

COLLECTION DIRIGÉE PAR ALAIN GERBER

BUD POWELL

THE QUINTESSENCE



NEW YORK
1944 - 1949


FRÉMEAUX & ASSOCIÉS


LIVRET EN FRANÇAIS - ENGLISH NOTES INSIDE THE BOOKLET

DISCOGRAPHIE

Bud Powell (p) dans toutes les plages

CD I

- 1. Floogie Boo.** COOTIE WILLIAMS AND HIS ORCHESTRA : Williams (tp, lead), Eddie “Cleanhead” Vinson (as), Eddie “Lockjaw” Davis (ts), Norman Keenan (b), Sylvester “Vess” Payne (dm). New York City, 4 janvier 1944. HIT CR-346.
- 2. Honeysuckle Rose.** Même formation que pour *Floogie Boo*. New York City, 6 janvier 1944. HIT CR-352.
- 3. Blue Garden Blues (*Royal Garden Blues*).** COOTIE WILLIAMS AND HIS ORCHESTRA : Williams (tp, lead), Ermit V. Perry, George Treadwell, Lamar Wright, Tommy Stevenson (tp), Ed Burke, Robert Horton, Ed Glover (tb), Eddie “Cleanhead” Vinson, Frank Powell, Sam “The Man” Taylor, Lee Pope, Eddie de Verteuil (reeds), Leroy Kirkland (g), Carl Pruitt (b), Sylvester “Vess” Payne (dm). New York City, 22 août 1944. HIT T-451.
- 4. Reverse The Charges.** FRANK SOCOLOW’S DUKE QUINTET : Socolow (ts, lead), Freddy Webster (tp), Leonard Gaskin (b), Irv Kluger (dm). New York City, 2 mai 1945. DUKE.
- 5. Long Tall Dexter.** DEXTER GORDON QUINTET : Gordon (ts, lead), Leonard Hawkins (tp), Dillon “Curley” Russell (b), Max Roach (dm). New York City, 29 janvier 1946. SAVOY S 5878-2.
- 6. Jay Bird.** JAY JAY JOHNSON’S BE BOPPERS : Johnson (tb, lead), Cecil Payne (as), Leonard Gaskin (b), Max Roach (dm). New York City, 26 juin 1946. SAVOY S3309.
- 7. Jay Jay.** Même séance que pour *Jay Bird*; SAVOY S3311.
- 8. Bebop In Pastel (*Bouncing With Bud I*).** SONNY STITT ALL STARS (BE-BOP BOYS) : Kenny Dorham (tp), Sonny Stitt (as), Al Hall (b), Wally Bishop (dm). New York City, 23 août 1946. SAVOY S3338.
- 9. Serenade To A Square.** Comme pour *Bebop In Pastel*, mais Kenny Clarke (dm) remplace Bishop . New York City, 4 septembre 1946. SAVOY S3342.

10. **Good Kick.** Même séance que pour *Serenade To A Square*. SAVOY S3343.
11. **Epistrophy.** KENNY CLARKE AND HIS 52nd STREET BOYS : Clarke (dm), Kenny Dorham (tp), Sonny Stitt (as), Ray Abrams (tss), Eddie De Verteuil (bars), John Collins (g), Al Hall (b), Walter “Gil” Fuller (arr, lead). New York City, 5 septembre 1946. SWING D6 VB 2792-1.
12. **Rue Chaptal (Royal Roost).** Même séance que pour *Epistrophy*. SWING D6 VB 2795-1.
13. **Boppin’ A Riff.** BE-BOP BOYS : Fats Navarro, Kenny Dorham (tp), Sonny Stitt (as), Morris Lane (ts), Eddie De Verteuil (bars), Al Hall (b), Kenny Clarke (dm), Walter “Gil” Fuller (arr). New York City, 6 septembre 1946. SAVOY S-3346 (Part One) et S-3347 (Part Two).
14. **Webb City.** Même séance que pour *Boppin’ A Riff*. SAVOY S-3352 (Part One) et S-3353 (Part Two).
15. **I’ll Remember April.** BUD POWELL TRIO : Dillon “Curley” Russell (b), Max Roach (dm). New York City, 10 janvier 1947. ROOST 2291.
16. **Indiana.** Même séance que pour *I’ll Remember April*. ROOST 2292.
17. **Somebody Loves Me.** Même séance que pour *I’ll Remember April*. ROOST 2293.
18. **Bud’s Bubble (Crazeology).** Même séance que pour *I’ll Remember April*. ROOST 2295.

CD II

1. **Off Minor.** Même séance que pour *I'll Remember April*. ROOST 2296.
2. **Everything Happens To Me.** Même séance que pour *I'll Remember April*. ROOST 2298.
3. **Cheryl.** CHARLIE PARKER ALL STARS : Parker (as, lead), Miles Davis (tp), Tommy Potter (b), Max Roach (dm). New York City, 8 mai 1947. SAVOY S3422-2.
4. **Tempus Fugue-It (*Tempus Fugit*).** BUD POWELL TRIO : Ray Brown (b), Max Roach (dm). New York City, janvier ou février 1949. CLEF 242-5.
5. **Celia.** Même séance que pour *Tempus Fugue It*. CLEF 243-3.
6. **Cherokee.** Même séance que pour *Tempus Fugue It*. CLEF 244-1.
7. **I'll Keep Loving You.** Solo de piano. New York City, février ou printemps 1949. CLEF 245-1.
8. **Strictly Confidential.** Même personnel que pour *Tempus Fugue It* et même séance que pour *I'll Keep Loving You*. CLEF 246-4.
9. **All God's Chillun Got Rhythm I.** Même personnel et même date que pour *Strictly Confidential*. CLEF 247-3.
10. **Bouncing With Bud II.** BUD POWELL'S MODERNISTS : Fats Navarro (tp), Sonny Rollins (ts), Tommy Potter (b), Roy Haynes (dm). New York City, 8 août 1949. BLUE NOTE 360-3.
11. **Wail.** Même séance que pour *Bouncing With Bud*. BLUE NOTE 361-3.
12. **Dance Of The Infidels.** Même séance que pour *Bouncing With Bud*. BLUE NOTE 362-2.
13. **52nd Street Theme.** Même séance que pour *Bouncing With Bud*. BLUE NOTE 363-1.
14. **Ornithology.** Même séance que pour *Bouncing With Bud*, mais sans Navarro ni Rollins. BLUE NOTE 365-1.

