

COLLECTION DIRIGÉE PAR ALAIN GERBER

WES MONTGOMERY

THE QUINTESSENCE



NEW YORK - INDIANAPOLIS - LOS ANGELES
1957-1962

FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

LIVRET EN FRANÇAIS - ENGLISH NOTES INSIDE THE BOOKLET

DISCOGRAPHIE / DISCOGRAPHY

CD 1 (1957-1956)

THE MONTGOMERY BROTHERS (& Five Others)

John Leslie "Wes" MONTGOMERY (g) ; Buddy MONTGOMERY or Joe BRADLEY (p) ; Monk MONTGOMERY (b) ; Paul PARKER (dm). *Indianapolis, 30/12/1957.*

1. **FINGER PICKIN'** (W.Montgomery) (Pacific Jazz 301 / mx. 2021) 2'33

MONTGOMERY LAND

Harold LAND (ts) ; Wes MONTGOMERY (g) ; BUDDY MONTGOMERY (p) ; Monk MONTGOMERY (b) ; Tony BAZLEY (dm). *Los Angeles, 18/04/1958.*

2. **FAR WES'** (W.Montgomery) (Pacific Jazz PJ 5 / mx. 4321) 5'53

3. **OLD FOLKS** (W.Robison-D.L.Hill) (Pacific Jazz PJ 5 / mx. 4323) 6'37

4. **HYMN FOR CARL** (H.Land) (Pacific Jazz PJ 5 / mx. 4325) 4'35

Pony POINDEXTER (as) & Louis HAYES (dm) remplace/replace H. LAND & T. BAZLEY.

5. **FALLING IN LOVE WITH LOVE** (R.Rodgers-L.Hart) (Pacific Jazz PJ 5 / mx. 6556) 6'15 *Los Angeles, 1//10/1959.*

WES MONTGOMERY TRIO

Melvin RYNES (orgue/organ) ; Wes MONTGOMERY (g) ; Paul PARKER (dm). *New York City, 5 & 6/10/1959.*

6. **JINGLES** (W.Montgomery) (Riverside RLP 12-310) 5'33

7. **YESTERDAYS** (J.Kern) (Riverside RLP 12-310) 3'17

8. **'ROUND MIDNIGHT** (T.S.Monk-M.Williams) (Riverside RLP 12-310) 4'54

"THE INCREDIBLE GUITAR OF WES MONTGOMERY"

Tommy FLANAGAN (p) ; Wes MONTGOMERY (g) ; Percy HEATH (b) ; Albert HEATH (dm).

9. **AIREGIN** (T.W.Rollins) *New York City, 26/01/1960.*

10. **FOUR ON SIX** (W.Montgomery) (Riverside RLP 12-320) 4'27

11. **WEST COAST BLUES** (W.Montgomery) (Riverside RLP 12-320) 6'18

12. **IN YOUR OWN SWEET WAY** (D.Brubeck) (Riverside RLP 12-320) 7'23

13. **D-NATURAL BLUES** (W.Montgomery) (Riverside RLP 12-320) 4'53

14. **D-NATURAL BLUES** (W.Montgomery) (Riverside RLP 12-320) 5'24

NAT ADDERLEY AND HIS ORCHESTRA - "WORK SONG"

Nat ADDERLEY (tp) ; Bobby TIMMONS (p) ; Wes MONTGOMERY (g) ; Sam JONES (vcl/cello) ; Percy HEATH (b) ; Louis HAYES (dm). *New York City, 27/01/1960.*

14. **WORK SONG** (Nat Adderley) (Riverside RLP 12-318) 4'14

DISCOGRAPHIE / DISCOGRAPHY
CD 2 (1960-1962)

HAROLD LAND QUINTET

Joe GORDON (tp) ; Harold LAND (ts) ; Barry HARRIS (p) ; Wes MONTGOMERY (g) ; Sam JONES (b) ; Louis HAYES (dm).
Los Angeles, 18/05/1960.

1. WEST COAST BLUES (W.Montgomery) (Jazzland JL [98]20) 6'03

CANNONBALL ADDERLEY & POLL WINNERS

Julian "Cannonball" ADDERLEY (as) ; Victor FELDMAN (p) ; Wes MONTGOMERY (g) ; Ray BROWN (b) ; Louis HAYES (dm, vib).
Los Angeles, 5/06/1960.

