titre de "The Birth of the Cool".

Composé et arrangé par Gerry Mulligan, *Jeru* qui comprend des passages en 3/4 fort originaux pour l'époque, n'a rien d'une pièce ouvertement expérimentale ;

pas plus que *Godchild*, autre arrangement de Mulligan basé sur un thème du pianiste George Wallington. Les deux morceaux furent, à l'origine, regroupés sur un même 78 T publié au mois d'avril suivant. Du jeu de Miles Davis, Ian Carr dit : "Le solo de *Godchild* révèle d'un seul coup l'ensemble de ses qualités : un enchaînement sans faute des phrasés, des solos menés à la perfection, des longues lignes mélodiques portées par des rythmes cassés, un juste découpage des pauses et un vibrato tout en finesse."

Dans "Hommes et problèmes du jazz", André Hodeir, pour sa part, écrivit que "*Boplicity* suffit à classer Gil Evans parmi les plus grands arrangeurs-compositeurs de jazz." Sur un thème signé Cleo Henry (le nom de la mère de Miles), l'arrangement, parfaitement exécuté, dissimulait un exceptionnel sens de la structure derrière un véritable miroitement sonore amené par la mouvance d'alliances instrumentales successives. Le dialogue qui, dans *Boplicity*, s'engage entre Miles et les ensembles constitue sans doute le sommet des séances "Birth of the Cool". C'était d'ailleurs le morceau favori du trompettiste.

L'une et l'autre des deux pièces restantes représentent des cas-limite ; passionnants encore que partiellement inaboutis. Composé et arrangé par Miles, *Deception* n'appartenait pas au répertoire original du nonette. Son écriture extrêmement travaillée a pour seul but véritable la mise en valeur du solo de trompette – hormis une brève intervention de J. J. Johnson, Miles est le seul à prendre vraiment la parole –, ce qui est un peu une trahison du dessein d'origine. De *Moondreams*¹⁷ Martin Williams fait cette description : "Un arrangement d'une chanson

17. Une ballade de Chummy McGregor qui fut interprétée par Glenn Miller.

commerciale intitulée *Moondreams*, qui démarrait d'une manière qui eût été suffisamment conventionnelle pour l'orchestre de Thornhill – une douce rêverie flottant sur le lent 4/4 des balais de Roach – mais accumulait graduellement une étrange et intense luminosité jusqu'à ce que, dans la section finale, le tempo se fasse aussi discret que la section rythmique: le saxophone alto lance une série de notes éthérées, tandis que les autres solistes poursuivent chacun un discours autonome, jusqu'à ce que le morceau s'estompe pour laisser place au silence [...] Hormis quelques mesures de liaison par Gerry Mulligan, rien n'était laissé à l'improvisation. Pourtant d'une certaine manière, le morceau tout entier, chacune de ses parties écrites, avaient la fraîcheur et la spontanéité de l'improvisation, outre une intrigante ambiguïté qui le différenciait radicalement de tout ce que l'on pouvait entendre sur Broadway ou dans la 52^e Rue, cet été-là."¹⁸ L'espèce d'errance perceptible dans la dernière partie annonce sans équivoque certaines œuvres à venir de Gil Evans.

La portée des "enregistrements Capitol" fut grande. Bon nombre de jazzmen dans le monde entier, de la Californie à la Scandinavie, surent en tirer les conséquences. Et les appliquer. André Hodeir estima que "Cette conception, qui implique le rejet de l'expressionnisme hot et de ses procédés les plus typiques, se justifie par ce qu'elle apporte de neuf, et qui en est l'aboutissement: une sorte de pudeur de l'expression musicale, que l'on n'avait jamais rencontrée auparavant dans le jazz."¹⁹ Par

18. Richard Williams: *"Miles Davis, l'homme à la chemise verte"*, Éditions Plume, 1993

19. André Hodeir: *"Hommes et problèmes du jazz"*, Parenthèses/Epistrophy, 1981.

contre, dans ses mémoires, Miles minimisa la portée de sa tentative: "On frottait les oreilles des gens un peu plus doucement que Bird ou Diz, on ramenait davantage la musique vers le "mainstream". C'était tout".