- 15. Parisian Thoroughfare.** Même personnel et même date que pour *Ornithology*. BLUE NOTE 366. (*Interprétation inachevée*).
- 16. All God's Children Got Rhythm II.** SONNY STITT-BUD POWELL QUARTET : Stitt (ts), Dillon "Curley" Russell (b), Max Roach (dm). New York City, 11 décembre 1949. PRESTIGE 1000A.
- 17. Sonny Side.** Même séance que pour *All God's Chillun Got Rhythm II*. PRESTIGE 1001.
- 18. Bud's Blues.** Même séance que pour *All God's Chillun Got Rhythm II*. PRESTIGE 1002B.

“QUELQUE CHOSE DE BEAUCOUP PLUS PROFOND”

Monk reste unique : on ne peut le singer sans faire la bête, et plutôt tristement. L'individualisme non moins farouche de Bud - qui ne voulait même pas (*surtout* pas) composer avec Parker, à bien des égards son alter ego - semble s'éparpiller dans les innombrables copies de sa manière que ses dévots ont répandues durant plus de quinze ans. Mais cette impression ne résiste pas à l'analyse. Si rien n'est plus aisé que de confondre les disciples entre eux (au point qu'un *blindfold test* portant sur des powelliens mènerait les champions de ce sport droit à la déconfiture), il est impossible à une oreille exercée de prendre n'importe lequel de ces pianistes pour leur maître.

Les fils ont beau être le portrait craché du père, le père s'obstine à ne pas reconnaître ses enfants. Il se retrouve en eux, trait pour trait. Et cependant, on ne les retrouve pas en lui, comme on retrouve par exemple Dizzy Gillespie dans Armstrong, ou Max Roach en Baby Dodds. Par son mystère, cet engendrement a quelque chose d'une immaculée conception : la reproduction n'y attende pas à la virginité du modèle.

Powell, par moments, peut être tatumien ou, par éclairs, monkien. En tout cas, il n'est jamais powellien. Powellien selon le dogme et la liturgie. Les fidèles se sont approprié jusqu'au dernier lambeau du saint suaire, jusqu'à l'ultime écharde de la vraie Croix : le Verbe leur échappe. Ou plutôt, ils ont confondu le Verbe avec un vocabulaire, une syntaxe, une graphie et une encre. De Bud, ils

ont tout pris, sauf l'essentiel. On les compare à des voleurs de feu qui n'emporteraient que les cendres, le thermomètre et le casque du capitaine des pompiers.

C'est que, pour flamboyer comme il le fit, Bud se calcinaït lui-même. Le bûcher où il avait élu domicile était le grand, le terrible secret de la sorcellerie que nous lui prêtons volontiers. Mais le grand secret de son incandescence ne résidait certainement pas dans les charbons, les vestiges noircis qu'elle laissait derrière elle. Désirait-on vivre un peu de sa *passion*, il fallait ou bien brûler Bud (ce que personne ne s'est résolu ou risqué à faire, pas même Cecil Taylor), ou bien grimper à son tour sur les fagots, alimenter la flamme de sa propre substance. Jusqu'à un certain point, quelques-uns d'ailleurs y sont parvenus : ceux

que Monk hantait aussi (Herbie Nichols, Randy Weston) et quelques orthodoxes heureusement dévoyés tels que Sonny Clark, Elmo Hope ou Horace Silver. Et puisqu'on parle d'autoconsommation, comment ne pas citer Bill Evans ? Bill avait compris mieux que quiconque que le feu de Bud Powell était un feu de glace, un feu de miroir brisé (*glass enclosure*) renvoyant en éclats l'image d'une beauté pourtant indivisible. Dans un entretien donné à Randi Hultin, journaliste norvégien, en 1964, on l'entend dire à peu près ceci : "Il y a plusieurs sortes d'émotion - la facile, la superficielle, et l'autre, qui ne vous fait ni rire ni pleurer, qui ne vous fait rien éprouver si ce n'est un sentiment d'absolue perfection. C'est ce que Bud me faisait ressentir. Une sensation que nous donne

quelquefois Beethoven... Ca n'est pas que c'est beau, au sens de joli ou de brillant : il s'agit d'autre chose, de quelque chose de beaucoup plus profond. Quand ils évoquent les géants du jazz - Bird, Dizzy, Miles, Bud - je pense que les gens n'accordent pas à ce dernier toute l'importance qui est la sienne."

Encore faut-il s'entendre sur l'absolu de la perfection powellienne. Jamais - on peut le constater ici - cette perfection n'a supposé une absence de défauts. En revanche, elle a su rendre ces défauts comme nécessaires. Elle a su promouvoir en eux cette nuance d'humanité qui d'une certaine manière en effet, pour les mortels que nous sommes, perfectionne le divin.

Alain Gerber

A propos de la présente sélection

Bud, Monk et Cootie Williams

Né à New York le 27 septembre 1924, bénéficiaire de leçons de piano (classique) depuis l'âge de six ans, Earl Rudolph "Bud" Powell quitta le collège à quinze ans pour suivre l'orchestre de son frère William. Par la suite, il complètera sa formation musicale sur le tas, auprès de la chanteuse et trompettiste Valaida Snow, travaillera dans les bars harlémites et ne tardera plus à se lier d'amitié avec Thelonious Sphere Monk, son aîné de sept ans et l'un des pianistes qui avec Art Tatum et Billy Kyle (pilier du sextette de John Kirby) auront exercé sur lui la plus profonde et durable influence.

A ce débutant au jeu plein d'audace mais au tempérament timide, Monk

ouvrit les portes d'un des deux grands laboratoires du bebop, celui où officiaient notamment Charlie Christian et Kenny Clarke : le fameux Minton's Playhouse (1). Plus tard, il évoquera son jeune compère dans une de ses compositions, *In Walked Bud*, et en écrira une autre à son intention expresse, le bopissime *52nd Street Theme*, que lui-même s'interdira toujours de jouer pour bien marquer qu'il lui en avait fait présent. De son côté, après avoir enregistré *Off Minor* en janvier 1947 (2), Powell conservera jusqu'à sa mort, le 1er août 1966, quelques mélodies monkiennes à son répertoire, signant même à Paris, en 1961, un album intitulé *A Portrait Of Thelonious* où l'on retrouve *Off Minor* aux côtés de *Ruby My Dear*, *Thelonious* et *Monk's Mood*. L'altiste Jackie McLean a confié à Ira

Gitler qu'à la fin des années 40 encore, Bud lui parlait sans cesse du "Prophète" et insistait pour lui faire entendre sa musique, qu'il allait recueillir à la source, dans le petit appartement où Monk expérimentait des idées dont on peut dire qu'en pleine révolution bop elles représentaient l'insoumission au sein même de la dissidence. Des idées qui faisaient peur, mais des idées qui, grâce à Powell et Gillespie surtout, allaient faire souche.