2. YOURS IS MY HEART ALONE (F.Lehar) (Riverside RLP 3506) 6'04

WES MONTGOMERY QUINTET - "MOVIN' ALONG"

James CLAY (fl) ; Victor FELMAN (p) ; Wes MONTGOMERY (g, bass g) ; Sam JONES (b) ; Louis HAYES (dm).

Los Angeles, 11/10/1960. **3. MOVIN' ALONG** (take 5) (W.Montgomery) (Riverside RLP 12-342) 5'39

4. BODY AND SOUL (Heyman-Heyton-Sour-Green) (Riverside RLP 12-342) 7'20

5. TUNE-UP (M.Davis) (Riverside RLP 12-432) 4'29

WES MONTGOMERY QUINTET - "SO MUCH GUITAR"

Hank JONES (p) ; Wes MONTGOMERY (g) ; Ron CARTER (b) ; Lex HUMPHRIES (dm) ; Ray BARRETTO (conga).
New York City, 4/08/1961.

6. WHILE WE'RE YOUNG (A.Wilder) (Riverside RLP 12-382) 2'17

7. TWISTED BLUES (W.Montgomery) (Riverside RLP 12-382) 5'35

8. COTTON TAIL (D.Ellington) (Riverside RLP 12-382) 3'39

9. REPETITION (N.Hefti) (Riverside RLP 12-382) 3'52

MILT JACKSON & WES MONTGOMERY - "BAG MEETS WES !"

Milt JACKSON (vibes) ; Wynton KELLY (p) ; Wes MONTGOMERY (g) ; Sam JONES (b) ; Philly Joe JONES (dm).
New York City, 19/12/1961.

10. DELILAH (V.Young) (Riverside 45472) 6'10

WES MONTGOMERY QUINTET - "FULL HOUSE"

Johnny GRIFFIN (ts) ; Wynton KELLY (p) ; Wes MONTGOMERY (g) ; Paul CHAMBERS (b) ; Jimmy COBB (dm).
Berkeley, Cal. ("Tsubo Club"), 25/06/1962.

11. FULL HOUSE (W.Montgomery) (Riverside RLP 12-434) 9'12

12. BLUE 'N' BOOGIE (J.B.Gillespie-F.Paparelli) (Riverside RLP 12-434) 9'38

WES MONTGOMERY

L'homme tranquille

Au tournant des années 1950 et 1960, chacune des deux plus prestigieuses compagnies phonographiques de la Côte Est, Blue Note et Riverside/Jazzland, avait dans son écurie un saxophoniste alto de renom qui, à titre bénévole, lui servait de découvreur de talents, mettant à son service les découvertes qu'il pouvait faire dans les clubs de province à la faveur de ses déplacements professionnels. Lou Donaldson prospectait au service de la première; Cannonball Adderley veillait aux intérêts de la seconde¹. Début 1960, de passage à Saint Louis (Missouri), Lou y dénicha Grant Green, un parfait inconnu qui n'avait pas vingt-cinq ans, mais recevrait dès 1962 le « Down Beat New Star Award ». Quelques mois plus tôt, Cannonball s'était entiché d'un autre guitariste, qui, lui, n'était pas un débutant et faisait l'orgueil des jazzmen d'Indianapolis² : un certain Wes Montgomery, trente-quatre ans, dont, malgré les témoignages gravés dans la cire (pour Decca), bien peu de gens se souvenaient qu'entre 1948 et 1950 il avait été membre du Lionel Hampton Orchestra, aux côtés, notamment, de Fats Navarro et de Charles Mingus.