Avec le recul, les faces réunies sous l'appellation "Birth of the Cool" semblent former une entité issue d'un moment spécifique du jazz, ce qui ne correspond guère à la réalité. Entre chaque séance, Miles Davis poursuivait diverses collaborations: au moment même où il se présentait au Royal Roost à la tête de son nonette, il n'avait pas encore définitivement quitté Parker. De même, les faces Capitol donnent l'impression que, dès cette époque, Miles s'était trouvé un style original, cohérent, sachant tirer le meilleur parti de ses limitations. Un examen strictement chronologique de son œuvre montre que les choses étaient beaucoup plus complexes et Miles moins sûr de lui qu'il n'y paraît.

La revue *Metronome* avait pour habitude de réunir les vainqueurs de son référendum annuel en un All-Stars prestigieux mais hétéroclite. Pour l'édition 1949, il fut nécessaire de trouver des accommodements avec le ciel: Lennie Tristano occupa le siège du pianiste alors que le vrai vainqueur avait été Nat King Cole et Ernie Caceres, excellent mais parfaitement déplacé dans un tel contexte, remplaçait Serge Chaloff. La section de trompette réunissait Dizzy Gillespie, Fats Navarro et Miles Davis, vainqueur dans la catégorie "New Stars". Après un solo de ténor signé Charlie Ventura, la prise longue d'*Overtime*, un arrangement de Pete Rugolo, s'achève par l'intervention des trois trompettes. Pris en sandwich entre Dizzy et Navarro, Miles semble tenir à prouver que ce qu'ils font, il sait le faire lui aussi. À tel point que Dizzy dira que Navarro et Miles sonnaient tellement comme

lui qu'en ré-écoutant le disque, il ne savait plus qui jouait quoi. Miles reconnaissait volontiers que Fats et lui, lorsqu'ils étaient ensemble, avaient tendance à sonner de la même façon, mais qu'une fois séparés, ce phénomène de mimétisme disparaissait. Une assertion que la suite des événements allait mettre quelque peu à mal.

Entre la première et la seconde séance d'enregistrement du nonette, Miles Davis a collaboré avec l'arrangeur, compositeur et pianiste Tadd Dameron dont les préoccupations n'étaient guère éloignées de celles qui agitaient Gil Evans. Devenu directeur musical de l'orchestre-maison du Royal Roost – il s'y produira durant trente-neuf semaines consécutives à la tête d'un sextette –, il portait une certaine attention à la forme et faisait répéter ses musiciens. Parmi eux, Fats Navarro.

Au tout début de 1949, Dameron augmente sa formation qui devient le Big Ten. Il compose des interludes reliant les différents solos et, à la manière de son idole, Duke Ellington, distribue les rôles en fonction de la personnalité des instrumentistes qu'il a sous la main. Dameron ne pouvant plus compter sur Fats Navarro, victime des stupéfiants, Miles Davis le remplace. Dans un environnement qui ne le dépayse pas vraiment par rapport aux expériences qu'il vient de vivre avec Gil Evans et Gerry Mulligan.

Au mois de mai 1949, invités du Festival International de Jazz organisé Salle Pleyel par Charles Delaunay, Miles Davis et Tadd Dameron débarquent à Paris. L'affiche comprend, entre autres, Sidney Bechet et Charlie Parker à la tête d'une nouvelle petite formation dans lequel Kenny Dorham occupe le poste de trompettiste. Pour compléter le Miles Davis/Tadd Dameron Quintet annoncé, il est fait appel à des jazzmen américains déjà présents dans la

capitale: Kenny Clarke qui avait longtemps travaillé au Royal Roost avec Dameron, le saxophoniste ténor James Moody, ancien soliste du grand orchestre de Dizzy, terrorisé à l'idée de côtoyer Miles et, à la basse, Barney Spieler qui avait joué chez Claude Thornhill et Benny Goodman.

Au cours de la soirée inaugurale, le 8 mai 1949, le quintette pénètre sur la scène de la Salle Pleyel, en sandwich entre Bechet et Parker. L'ensemble sera souvent à la tâche puisqu'il ne donnera pas moins de sept concerts. Fort bien accueillis par Boris Vian dans "Jazz-News": "– Alors je veux bien vous parler de Miles en vous disant qu'il a joué de mieux en mieux tous les jours de la semaine, mais que ce lundi-là c'était déjà assez sensationnel. On avait été un peu surpris la veille de ne pas retrouver son style à reprises avec arrêts facultatifs, si posé: il gillespizait un peu plus que dans ses disques: mais le lundi 9, il a joué un *Embraceable You* absolument transportant. "

Est-ce celui qui a été préservé? Impossible de le dire. La version ici reproduite donne à entendre un Miles réfléchi, serein, sûr de lui, que l'on retrouve inchangé au long de *Don't Blame Me*, une autre ballade interprétée elle aussi en quartette. Par contre, au cours de *Riff Tide* et de *All the Things You Are*, surgit un trompettiste be-bop parfaitement orthodoxe qui ne rechigne ni sur les effets ni sur les figures de haute-école. Exécutés sans un raté. L'ombre de Fats Navarro n'est vraiment pas loin...