"L'influence harmonique de Monk sur Powell - a noté André Hodeir - reste considérable ; mais le second oublie volontairement le côté agressif du langage de son aîné. De même, bien que Bud Powell soit un maître de l'accentuation, ses accompagnements, moins disjoints, dynamiquement moins découpés, ne vont pas aussi loin dans l'exploration de

l'espace musical que ceux de Monk." C'est aussi, répondrons-nous, que Bud, plus qu'il n'*explore* un territoire vierge, sillonne l'univers pré-existant que son génie a créé de toute pièce. Il n'est pas plus soucieux de confort que son mentor. Simplement, dans ses improvisations, à sa grande époque, il est toujours **chez lui** - alors que Monk, même jouant Monk (3), semble progresser à l'aveugle en terrain miné. Pour le reste, Hodeir a cent fois raison d'opérer une distinction, au moins implicite, entre l'anguleux et le disjoint. Car la principale singularité de Powell, son apport le plus paradoxal et le plus fécond, fut de conjuguer une articulation des plus accidentées à une fluidité exceptionnelle (la seule de ce temps, peut-être, que ne ridiculisait pas la comparaison avec la coulée tatumienne).

En 1942, succédant à Kenny Kersey et précédant Thelonious, l'adolescent est engagé dans le big band du trompettiste Cootie Williams. Celui-ci avait décidé de voler de ses propres ailles, après avoir quitté successivement Duke Ellington et Benny Goodman. On notera que, même si sa contribution a dû se limiter à inscrire ce paraphe sur la partition, Cootie est le cosignataire d'*Epistrophy*, qu'il grava dès le 1er avril 1942 sous le titre de *Fly Right* (avec Kersey) et de *'Round Midnight* dont, là encore, il offrit au public la première version enregistrée, le 22 août 1944. Bud, qui n'y tient qu'un rôle subalterne, aurait beaucoup insisté, croit-on, pour que son chef assurât la promotion de cette oeuvre. De tous les solos de piano qui témoignent de son séjour chez Williams, certains annoncent plus

nettement que d'autres le musicien qui allait triompher à partir de 1946, ce musicien défini par Philippe Baudoïn comme "le plus grand pianiste bebop et l'un des rares (...) contemporains de Charlie Parker que l'on puisse hisser au même niveau que Bird pour l'émotion, le swing, l'inventivité et l'ébouriffante technique." On fait parfois mention de *I Don't Know* et de *Do Some War Work, Baby*, du 4 janvier 1944, ou de *My Old Flame*, voire de *Sweet Lorraine*, donnés deux jours plus tard. On ne peut pas ne pas citer les trois plages auxquelles nous nous sommes arrêtés : *Floogie Boo*, où son demi-chorus propose une remarquable anticipation sur les conquêtes à venir ; *Honeysuckle Rose*, agrémenté dès l'introduction de touches "modernistiques" ; *Royal Garden Blues*, rebaptisé *Blue*

Garden Blues, qui n'est sans doute pas la pièce la plus bopisante des trois mais renferme, à notre sens, son intervention la mieux construite. Interviewé par Stanley Dance un quart de siècle plus tard, Williams a montré qu'il avait à l'égard de Bud la même bienveillance (et la même admiration un peu perplexe) que Coleman Hawkins à l'endroit de Thelonious. Pour lui, "c'était quelqu'un de différent. (...) un génie." Au cours du même entretien, le trompettiste a rapporté une assez écoeurante affaire dont son sideman fut victime à l'époque : "Nous sommes allés jouer à Philadelphie, il était un peu en retard et il est arrivé camé à mort. Et il n'est pas rentré avec nous cette nuit-là après le travail. Le lendemain, le FBI m'a téléphoné pour me dire qu'il était en prison. Je leur ai donné le numéro

de téléphone de sa mère. Elle a appris qu'ils l'avaient tellement frappé sur la tête qu'il lui fallait aller le chercher. Elle n'a pas pu le mener au train et elle a dû louer une voiture. Il avait la tête si abîmée qu'il a fini à Bellevue : c'est comme ça que sa maladie a commencé."

Be Bop Boys

Le 2 mai 1945, au bénéfice de Duke, un label confidentiel comme il en naissait beaucoup à New York dans l'excitation générée par le nouveau jazz, B.P. répond à l'appel d'un bon saxophoniste du rang, Frank Socolow, et trouve ainsi l'occasion de donner la réplique au trompettiste Freddie Webster (4), partenaire très spécial puisqu'à moins de trente ans, il était une légende parmi ses confrères les plus exigeants, au premier rang desquels Dizzy

Gillespie et Miles Davis. Selon ce dernier, il possédait "le plus beau son de trompette que vous puissiez entendre de toute votre vie"; pour Diz : "le plus beau son de trompette depuis qu'on avait inventé l'instrument". La prise de son de ce document irremplaçable, cependant, ne lui rend pas vraiment justice. *Reverse The Charges* fait entendre un Bud Powell qui, bizarrement, se montre beaucoup plus proche de Billy Kyle que dans *Honeysuckle Rose* onze mois plus tôt.

Le même homme a les yeux résolument fixés sur l'avenir, en revanche, lorsqu'il enregistre, entre janvier et septembre 1946, avec ces précoces enfants du bebop que furent les trompettistes Fats Navarro et Kenny Dorham, le trombone Jay Jay Johnson, les saxophonistes Sonny Stitt, Cecil Payne (encore altiste à

cette époque), Dexter Gordon, Eddie De Verteuil, le contrebassiste Curley Russell, le batteur Max Roach et le compositeur-arrangeur Walter "Gil" Fuller. Sans parler de l'homme qui, alors âgé de 32 ans, avait été l'un des pères du mouvement : Kenneth Spearman "Kenny" Clarke, de surcroît l'un des percussionnistes majeurs du siècle, tous styles et toutes cultures confondus - "Klook" pour qui le mot de musicalité semble avoir été forgé. Le genre d'artiste qui n'épate pas forcément les badauds, mais catapulte au septième ciel les créateurs qu'ils accompagnent - d'autant plus haut, d'ailleurs, qu'eux-mêmes font assaut de créativité.