Le hasard faisait bien les choses. Il est difficile d'imaginer, sur un même instrument et dans le cadre d'un même courant esthétique (le bebop post-parkérien), deux approches à ce point contrastées et dont la confrontation, par surcroît, soit aussi éclairante. Quand l'aîné montrait sa

principale différence dans le jeu en accords ou en octaves (difficulté décourageante dont il avait triomphé mieux que tout autre), le cadet dédaignait cette pratique au profit des enchaînements de notes détachées (*single notes*). Celui-ci frappait par le mordant de son expression, une détermination si farouche qu'on le devinait inébranlable dans ses convictions, capable de se faire menaçant si quelqu'un les mettait en doute, tandis que celui-là, bien que tout aussi sûr de son fait, se comportait dans ses improvisations avec infiniment d'élégance, de discrétion, de tact, de civilité, de sérénité et de subtilité. De toute évidence, Montgomery préférait les raffinements du *sfumato* à la fauverie des couleurs jaillies du tube. Ayant un beau jour, parce que les voisins et sa propre femme se plaignaient du « bruit »³, remplacé son plectre par son pouce droit et ainsi développé, au fil du temps, une technique aussi inégalable qu'orthodoxe chez ses contemporains⁴, il était devenu orfèvre en matière de moelleux, de fondu, de frôlant, de flottant, d'aérien, maîtrisant comme personne encore sur une Gibson l'art de la buée harmonique.

En quoi il se distinguait de manière significative non seulement de Green, mais de son maître Charlie Christian, de T-Bone Walker et de tous les guitaristes influents apparus après eux : Oscar Moore, Barney Kessel, Herb Ellis, Billy Bauer, Jimmy Raney (bien qu'il admirât la délicatesse,

la sûreté de main et le toucher « *real soft* » de ce dernier : toutes vertus dont il pouvait lui-même se prévaloir) ou encore Tal Farlow, Kenny Burrell et Jim Hall. S'il fallait absolument lui trouver une certaine parenté en ce domaine précis, ce serait à l'extrême rigueur avec Chuck Wayne (l'un des pionniers du bop, on l'oublie toujours) : je ne suis pas certain toutefois qu'il l'ait beaucoup écouté⁵. En vérité, s'étant lancé tant de défis pendant qu'il travaillait son instrument avec une rare assiduité, loin des lieux où se fabriquent les réputations, il faisait cavalier seul. Mais, contrairement à d'autres (Jimmy Smith au premier chef), sans arrogance et sans ostentation. « *I play the conventional way* », allait-il même jusqu'à déclarer, apparemment inconscient de son ingénuité.

Ecraser ses confrères, en tout cas, n'était pas son propos ; il ne cherchait qu'à se satisfaire de lui-même, à tirer de sa musique des plaisirs simples. D'où son peu d'empressement à quitter l'Indiana. D'où, aussi, l'affection, assez inhabituelle, que lui portaient ses rivaux comme un seul homme et qu'ils affichèrent à sa mort prématurée, en juin 1968⁶, en des termes sans équivoque. En cette occasion, ils avouèrent franchement l'envie qu'il leur inspirait, parce que c'était un hommage qu'ils tenaient à lui rendre. Sur son nom, il les avait tous réconciliés. Il était cet homme tranquille qui, par sa seule présence, métamorphosait le monde alentour en un endroit facile à vivre.

Il y a bien longtemps, j'avais rendu visite à l'excellent Pierre Cullaz, lui-même un être humain

de grande qualité. Sur le pas de la porte, au moment où nous nous séparions, mon hôte me raconta que, chaque matin, il écoutait un peu des derniers enregistrements de Wes pour A & M, réputés « commerciaux » et, à ce titre, peu prisés des critiques. « Tu comprends, me confia-t-il, c'est comme si, en me rasant, je voyais son visage dans le miroir. Il me parle. Il me dit : 'Sois bon, Pierre. Essaie d'être meilleur.' »

L'improvisateur que fut Montgomery, si l'on veut se faire une idée de son envergure, il suffit d'écouter sa version de '*Round Midnight*' (CD 1, PL. 8) : sans conteste, il s'agit de l'une des plus belles combinaisons de chœurs jamais enregistrées sur ce thème, avec, soit dit en passant, celle, plus tardive (1974), de son confrère René Thomas (in *Hommage à... René Thomas* — Tros/Timeless CD SJP 398). Pour autant, l'équité force à écrire que, ce niveau exceptionnel, lui-même ne l'atteignit que par exception. Dans l'œuvre irremplaçable qu'il nous laisse, on ne repère rien de médiocre, encore moins de vulgaire. À proprement parler, il n'y a même rien là qui semble complaisant à l'excès, le contexte fût-il favorable aux abandons de ce genre. Cependant, si fortes étaient chez lui la volonté de rester « proche des gens » (dirait-on aujourd'hui), la tentation d'apporter du bonheur à tout un chacun qu'il lui arrivait parfois, sans doute poussé par certains de ses producteurs, de sacrifier la substance du discours au puissant charme de son éloquence.