En tout état de cause, malgré la qualité de ses partenaires – le chorus de Tadd Dameron sur *All the Things You Are* est étonnant –, Miles s'affirme comme la vedette du groupe. Il présente les morceaux d'une voix dépourvue de son fameux enrouement et, si l'on se fie aux photos, il paraît visiblement heureux. Autant au cours de son séjour français Parker défraya la chronique, autant Miles sera

la discrétion même. Michèle Vian l'a présenté à Juliette Gréco. Ce fut le coup de foudre. Malheureusement, au bout de trois semaines, Miles se sent obligé de rentrer aux États-Unis. À Paris où pour la première fois de sa vie il s'était senti libre, respecté, traité en artiste d'envergure, Miles avait vécu une belle histoire d'amour. Aux États-Unis, il n'a plus rien et, en sus, ne trouve pas de travail. Avec Tadd Dameron, il tente de monter une grande formation à laquelle, faute d'engagement ou de contrat d'enregistrement, il leur faudra renoncer. Devenu dépendant de l'héroïne, Miles amorce une première descente aux enfers.

Presque un an sépare la deuxième séance "Birth of the Cool" de la troisième. Entre les deux, aucun enregistrement officiel : les différents concerts de Miles, édités plus tard, proviennent tous de retransmissions radio-phoniques. Y compris ceux de Paris. Deux mois après avoir gravé *Deception* et *Moondreams*, Miles figure dans le Jimmy Jones Band qui entoure Sarah Vaughan au studio. Sur *Mean to Me*, que Sarah avait déjà gravé en compagnie de Dizzy et de Parker, Miles exécute derrière la chanteuse un accompagnement de quelques mesures qui fait regretter qu'il ne se soit pas livré plus souvent à ce genre d'exercice. Un sentiment que l'introduction et les contrechants de *It Might as Well Be Spring* ne font que conforter. "J'aime bien ce que j'ai fait avec Sarah. J'aime le son que j'ai, spécialement sur *It Might as Well Be Spring*" reconnaîtra d'ailleurs a posteriori Miles.²⁰

Parti en Californie au sein d'une formation dirigée par Billy Eckstine, il y est arrêté pour usage de stupéfiants.

20. Ken Vail: "Miles' Diary", Sanctuary Publishing, 1996

Bien que rapidement libéré et acquitté au cours du procès qui suivra, sa réputation auprès des promoteurs et des patrons de cabaret est faite. Malgré tout, Bob Weinstock, le propriétaire du petit label Prestige, tient absolument à compter Miles parmi les membres de son équipe. Après l'avoir cherché dans tous les États-Unis, il réussit à lui mettre la main dessus et à lui faire signer un contrat. Obligeant Miles à un véritable marathon le 17 janvier 1951.

En compagnie de Max Roach, Charlie Parker l'a convié à une séance d'enregistrement qu'il doit assurer pour Verve. Bird n'a pas modifié ses habitudes non plus que son modus operandi. L'époque des séances Savoy et Dial est de retour. Walter Bishop Jr: "Pour *Au Privave* et le reste, il avait noté ça sur un bout de papier minable pour Miles"²¹. Néanmoins l'excellent blues parkérien qu'est *Au Privave* semble mettre tout le monde en joie et *Star Eyes* devient un vrai petit chef-d'œuvre. Miles y interprète ce qui fut très certainement son meilleur chorus de la journée.

Venu de sa première séance pour Prestige conduite le même jour, *Blue Room* pêche par quelques ratés et flottements qui, cependant, ne diminuent en rien la charge d'émotion que Miles sait insuffler à cette mélodie de Rodgers et Hart. Il avait convoqué à ses côtés Sonny Rollins – il n'intervient pas sur cette prise – montrant ainsi son intérêt pour une nouvelle génération de boppers à laquelle, en fait, il appartenait par l'âge. Au long de ses "années Prestige", il sollicitera souvent la compagnie de ces "jeunes gens en colère".