D'évidence, Powell est le plus avancé des jazzmen à qui l'on doit *Long Tall Dexter*. Le plus mature aussi, le plus sûr de son fait. S'il reste à Max Roach, par exemple, du chemin à

parcourir pour correspondre à l'image que l'Histoire donne de lui, Bud est parvenu au sommet de son art. Ce que démontrent mieux encore les réalisations qui suivent. La façon dont il marque son territoire au seuil de *Jay Bird*, avec Johnson, est d'un très grand seigneur ; le solo qui vient après le chorus de trombone construit un univers en à peine plus de trente secondes. Encore peut-on lui préférer celui de *Jay Jay*, sur les harmonies de *I Got Rhythm*, qui dégage une énergie supérieure. Nous avons désormais affaire à l'un des improvisateurs les plus denses et les plus intenses du siècle. Sa redoutable maîtrise technique lui permet d'exploiter sans déperdition, sur des tempos à perdre le souffle, les ressources d'une intelligence musicale et d'une imagination qui ne se comparent qu'à celles de Charlie

Parker. A l'image du Bird (et en dépit de quelques "accrochages", encore véniels à ce stade de sa carrière) non seulement il ne paraît pas ressentir l'inconfort de ces courses éperdues, non seulement celles-ci ne troublent en rien son intimidante lucidité, mais il donne l'impression que la gageure alimente son inspiration. Même quand son discours adopte un débit de mitrailleuse, il ne perd rien de sa concision, de son éloquence, de son émotion ni de sa profondeur. B.P. est celui qui *ne bavarde jamais* - une trop rare vertu, qu'il ne partage guère qu'avec Kenny Clarke dans les faces signées par les Boys (ceux du bebop ou ceux de la 52e Rue) à la fin du mois d'août ou au début du mois de septembre, et qui ont pour point commun de présenter deux débutants prometteurs : le trom-

pettiste Kenny Dorham et le saxophoniste Sonny Stitt, dont il est très instructif de suivre les progrès de jour en jour, voire d'un morceau à l'autre d'une même séance (notamment d'*Epistrophy* à *Rue Chaptal*).

Les éditions de *Bebop In Pastel* créditent en général cette composition à Stitt, incontestable auteur de *Good Kick*. A l'instar de *Serenade To A Square* (basé sur *Cherokee*), il s'agit pourtant d'une oeuvre powellienne. D'une des plus célèbres en outre : *Dancing With Bud*, qu'il enregistrera sous sa propre responsabilité deux ans plus tard (cf. CD II, page 10). A l'écoute de ces trois faces, on dirait de nouveau, surtout lorsque Bishop occupe le siège de Clarke, que le pianiste s'est égaré dans la cour des petits. La concurrence sera plus rude

les 5 et 6 septembre, ne serait-ce que parce que Fats Navarro est entré dans la danse. De surcroît, jouant ce rôle d'éminence grise qui semble avoir été créé pour lui, Walter "Gil" Fuller, l'arrangeur en chef du big band de Dizzy Gillespie (5), fournit une part importante du matériel et dirige les opérations de la coulisse.

A propos des 52nd Street Boys, Alain Tercinet fera dans son *Be-bop* (6) une série de remarques très instructives : "réunis en un groupe assez hétéroclite, aucun des participants n'était présent dans les enregistrements consacrant la prise de parole des *boppers*, ni n'avait appartenu à l'une ou l'autre des formations cardinales du bop. Kenny Clarke et Bud Powell auraient dû y tenir leur place mais la conscription, pour le premier, la maladie (7), pour le second, les en avaient

empêchés. Pour l'occasion, ils partageaient l'affiche avec quelques Jeunes-Turcs bien décidés à se ménager une place au soleil en servant au mieux le bop - quitte à préjuger de leurs capacités." Ainsi, le baryton Eddie De Verteuil se laissait-il quelquefois déborder dans ses monologues monologues. Mais Powell n'en a cure. Il est de ces créateurs bâtis sur le modèle d'Armstrong : les défaillances de l'entourage ne les empêchent nullement de se surpasser. Et c'est encore une qualité qu'il partage avec Parker. *Concentrées* en tout sens du terme (quintessentielles, en somme), les interventions de piano retiennent toutes l'attention, singulièrement la fulgurante échappée qui précède le chorus de Stitt sur *Epistrophy*. On regrette seulement que les limites du 78 tours n'autorisent pas un

improvisateur de cette stature à éblouir plus longuement. Dans *Rue Chaptal* (8) il occupe toutefois le devant de la scène plus souvent que ses partenaires (Navarro, marchant sur les talons d'un Dorham incertain, est magnifique).

Le lendemain, Bud, "Fat Girl" et "Klook" s'électrifient réciproquement dans *Boppin' A Riff*, mais c'est au cours de l'interprétation de *Webb City*, à la fin de la séance, que le pianiste délivrera un chorus regardé par beaucoup comme paradigmatique. L'un de ceux en tout cas où l'on entend avec la plus grande clarté sa chanson : la formidable dimension lyrique, la formidable tendresse de cet art que d'aucuns recevaient alors comme une agression, peut-être parce qu'il ignorait, comme celui de Monk, la sentimentalité et proposait de la

sensualité une version dénuée de tout empoisement - oserait-on dire une sensualité abstraite ?

En studio, Powell et Parker ne se sont hélas rencontrés qu'une seule fois, le 8 mai 1947. Nous avons dit en présentant le volume de cette collection consacré à l'altiste (9) que si leurs musiques étaient faites pour s'entendre, les deux hommes préféreraient quant à eux se tenir à distance respectable l'un de l'autre. Par crainte - ou par souci ? - de se faire de l'ombre, ils ont rarement additionné leurs lumières, entre cette date et le concert hallucinogène du Massey Hall de Toronto, le 5 mai 1953 (10). S'il faut en croire Miles Davis - témoin toujours suspect mais souvent capital -, Bud se montra le plus acharné dans ce concours de têtes de cochon. On s'accorde généralement pour citer *Cheryl*

comme celui des quatre morceaux édités par Savoy où il exhibe son meilleur profil. Comment ne pas observer cependant qu'une touche de mélancolie, voire de lassitude, nuance le rayonnement dont *Webb City* s'était fait le reflet.