Dans cette perspective, on ne peut s'empêcher de juger révélatrice son association avec George Shearing, si éphémère et si anecdotique fût-elle (cf. *George Shearing and The Montgomery Brothers*, LP Jazzland de 1961). Et l'on ne peut davantage fermer les yeux sur le fait que ses concurrents ont plus volontiers porté aux nues sa *manière* que célébré sa puissance créatrice. C'est à l'instrumentiste hors pair et à l'impeccable, au souvent délicieux interprète, modèle de musicalité, qu'est allé l'essentiel de leurs éloges.

La faute en revient peut-être à l'étrange cohabitation qui existait chez lui entre une aptitude à produire des réalisations impressionnantes et un tempérament qui l'inclinait, lui l'admirateur de John Coltrane, à cultiver des ambitions esthétiques somme toute assez modestes. On a le droit de le

regretter : c'est encore une façon de lui manifester son estime en soulignant les espoirs qu'il avait suscités — mais faut-il le lui reprocher ? Mon intime conviction est qu'il convient plutôt de prendre le problème à rebours et d'admirer sans réserve un artiste qui, se voulant populaire, s'est fixé sans que nul ne l'ait exigé de sa part des exigences vertigineuses. Et qui, jusqu'au bout, a ignoré les commodités que tout à la fois son prestige et son succès mettaient à sa disposition afin de remplir ce devoir librement consenti contre vents et marées, à ses seuls risques et périls. Ainsi Wes apparaîtrait-il, par-delà les critiques dont on ne saurait tout à fait l'exempter, comme l'un des maîtres à jouer le jazz les plus exemplaires du siècle passé.

Alain GERBER

© 2015 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

1. Une tâche dont il s'acquitta si efficacement que les fondateurs de cette société, Bill Grauer et Orrin Keepnews, lui confièrent des responsabilités de producteur (par exemple à l'occasion du retour aux affaires de Dexter Gordon, en 1960, après cinq années de silence) et éditérent plusieurs enregistrements, signés notamment James Clay et David « Fathead » Newman, Budd Johnson, Don Wilkerson, ou encore Clifford Jordan, dans le cadre d'une série explicitement baptisée « A Cannonball Adderley Presentation ».
2. Trompettiste dans le disque auquel nous avons emprunté *Finger Pickin'* (pièce dans laquelle il n'intervient pas), Freddie Hubbard a confié en 1971 au batteur Art Taylor, auteur d'un recueil d'entretiens publié sous le titre de *Notes and Tones* (Perigee Books), qu'avant même de devenir musicien professionnel il avait pris Wes pour principale source d'inspiration, travaillant dur son instrument toute la semaine afin d'être en mesure, le samedi soir, de figurer dans une jam session à laquelle le guitariste avait coutume de participer lui aussi. Et Freddie d'ajouter : « *To me, he was so great, and I loved him so much.* »
3. « Pour moi, ce n'en était pas, c'était de la musique », précisera-t-il à Valérie Wilmer, non sans une feinte candeur. Mais on voit que ces reproches l'avaient profondément blessé.
4. On l'a dit cent fois, mais il faut y insister : un peu comme l'organiste Jimmy Smith (dont il sera le partenaire dans « The Dynamic Duo », puis « Further Adventures Of Jimmy And Wes »), il n'accomplit certaines performances en ce domaine que parce qu'il ignorait qu'elles étaient irréalisables. En ce sens, le titre du plus connu de ses albums *Riverside*, « The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery » (réalisé en 1960 et représenté ici par les pages 9 à 13 du CD 1) n'était pas usurpé.
5. Interrogé par Ralph J. Gleason au sujet des confrères qui, en plus de Christian, avaient sa préférence, il cita Kessel, Farlow, Raney et Reinhardt.
6. Né le 6 mars 1925, il n'avait que quarante-trois ans.