21. in livret de "The Complete Charlie Parker on Verve"

Pour l'heure, Miles se tient à leurs antipodes en participant à une séance dirigée par Lee Konitz. Ils interprètent *Ezz-Thetic*, une pièce de George Russell dédiée au champion de boxe Ezzard Charles. Propulsé par les balais de Max Roach, Lee Konitz y joue superbement. Quand à Miles, aussi bien avec le bref solo qu'il prend avant la ré exposition du thème que durant les improvisations collectives alto/trompette, il montre que rien ne peut vraiment le déstabiliser.

Le microsillon s'est imposé sur le marché et les dirigeants de Prestige estiment qu'y juxtaposer des interprétations conformes aux normes des 78 t n'est pas une bonne idée. Zoot Sims et Mulligan avaient déjà été conviés à outrepasser en studio la durée fatidique des trois minutes, cette fois, le 5 octobre 1951, c'est au tour de Miles. Il a convoqué pour l'occasion le jeune alto Jackie McLean dont c'est la première séance, Sonny Rollins, Walter Bishop Jr., Tommy Potter, un ancien du quintette Parker et Art Blakey. Pendant près de dix minutes, tout le monde se défoule sur *Bluing* pris sur tempo medium/lent. Art Blakey en oubliera même de s'arrêter, se faisant rabrouer par Miles: "Joue la conclusion. Tu connais l'arrangement!". Rollins a emprunté le ténor de J. R. Montrose et, par voie de conséquence, rencontre quelques problèmes d'anche, McLean s'en tire avec les honneurs de la guerre et, à l'occasion de son deuxième solo, Miles signe l'une de ses interventions les plus belles et les mieux équilibrées de ses dernières années: beauté du son, aisance du phrasé, maîtrise des idées. Toutes qualités aussi en évidence sur *My Old Flame* dans lequel Miles semble avec gourmandise prendre tout son temps. *It's Only a Paper Moon* donne l'occasion – rare à l'époque – de rencontrer un Miles Davis d'excellente

ALAIN GERBER

Deux petits bouts de bois

– Une autobiographie de la batterie de jazz

«J'avais pris une demi-douzaine de cours avec Daniel Humair, dans les années soixante-dix...»

Alain Gerber est non seulement l'une de nos grandes plumes contemporaines, mais également un historien du jazz de référence. Ses décennies d'émissions sur France Musique et France Culture en attestent. Auteur d'une trentaine de livres sur le jazz, rédacteur-concepteur de la collection des coffrets The Quintessence chez Frémeaux & Associés, il est par ailleurs et surtout batteur amateur. Comme me le confiait récemment Philippe Baudoin, il y a deux types d'historiens-journalistes dans le jazz : ceux qui pratiquent la musique, et les autres.

Alain Gerber est donc triplement pertinent pour nous faire comprendre, souvent avec humour, l'art du rythme et de la batterie dans le jazz, et pour nous inciter à goûter les subtilités et les prouesses de Kenny Clarke, Jo Jones, André Ceccarelli, Christian Vander, Aldo Romano, Roy Haynes, Max Roach, Georges Paczynski, Buddy Rich, Elvin Jones, Art Blakey, Baby Dodds, Gene Krupa, Connie Kay et même de Ringo Starr.

Il offre un véritable support à nos émotions ; celui d'un imaginaire documenté qui nous fournit de nombreuses clés et nous ouvre des perspectives variées, pour apprécier et comprendre ce qui a révolutionné les musiques du xx^e siècle, à savoir l'histoire du rythme.

Patrick Frémeaux

Composition couverture : Frémeaux – Image Ligne
Composition et mise en pages : Soft Office

Frémeaux & Associés est co-fondateur de Forêts et Campagnes d'Avenir;
Groupement Forestier et Rural Conservatoire et Expérimental de Protection
du Vivant labellisant des actions écologiques: (Ceinture Mosaïque Verte,
ORE Obligation réelle Environnementale pour favoriser la biodiversité,
Edition de vulgarisation scientifique, Conversion biologique agro-viticole...)
et propriétaire de bois, vergers et de forêts sanctuarisées. Forêts et Campagnes
d'Avenir est un OSBL (Organisme sans But Lucratif)



Numéro d'impression : 06.2024