Signé Bud Powell

Quelques mois auparavant, le 10 janvier 1947, Bud gravait pour Roost, compagnie phonographique de création récente elle aussi, la première série d'interprétations éditée sous son nom. En trio avec Curley Russell à la contrebasse et, derrière les tambours, un Max Roach déjà beaucoup plus dégagé qu'en janvier 1946 des influences "classiques" (celle de Big Sid Catlett en premier lieu) qu'à son honneur, il ne cessera d'ailleurs jamais de

revendiquer (cf. *Indiana*). Le triangle piano-basse-batterie représente aujourd'hui la plus convenue des géométries du jazz en petite formation. En ce temps-là, c'était encore une nouveauté. La formule éprouvée, réclamée par le public et les producteurs, celle que Tatum en personne avait avalisée, préférait aux instruments à percussion la guitare que chez Nat King Cole, Oscar Moore avait, croyait-on, rendue indispensable (11). Mais, dans une certaine mesure, le renouveau du bop consista aussi à limiter, voire dans la plupart des cas à annuler (12), l'influence - qui avait été plus que sensible - des guitaristes sur les sections rythmiques. Et ceci, paradoxalement, en dépit du fait que Charlie Christian avait été, comme du reste King Cole, l'un des précurseurs du mouvement (1). L'idée de mêler

une batterie à l'aventure du piano accompagné venait en droite ligne des expériences menées dès novembre 1938 (*How Long, How Long Blues, The Dirty Dozens, Hey! Lawdy Mama, The Fives*), puis rééditées en janvier 39 (*Oh! Red, Fare Thee Honey, Fare Thee Well, Dupree Blues, When The Sun Goes Down, Red Wagon - 13*), par Count Basie et la rythmique de son orchestre : Freddie Green, Walter Page, Jo Jones. En fait nous avons assisté avec plusieurs enregistrements d'Erroll Garner (lequel toutefois n'était pas un bopper) à partir du 18 décembre 1944, puis avec les premiers disques montréalais du tatumo-colien Oscar Peterson en avril 45 (mais on ne devait guère les connaître à New York), à une grande première. Non qu'il n'y eût déjà eu au cours de la

décennie précédente quelques tentatives sporadiques d'associer un piano à une contrebasse et une batterie, mais elles étaient restées sans lendemain. Au contraire - et plus encore que les oeuvres de Garner et Peterson - *I'll Remember April, Indiana, Somebody Loves Me, Bud's Bubble, Off Minor, Everything Happens To Me* et le reste du matériel Roost (*I Should Care, Nice Work If You Can Get It*) devaient susciter chez les jeunes pianistes une épidémie de vocations qui continue de faire des ravages à plus d'un demi-siècle de distance. Bien qu'avec ces pièces, la rupture avec la tradition, voire avec la convention, soit loin d'être consommée (sur ce point, Powell, comme le prouve son traitement du blues et de la ballade, apparaît beaucoup moins radical que Parker), c'est toute la "philosophie"

du trio moderne qui, d'un seul élan, s'y ébauche et s'y impose.

Dans cet ensemble qui fait date, on s'arrêtera au passage sur le jeu de balais autoritaire et raffiné de Max Roach (il s'octroie un solo dans *Indiana* et *Bud's Bubble*, alias *Crazeology*), mais aussi sur la qualité dansante de *I'll Remember April*, liée à un art du récit exemplaire qu'on retrouve notamment dans *Bubble*; sur le feu roulant d'*Indiana*, la technique du rebond et du suspense à l'oeuvre dans *Somebody Loves Me*, la sombre allégresse de *Off Minor* ou la nostalgie qui, sans avoir l'air d'y toucher, imbibe puis submerge un *Everything Happens To Me* pour le reste des plus gracieux.

Au début de l'année 1949, B.P. dirige une nouvelle séance en trio. Ray Brown y succède à Curley Russell au

côté de Max Roach. Et le producteur n'est autre que le très entreprenant Norman Granz, pour qui le pianiste enregistrera plus de cent interprétations, entre cette date et le 13 septembre 1946 (14). Les pièces les plus admirées de cette collection sont celles qui furent proposées les premières, c'est-à-dire au plus tard en février 1951. Nous avons retenu les six oeuvres de 1949, même si *Strictly Confidential*, au thème si plaisant, ne se hisse pas tout à fait au niveau - vertigineux - qu'atteignent *Tempus Fugue-It*, *Celia*, *Cherokee* et *All God's Chillin' Got Rhythm*. La même remarque vaut pour *I'll Keep Loving You* (démarquage d'une des très belles ballades du répertoire : *You Are Too Beautiful*) dont le choix s'imposait néanmoins dans la mesure où il s'agit du premier solo sans accompagnement figurant dans

la discographie de l'artiste.

All God's Chillun équivaut à une "master class" d'articulation pianistique, mais ce n'est pas son seul atout, il s'en faut. La pulsation émerveille. L'attaque également : elle est phénoménale. Et aussi la continuité de la pensée. La limpidité de l'expression. La substance de chaque phrase et la cambrure du phrasé, qui s'allient pour transformer chaque ligne en ligne à haute tension. Sans parler du travail de la main gauche ni, bien sûr, de cette façon propre à Bud de combiner le liquide et le métallique. La suprême élégance de *Cherokee* est d'avoir, à pareille allure, un petit air frivole. Le déboulé est impressionnant et pourtant une certaine nonchalance marque ce sprint échevelé, comme si la musique flottait au-dessus du tempo. Dans

Tempus Fugue-It, la charge, en revanche, a quelque chose de haletant et d'impitoyable. Comme Parker une fois de plus, Powell pouvait se montrer féroce. Jouer, non pas dans, mais de l'urgence. Et il savait aussi, *Celia* le prouve, faire naître le charme sans recourir à la complaisance. Sans renoncer au mordant, ou plutôt, dans le cas précis, au tranchant. On appréciera, enfin, ses talents de compositeur. Il est clair que des mélodies comme *I'll Keep Loving You* - où poignent le désenchantement, l'inquiétude, voir l'angoisse qui, bientôt, ajouteront une nuance tragique à sa palette (15) - mériteraient d'être plus et mieux exploitées par ses successeurs qu'elles ne le sont aujourd'hui. Au vrai, pour l'heure, pas un des grands thèmes powelliens passés à la postérité (*Un Poco Loco, Dusk In*

Sandi, Hallucinations, Oblivion, Dance Of The Infidels, Parisian Thoroughfare, Bouncing With Bud, The Fruit, etc.) ne jouit dans les faits du statut de standard. Ce qui revient à dire qu'étant à redécouvrir, ils ont tout l'avenir devant eux.

Le 8 août, un nouveau trio, complété par Tommy Potter et Roy Haynes (lequel vient de quitter la formation régulière de Lester Young et s'apprête à épauler Charlie Parker - **16**) grave, à la fin d'une nouvelle séance historique consacrée pour l'essentiel (voir plus bas) à un combo où l'on retrouve "Fat Girl" et où se fait les dents un certain Sonny Rollins, saxophoniste de dix-huit ans et demi, *You Go To My Head*, deux versions *d'Ornithology* (**17**) et une tentative à moitié manquée, mais pourtant captivante (**18**) à partir de *Parisian Thoroughfare*. Cette oeuvre

inachevée "met en évidence, selon André Hodeir, les données fondamentales de l'improvisation jazzistique et, parallèlement, ses insuffisances : la perfection du tempo appelle la rigueur du phrasé, alors même que, dans le vif de l'improvisation, certaines phrases avortent, d'autres tournent court". Dans la *master take* *d'Ornithology*, c'est sur la science de l'accentuation (l'équilibre par l'asymétrie) que tout jazzman débutant est invité à réfléchir.