WES MONTGOMERY — À propos de la présente sélection

Orrin Keepnews : « J'ai bien l'impression que cette histoire est entrée dans la légende. Toutefois, pour faire court, il est absolument vrai qu'un jour, Cannonball Adderley fit irruption dans mon bureau chez Riverside. Il revenait tout juste d'Indianapolis où, après avoir donné un concert, il était allé écouter Wes au Missile Room. Son enthousiasme fut tellement convaincant que, quelques jours plus tard, je pris l'avion afin de me faire une opinion ; il ne m'a pas fallu plus de trente secondes pour être conquis. Et, dans le club même, avant que le jour ne soit levé, Wes a signé un contrat d'enregistrement avec Riverside (1). » Une anecdote digne de cette « Légende Dorée du Jazz » qui ravit les amateurs... jusqu'à ce qu'ils en découvrent les non-dits et les incohérences. Et le « cas Wes Montgomery » laisse quelque peu pantois. En effet, ce n'est pas tous les jours que quelqu'un puisse se targuer d'avoir découvert un musicien venant de fêter son trente-quatrième anniversaire au palmarès duquel, en dehors d'un séjour de deux ans chez Lionel Hampton, figurait une participation fort active à cinq albums publiés sur un label n'ayant rien de confidentiel.

Décidément, tout chez Wes Montgomery relève du paradoxe. À l'origine, il n'avait aucunement envisagé d'adopter la carrière de musicien

et, quand il changera d'avis après avoir entendu *Solo Flight* interprété par Charlie Christian, ce sera tardivement. « J'ai commencé en 1943 quand j'ai eu dix-neuf ans. Juste après m'être marié. Deux ou trois mois après j'ai acheté un ampli. J'utilisais une guitare ténor mais ça ne marchait pas vraiment. Je suis vraiment entré dans la carrière quand j'ai eu une six cordes grâce à laquelle tout a démarré (2). » Ce qui, en fait, ne survint qu'au bout de six ou sept ans durant lesquels il tenta de rejouer les chœurs de Charlie Christian sur une guitare à quatre cordes. Une chose peu aisée. Wes fut donc obligé de trouver certains astuces de doigtés qu'il n'abandonnera pas.

« J'ai commencé à m'exercer avec un médiateur pendant un mois environ. J'ai alors décidé de brancher mon amplificateur pour voir ce que ça donnait. Le son était trop puissant, surtout pour mes voisins les plus proches. Je m'installais donc dans la pièce du fond et commençais à me servir de la partie charnue de mon pouce. C'était beaucoup moins sonore. À cette technique, j'ajoutais une astuce qui consistait à jouer la ligne mélodique dans deux registres différents en même temps – le truc de l'octave. Ce qui rendait le son encore plus doux (3). »

Homme posé, père de famille conscient et organisé qui ne se trouva jamais aux prises avec l'un ou l'autre des démons familiers aux jazzmen,

Wes Montgomery pratiquait avec délice l'art de la litote : « L'interprète gagne confiance en lui lorsqu'il résout seul ses problèmes. Il ne faut jamais s'inquiéter de ses limites. La façon d'improviser et la technique qui me caractérisent – jouer avec le pouce et utiliser les octaves – découlent de mes limites. Je les connais, dois les accepter et bâtir à partir d'elles quelque chose qui ait un sens. Ce que je fais peut ne pas être orthodoxe techniquement parlant mais la musique prend naissance tout de même. Pourquoi ? Parce que, de toute manière, il me faut jouer si je veux raconter mes histoires (4). » Sans avoir l'air d'y toucher, en s'excusant presque, il métamorphosait le langage de la guitare électrique en intégrant, dans le cours d'un discours basé sur de longues lignes mélodiques, l'usage d'accords variés ; à la façon d'un pianiste.

Certes cette utilisation des accords n'était pas nouvelle - Al Casey en avait fait usage – et dans l'utilisation du pouce en guise de médiateur, Teddy Bunn l'avait précédé au sein des Spirits of Rhythm. Quand au jeu en octaves, il avait déjà été pratiqué par Django Reinhardt dès 1935. Wes Montgomery réunira ces éléments dont il n'avait pas été l'inventeur, en un langage novateur où des phrases à la construction parfaite unissaient recherche harmonique et précision rythmique. Le tout servi par une technique irréprouvable.