Plus encore que le trio piano-basse-batterie, le quintette trompette-saxophone-rythmique fait partie de l'héritage que nous ont légué les boppers. Earl Rudolph Powell, cependant, n'a jamais été fou de cette configuration, du moins lorsqu'il était libre de ses choix. C'est ce qui explique qu'en studio, il n'ait

plus jamais adopté ce module. Comme si l'expérience d'août 49 lui avait laissé un souvenir cuisant. Mais comment une telle dépréciation eût-elle été possible ? Car, nul n'en doute, *Bouncing With Bud, Wail, Dance Of The Infidels* et *52nd Street Theme* comptent parmi ses exploits phonographiques (autant que parmi ceux d'un Navarro bouleversant de grandeur et d'humanité - 19). De surcroît, ainsi que l'a souligné avec bonheur Carl Woideck en présentant une réédition de 1995 (20), ces oeuvres préfigurent l'esthétique hard-bop qu'illustreront à partir de 1954 d'autres quintettes : celui de Clifford Brown et Max Roach et les Jazz Messengers codirigés par Horace Silver et Art Bakey. Bud lui-même n'est jamais moins qu'étourdissant : dans l'abandon surveillé de *Bouncing* aussi bien que

dans la rumination décripée de *52nd Street*.

11 décembre : il retrouve l'équipe de son disque Roost (Roach et Russell) et, en la personne de Sonny Stitt, l'un des Be Bop Boys restés les plus actifs. En peu d'années, l'altiste s'est affranchi de toutes les servitudes techniques qui lui mettaient naguère un fil à la patte. Il est devenu, après Parker, le principal virtuose de l'instrument. Et comme la comparaison avec l'inatteignable Bird, qu'on ne manquait jamais de faire à son propos, commençait à lui porter sur les nerfs, il s'était lancé à la conquête du saxophone ténor (accessoirement du baryton). Cette initiative se révélera d'autant plus fructueuse que Sonny appartient à cette catégorie de musiciens qui changent de planète lorsqu'ils passent d'un outil à un autre. Ténor,

toutes proportions gardées, c'est davantage au Président qu'à l'Oiseau qu'il fait sonner. L'exposé de *Bud's Blues*, par exemple, se concevrait mal sans le précédent de Lester Young. Mais surtout, Stitt recueille de cette mutation instrumentale deux bénéfices contradictoire : au ténor, il est davantage lui-même qu'à alto, bien qu'il sollicite avec moins d'insistance son impressionnante collection de clichés personnels. Si bien qu'à beaucoup d'égards, il n'est pas interdit de considérer ses retrouvailles avec Bud (21) comme le plus précieux de sa contribution au jazz enregistré.

Dès l'introduction de *All God's Children Got Rhythm*, on découvre un pianiste powellissime. Quant à son chorus sur le même thème, stupéfiant échantillon de "conversation with myself" sans re-

recording, c'est un pur joyau. *Sonny Side* offre en un nombre réduit de mesures l'exemple du "coulé" et du tuilage fort subtil qu'il combinait pour animer un flux par vagues successives, se déroulant l'une de l'autre. Le principal intérêt de *Bud's Blues* réside dans l'appropriation et le déniement d'une rhétorique qui, chez tout autre, semblerait conventionnelle.

Dizzy Gillespie (en 1979) : "Tous ceux qui jouent du piano aujourd'hui sonnent comme Bud. Parce que Bud, Ooooooh, c'était vraiment quelque chose de flambant !"

Alain Gerber

1. Cf. *Quintessence* FA 218.
2. Thelonious lui-même ne signera ses premiers enregistrements qu'en octobre de la même année, pour Blue Note. Sa propre version de ce thème fut gravée en trio au cours de sa deuxième séance, le 24 de ce mois.
3. Cf., entre bien d'autres pièces, le '*Round About Midnight*' réalisé pour Vogue à Paris, le 7 juin 1954.
4. Sa contribution phonographique la plus célèbre se trouve dans un *If You Could See Me Now* gravé par Sarah Vaughan pour Musicraft le 7 mai 1946, avec Bud au piano et Kenny Clarke à la batterie (cf. le coffret *Quintessence* consacré à la chanteuse - FA 228).
5. Dizzy, comme Parker, avait été pressenti par Charles Delaunay pour la séance Swing du 5. Mais le Bird se trouvait sur la côte ouest et "Birks" déclina l'invitation. "Probablement pour des raisons contractuelles", suppose Philippe Milanta.
6. Dans la collection Birdland, aux éditions P.O.L.
7. Pour parler net : les suites du matraquage évoqué plus haut.
8. Rebaptisé *Royal Roost* par la suite.
9. FA 225. On y entend le précieux tandem dans *Donna Lee* et *Chasing The Bird*.
10. Avec Gillespie, Roach et Charles Mingus à la contrebasse.

11. Cf. le coffret *Quintessence* FA 227.

12. La guitare est absente de la plupart des oeuvres qui fondent l'esthétique bop, en big band comme au sein des unités plus modestes. Au point qu'il faudra attendre l'émergence d'un Jimmy Raney (il sera engagé par Woody Herman et enregistrera sous la direction de Stan Getz en 1948) pour que l'instrument accomplisse l'avancée stylistique que Barney Kessel avait à peine esquissée auprès de Parker, en février 47 (cf. *Relaxin' At Camarillo* et *Carvin' The Bird* in *Quintessence* FA 225).

13. Cf. *Quintessence* FA 202.

14. Cf. le coffret *The Complete Bud Powell on Verve*, édité par Polygram (Verve 314 521 669-2).

15. Cf. par exemple *Glass Enclosure*, pour Blue Note, le 14 août 1953, avec George Duvivier et Art Taylor.

16. Il l'accompagnera pour la première fois le 24 décembre de la même année.

17. *How High The Moon* cuisiné à la sauce bop par le trompettiste Benjamin "Little Benny" Harris, lequel avait conjugué les accords de la chanson au chorus de Charlie Parker (de ce fait cosignataire de l'oeuvre) sur *The Jumpin' Blues*, avec Jay McShann.

18. C'est pourquoi nous l'avons préférée à *You Go To My Head*, interprétation plus aboutie mais moins révélatrice.

19. En particulier sur *Wail* (pour la grandeur) et sur *Dance Of The Infidels* (pour l'humanité).

20. *The Complete Blue Note And Capitol Recordings Of Fats Navarro And Tadd Dameron* (Blue Note CDP 7243 8 33373 2 3).