À Indianapolis où il était né le 6 mars 1925, John Leslie «Wes» démarra une vie de musicien

en rejoignant les chorus de Charlie Christian au 440 Club, avant de les prendre comme points de départ d'un langage personnel. Après avoir effectué une tournée dans la formation de Snookum Russell à laquelle appartient J.J. Johnson, en 1948 il fut engagé par Lionel Hampton. Wes restera deux ans en sa compagnie mais, à l'écoute de la discographie officielle de la formation, on croirait presque qu'il n'y faisait que de la figuration intelligente : on devine quelques riffs de guitare derrière le vibraphone dans *New Central Avenue Breakdown* et un accompagnement sous les vocaux de *Hamp's Gumbo*. Il n'y aurait guère que *Moonglow* – publié seulement en 1971 ! – qui confirmerait la participation active de Wes. Il en est tout autrement lorsque l'on prend en compte les retransmissions radiophoniques ayant survécues. *Brant Inn Boogie* contient un solo de guitare, Wes est nettement audible derrière les vocaux de Betty Carter sur *Jay Bird* et de Wynonie Harris dans *Good Rockin' tonight* ainsi qu'au cours d'une version incomplète de *Adam Blew His Hat*. « Il (Hamp) me permit de garder mon ampli allumé pendant toute la longueur des morceaux que nous jouions et pas seulement durant mes solos (5). » Une chose qu'Hampton n'avait accepté de la part d'aucun autre de ses guitaristes. Valable en public, ce privilège devait sans doute être aboli dans les studios.

En 1948, l'influence de Charlie Christian sur

Wes Montgomery prédomine. Revenu à Indianapolis, il va peaufiner son style lorsque, après avoir occupé un emploi extra-musical, il recommencera à jouer au sein de divers petits ensembles, principalement en compagnie de ses frères Buddy, vibraphoniste, et Monk, bassiste. S'adjoignant Richard Crabtree au piano et Benny Barth à la batterie, ces derniers décidèrent de former un groupe, The Mastersounds, et de gagner la Californie. Sans Wes, peu enclin à quitter sa ville natale.

S'intéressant à ces nouveaux venus, Richard Bock, responsable des disques Pacific Jazz, leur fit signer un contrat. Après que deux albums eurent été mis en boîte, pour une nouvelle séance qui se déroulerait à Indianapolis, Bock demanda à Wes de bien vouloir se joindre aux Mastersounds. Les épauleraient d'autres musiciens autochtones, Freddie Hubbard à la trompette dont c'était le tout premier enregistrement, Waymon Atkinson et Pookie Johnson aux saxophones.

Publié sous le titre de «The Montgomery Brothers and Five Others», le fruit de cette rencontre fut loin d'enthousiasmer Down Beat. Lui ayant attribué deux étoiles et demi sur cinq, Don Gold écrivit : «Frère Wes joue avec délicatesse et goût mais ne se voit proposer aucun défi sérieux à relever.» C'était certes faire bon marché de *Bock to Bock* mais comment *Finger Pickin'*, pièce au cours de laquelle s'expose au grand jour la démarche novatrice de Wes Montgomery, avait-

elle pu passer inaperçue aux oreilles d'un journaliste réputé ? Et à celles de ses confrères ? La réponse est simple : contrairement à ce qu'affirme de nombreuses discographies, *Finger Pickin'* n'était pas inclus à l'origine dans «The Montgomery Brothers and Five Others» mais édité à part. Sur des supports totalement inadéquats : un 78 t (format déjà obsolète) et un 45 t simple avant d'être inséré dans une anthologie - «The Blues vol. 2 – Have Blues Will Travel». Le genre d'albums sur lesquels on se contente de laisser traîner une oreille distraite (6). Les initiatives de Richard Bock pouvaient parfois être discutables.

Si Orrin Keepnews avait entendu *Finger Pickin'* et écouté les albums suivants – «Kismet», «The Montgomery Brothers», «Montgomeryland» et «A Good Git-Together» -, il se serait probablement épargné un voyage à Indianapolis. Extraits du troisième LP auquel participait également Harold Land, *Far Wes*, *Old Folks* et *Hymn for Carl* lui auraient mis la puce à l'oreille, lui signalant que quelque chose de nouveau se tramait au royaume de la guitare. Tout spécialement grâce à *Old Folks* où s'affirmait l'originalité de Wes, tant au cours de l'exposé (défèrent) du thème qu'au long de ses improvisations.

Et sur *Falling in love with Love*, né de sa rencontre avec Pony Poindexter, la disposition marquée de Wes pour un certain romantisme n'aurait pu lui échapper ; une qualité non négligeable, commercialement parlant. Dans ses notes

de pochette, Don deMichael soulignait que, pour l'occasion, Wes usait exceptionnellement d'un vibrato qui renvoyait à Django Reinhardt. L'une de ses premières admirations.

« Quand je l'ai rencontré pour la première fois dans sa ville natale d'Indianapolis, il jouait le soir dans un relais routier baptisé le Turf Bar et chaque nuit il gagnait ensuite le Missile Room, un club « after hours », où il se produisait jusqu'à six heures du matin. Dernièrement, il avait ajouté divers travaux diurnes à ces activités (7). » Wes rétorquera qu'assumer trois boulots n'était pas la pire chose qui lui soit arrivée et qu'il en avait acquis le sens de la discipline.

Pour son premier album « Riverside », Orrin Keepnews décida de ne pas bousculer Wes en l'enregistreur avec ses partenaires habituels, l'organiste Melvin Rhyne et le batteur Paul Parker. Un trio qui, après qu'il l'eut entendu sur place, avait inspiré à Gunther Schuller un article dithyrambique, « Indiana Renaissance ». Publié dans le numéro de Jazz Review daté septembre 1959, il précédait d'un mois la séance. « Ce qu'il y a de plus facile à dire à propos de Wes Montgomery est qu'il s'agit d'un guitariste particulièrement impressionnant. Suivre ses solos équivaut à se promener en équilibre au bord d'un gouffre. À son meilleur, il insuffle dans son jeu une intensité presque insoutenable que certains supporteront peut-être difficilement. Globalement, son jeu

combine à un choix indiscutable des notes – c'est-à-dire à une clarté dans les idées sur le plan inventif – une technique prodigieuse, ce que le jazz d'hier, celui des jam sessions et des « cutting contests » cultivait mais que celui d'aujourd'hui a presque complètement perdu, j'en ai peur. »

« A Dynamic New Sound » suscita la curiosité – et l'enthousiasme – des musiciens qui découvraient le jeu en octaves de Wes durant *Yesterdays* et son indéfectible sens du swing au long de *Jingles*. Pour ne rien dire sur sa remarquable version de *'Round Midnight*. La critique emboîtera le pas, Ralph J. Gleason déclarant que Wes était ce qui était arrivé de mieux à la guitare depuis Charlie Christian. Pour sa part, Down Beat couronnera, dans la catégorie « New Stars », quelqu'un qui avait largement dépassé la trentaine...

Certains considèrent que « The Incredible Guitar of Wes Montgomery » reste le meilleur album qu'il ait jamais gravé ; tous labels confondus. Cette fois, Keepnews avait offert à Wes le soutien du trio exceptionnel que représentait la réunion de Tommy Flanagan au piano, Percy Heath à la basse et du frère de ce dernier, Al « Tootie » Heath à la batterie. Résultat, on ne saurait quel solo privilégier sur *Airegin* qui se termine en un 4/4 guitare/batterie à couper le souffle. Tant en « single notes » qu'en accords - une véritable prouesse sur un tel tempo – , les interventions de Wes touchent à la perfection. *Your Own*

Sweet Way, signé Dave Brubeck, se voit, lui, traité avec la plus grande délicatesse; quand à *Four on Six*, *D-Natural Blues*, *West Coast Blues*, ils révèlent les qualités non négligeables d'écriture de Wes Montgomery. Alors même qu'il était incapable de lire la moindre note de musique et, même, de déchiffrer les symboles des grilles d'accords utilisées par les guitaristes.

Au sein d'une firme phonographique bien organisée, le statut de vedette n'exonère personne du devoir de participation. Wes Montgomery n'y échappera pas. Sous la houlette de Nat Adderley, il fut partie prenante dans le premier enregistrement - chronologiquement parlant - du fameux *Work Song*. L'occasion pour Wes de fournir derrière le cornet de Nat l'un de ses accompagnements tout en souplesse dont il avait le secret.