21. Prestige aura l'heureuse idée de les réunir une fois de plus le 26 janvier de l'année suivante, avec le même tandem rythmique. Un chef-d'oeuvre supplémentaire, *Fine And Dandy*, naîtra de cette péripétie.

Appendice : la formation et les goûts musicaux de Bud (*d'après deux entretiens réalisés au sanatorium de Bouffémont par Henri Renaud en janvier 1963, par Francis Paudras en mai, et qu'on trouve condensés dans la présentation du disque Elektra/Musician Inner Fires - The Genius of Bud Powell.*)

Art Tatum aurait été selon lui son professeur de piano, mais dans quel sens l'entendait-il? Le grand homme, précise-t-il seulement, l'emmenait "faire un tour dans sa grosse Lincoln bleu ciel". Al Haig répondait à l'idée qu'il se faisait d'un pianiste parfait. Il se voulait aussi fidèle admirateur de Billy Kyle et de Hank Jones, montrait de l'intérêt pour la maîtrise technique de Toshiko Akiyoshi et, si on lui posait la question, disait apprécier Bill Evans ("he can play"). Monk était, on l'aurait deviné, son

compositeur préféré. La musique de Charles Mingus, en compagnie duquel il s'était produit au festival d'Antibes-Juan-les-Pins, était de celles qui avaient retenu son attention à l'époque. Au nombre de ses instrumentistes préférés, il citait Miles Davis (trompette), Johnny Griffin (saxophone), Max Roach (batterie) et - ce n'est certainement pas insignifiant - *trois* contrebassistes : Oscar Pettiford, Tommy Potter et Max Roach, tous à l'oeuvre dans cette anthologie.

Alain Gerber

Remerciements à Philippe Baudoin et Isabelle Marquis.

'SOMETHING MUCH DEEPER'

Monk was unique in his kind - any attempt to imitate him could seem rather inadequate. Bud's individualism, which was equally striking, has also been unsuccessfully copied by his disciples. As a son can be the splitting image of his father, the father cannot be found in the son. A reproduction is never identical to the model. One may find occasional flashes of Tatum or Monk in Powell, but he is never dogmatically speaking Powellian. His followers fought in vain to capture his spirit - they took all except his true essence. In order to blaze as he did, he burnt up himself and the secret of his incandescence cannot be retrieved in the blackened cinders which remained. To experience a morsel of his passion would entail feeding the flame with one's own substance, which has been achieved to a certain point by some : those whom Monk also frequented (Herbie Nichols, Randy Weston) and several orthodox artists who had thankfully strayed from the beaten track such as Sonny Clark, Elmo Hope and Horace Silver. And as we are on the subject of autocombustion, we should not omit Bill Evans, who had understood more than anyone else that Bud Powell's fire was one of ice, one of glass enclosure which threw out fragments of an image which was of indivisible beauty. In a 1964 interview he once

stated, 'There are different kinds of emotion - the easy, superficial kind, and another kind, that doesn't make you laugh or cry, that doesn't make you feel anything but a sense of sheer perfection. That's what I felt with Bud. It's a feeling we sometimes get from Beethoven... It's not that it's beautiful, in the sense of pretty or brilliant, it's something else, something much deeper. When people talk about the giants - Bird, Bud, Dizzy, and Miles - I think they underestimate Bud.' Naturally, Powell's perfection is not totally flawless, but the defects are included in a way that makes them seem necessary, giving a mortal tinge to the divine.

Bud, Monk and Cootie Williams

Born in New York on 17th September 1924, Earl Rudolph "Bud" Powell took piano lessons from the age of six, then left school at fifteen to follow the orchestra of his brother William. His musical training was subsequently completed on the job alongside singer and trumpeter Valaida Snow. He played in Harlem dives and soon befriended the pianist Thelonious Sphere Monk, who along with Art Tatum and Billy Kyle, was to have a profound and long-lasting influence on him.

For this audacious yet shy debutant, Monk opened the doors to one of the two large bebop laboratories where Charlie Christian and Kenny

Clarke presided - the famous Minton's Playhouse. After cutting *Off Minor* in January 1947, Powell retained several Monkian melodies in his repertory right up to his death in August 1966, and even brought out a 1961 album entitled *A Portrait Of Thelonious* reuniting *Off Minor*, *Ruby My Dear*, *Thelonious* and *Monk's Mood*.

Powell was greatly influenced by Monk's ideas of harmony but chose to omit the aggressive side of his style and explored the universe of sound to a lesser degree. This hesitation was not for the sake of comfort, but he preferred to remain on his personal territory whereas Monk appeared to advance blindfolded on dangerous ground. Powell's greatest skill, however, was his ability to combine a rugged articulation with exceptional fluidity.

In 1942, the youngster was hired in trumpeter Cootie Williams' big band. The latter had decided to venture out alone after playing with Duke Ellington then Benny Goodman. Although his contribution was undoubtedly limited, Cootie did co-sign *Epistrophy*, recorded in April 1942 under the title *Fly Right* and also *'Round Midnight*, cut in August 1944. So the story goes, Bud, the underling, had to insist for his boss to promote this latter piece.

During his period with Williams, certain piano solos reflect the outstanding musician that he

was to become, ranked with Bird for his emotion, swing, imagination and technique. In the present collection we have selected ***Floogie Boo***, ***Honeysuckle Rose*** with its modernistic approach and ***Royal Garden Blues***, renamed ***Blue Garden Blues***, no doubt the most boppy of the three.

Twenty five years later Williams was interviewed and recalled how Powell's illness came to be. They had gone to play in Philadelphia, but Bud arrived late, completely doped up and did not return with the other members after work. The following day, Williams received a call from the FBI informing him that his musician was in prison. His mother had to fetch him but discovered that he had sustained severe head injuries which necessitated hospital treatment.

Be Bop Boys

On 2nd May 1945 Bud Powell was called up by saxophonist Frank Socolow, and thus had the opportunity of playing with trumpeter Freddie Webster, who was much appraised by others including Dizzy Gillespie and Miles Davis. The sound take of this irreplaceable document is however substandard. Strangely enough, in ***Reverse The Charges*** Powell resembles Billy Kyle more than in ***Honeysuckle Rose*** eleven months previously.

This same man was staring ahead in anticipation

when he recorded, between January and September 1946 with the precocious children of bebop, namely Fats Navarro, Kenny Dorham, Jay Jay Johnson, Sonny Stitt, Cecil Payne, Dexter Gordon, Eddie De Verteuil, Curley Russel, Max Roach and Walter " Gil " Fuller. Not forgetting one of the fathers of the movement : Kenneth Spearman " Kenny " Clarke, one of the most noteworthy percussionists of the century, who was capable of transporting those who accompanied him over the moon.

The extent of Powell's talents can be appreciated in ***Long Tall Dexter***. His maturity and self-confidence also deserve recognition. He managed to reach the summit of his art as can be heard in the following titles. The way he marks his territory in ***Jay Bird*** is astounding - the solo following the trombone chorus creates a universe in just over thirty seconds. Some may prefer ***Jay Jay*** which generates even more energy. We discover one of the most intense masters of improvisation of the century, whose technique, musical intelligence and imagination can only be compared to Charlie Parker. Even when adopting the fastest of tempos, he remains concise, eloquent, emotional and deep. In these titles interpreted by the Boys (Bebop and 52nd Street) the progress of two promising debutants is worthy of interest : the trumpeter Kenny Dorham and saxophonist Sonny Stitt, whose

evolution is apparent from one tune to the next (particularly from ***Epistrophy*** to ***Rue Chaptal***).

It is generally believed that Stitt was the composer of ***Good Kick***, but in reality the author was Powell, who was also behind ***Serenade To A Square*** and ***Dancing With Bud*** (cut two years later). In these three sides the pianist's abilities appear to overbear those of his fellow musicians, unlike in the September sessions when Fats Navarro came on the scene and Walter «Gil» Fuller, arranger for Dizzy Gillespie's big band, took things in hand. Even when in modest company, however, Powell was doted with a certain strength not unlike that of Armstrong, enabling him to surpass his limits. It is only regrettable that his stupendous improvisations on the piano were restricted by the limits of 78's.

On 6th September Bud, «Fat Girl» and «Klook» excelled with reciprocity in ***Boppin' A Riff*** then at the end of the session in ***Webb City***, the pianist presented a chorus considered by many as paradigmatic, one where his personal style is distinct - presenting an exceptional lyrical dimension, an exceptional tenderness which could almost be depicted as abstract sensuality. Alas, Powell and Parker teamed up in the studios once only, on 8th May 1947. Their music may have been compatible but the two men preferred

to keep their distance. Not wanting to shadow the other, they rarely got together between this date and the hallucinogenic concert held in Massey Hall, Toronto on 5th May 1953. Of the four titles issued by Savoy, *Cheryl* is usually quoted as showing him at his best. Yet a touch of weariness seems to tarnish his exuberance.

Signed by Bud Powell

Several months previously, on 10th January 1947 Bud cut his first series of interpretations issued in his name. The triangle formed with Curley Russel and Max Roach (piano-bass-drums) may now be considered as a standard jazz combination but was a novelty in those days when the guitar tended to replace the percussion instruments. This cocktail of drums and piano had already been experimented with by Count Basie and his orchestra in 1938, then by Erroll Garner (although he was not a bopper) from December 1944 and again by Oscar Peterson in April 1945. The previous decade had indeed witnessed other attempts to associate these sounds, but they had not born fruit. On the other hand, the titles recorded for the Roost label (including *I'll Remember April*, *Indiana*, *Somebody Loves Me*, *Bud's Bubble*, *Off Minor*, *Everything Happens To Me*) gave rise to a new movement among other pianists which still prevails to this day.

Whereas tradition and even convention were still respected, the entire 'philosophy' of the modern trio had a different profile. In the above-mentioned pieces we can appreciate Max Roach's authoritative and refined display of brushwork (note his solo in *Indiana* and *Bud's Bubble*, alias *Crazeology*), the quality of dance music in *I'll Remember April*, linked with an exemplary recital of art particularly found in *Bubble*, the drumfire in *Indiana*, the technique of rebound and suspense in *Somebody Loves Me*, the sombre liveliness of *Off Minor* and the development of nostalgia in the graceful *Everything Happens To Me*.

Early 1949 saw another trio session, this time with Ray Brown replacing Curley Russell and with the enterprising Norman Granz standing as producer. Six of the tunes have been selected here, even though *Strictly Confidential* does not reach the same vertiginous heights as *Tempus Fugue-It*, *Celia*, *Cherokee* and *All God's Chillun Got Rhythm*. The same criticism applies to *I'll Keep Loving You* which, nevertheless, includes the first unaccompanied solo appearing in the artist's discography. *All God's Chillun* is a masterpiece of pianism where every line is loaded with high voltage. The supreme elegance of *Cherokee* stems from its frivolity - it comes over as a dishevelled sprint bearing a certain nonchalance

as though the music floats above the tempo. The pace of *Tempus Fugue-It*, however, is breathless and unmerciful whereas in *Celia* the artist gives a demonstration of charm. Moreover, his talents as a composer deserve recognition. It is true that melodies such as *I'll Keep Loving You*, tinged with worry and even anguish, merit a better following by his successors than they have had. In fact, not one Powellian theme (*Un Poco Loco*, *Dusk In Sandi*, *Hallucinations*, *Oblivion*, *Dance Of The Infidels*, *Parisian Thoroughfare*, *Bouncing With Bud*, *The Fruit*, etc.) has entered the realms of the standards. Which naturally implies that they are to be rediscovered and therefore have a future ahead of them.

On 8th August we discover a new trio, completed by Tommy Potter and Roy Haynes, but where we also find «Fat Girl» and the debuting Sonny Rollins. The principle objective was to record *You Go To My Head* but in the same session two versions of ***Ornithology*** were made as well as a partial attempt, which is nonetheless captivating, at ***Parisian Thoroughfare***.

The legacy of the boppers also included the trumpet-saxophone-rhythmic quintet, though Powell was never overly keen on this type of configuration and adopted it only once in the studios. Notwithstanding, the resulting *Bouncing With Bud*, *Wail*, *Dance Of The Infidels* and *52nd Street Theme* are classed

amongst his greatest achievements put to disc. On 11th December he again met up with his Roost partners (Roach and Russell) as well as Be Bop Boy Sonny Stitt who had meanwhile swapped his alto saxophone for a tenor. His initiative paid off as he seemed more at home with his new instrument and this teaming up with Bud could be considered as one of his finest contributions to recorded jazz.

Right from the introduction of ***All God's Children Got Rhythm***, we find Powell in full glory. The chorus of the same tune, a stupefying sample of a 'conversation with myself', is a true gem. The same session witnessed the flowing ***Sonny Side*** and ***Bud's Blues*** with its interesting use of the rhetoric.

Adapted by Laure WRIGHT
from the French text
by Alain GERBER