Blues en 3/4 à la mélodie entêtante, *West Coast Blues* - la composition de Wes Montgomery la plus connue et la plus jouée - fut reprise souvent par son auteur lui-même. En compagnie de Harold Land par exemple. Une nouvelle occasion pour que se voit confirmée entre eux l'existence de l'une de ces affinités électives dont le jazz peut être responsable. Sans la moindre solution de continuité, le chorus de Land s'enchaîne à celui de Wes alors que ni l'un ou l'autre n'ont éprouvé le besoin d'aménager leur discours.

Titrer un album « Cannonball Adderley & The Poll Winners », aussi justifié que cela puisse

paraître, entretenait une équivoque. Depuis 1957, Lester Koenig éditait en Californie sur son label Contemporary des albums signés « The Poll Winners », en l'occurrence Barney Kessel, Ray Brown et Shelly Manne; avec grand succès. Orrin Keepnews ne pouvait l'ignorer, d'autant mieux qu'il avait engagé Ray Brown pour la séance qu'il organisait à San Francisco. Connaissant ses sentiments (et ceux de Cannonball) envers les musiciens de la Côte Ouest - il suffit de se souvenir des propos sur Chet Baker qu'il tint quand il se crût obligé de l'enregistrer -, Keepnews considéra sans doute cette tromperie sur l'étiquette comme étant de bonne guerre...

Si « Cannonball Adderley & The Poll Winners » ne fut pas le meilleur disque de son signataire, non plus d'ailleurs que celui de Wes Montgomery, il contenait de fort belles choses. Ainsi *Never Will I Marry* (cf. Cannonball Adderley - The Quintessence) et *Yours Is My Heart Alone*, en bon français *Je t'ai donné mon cœur*, composé par Franz Lehar pour son opérette « Le pays du sourire ». Wes Montgomery y évoluait particulièrement à l'aise car Vic Feldman s'exprimant au vibraphone, il se voyait quelque peu replacé dans le contexte familial des Mastersounds. Il n'allait d'ailleurs pas tarder à retrouver ses deux frères Buddy et Monk pour enregistrer à San Francisco un album, « The Montgomery Brothers ». Suivront « Grooveyard », « in Canada » et « with George Shearing ».

Toujours sur la Côte Ouest, Wes fut confronté à un nouvel interlocuteur, en l'occurrence James Clay. Excellent saxophoniste partenaire de Red Mitchell et d'Ornette Coleman, il choisira en l'occurrence de s'exprimer à la flûte. Un instrument sur lequel il ne possédait ni la virtuosité de Bud Shank non plus que le lyrisme de Bobby Jaspar mais dont le timbre offrait un intéressant contraste avec celui de la guitare basse que Wes jouait plus apte à transcrire ce que certains morceaux lui suggéraient. *Body and Soul* par exemple qui, au cours de la partie lente de l'interprétation, lui inspira l'une de ses improvisations les plus indiscutables dans sa simplicité. Par contraste, la virtuosité dont Wes fait preuve sur *Tune-up* stupéfait en regard de la technique qu'on sait être sienne : « Si l'on veut arriver à une certaine vitesse de jeu, je pense qu'il faut utiliser un médiateur. Pas mal de types vous diront que vous n'avez pas à jouer vite, mais être capable de le faire peut améliorer votre phrasé. Seulement je n'en aime pas la sonorité (8). » En conséquence, Wes était arrivé à se passer de ce fameux médiateur sans rien perdre en vélocité. Ronnie Scott dit un jour de lui qu'« il jouait sur son instrument des choses impossibles parce qu'il n'aurait jamais imaginé qu'elles puissent l'être. » *Movin' Along*, un thème original qui donna son titre à l'album, convenait à merveille, par son côté « soul », aussi bien à Wes, revenu pour l'occasion à sa Gibson familière, qu'à la rythmique prêtée par Cannonball. Les uns et les

autres évitant soigneusement de tomber dans les clichés propres au genre.

Sans contestation possible, « So much guitar » reste l'un des albums les plus réussis de Wes Montgomery, celui au travers duquel il expose avec le plus d'ampleur l'étendue de sa palette, aidé en cela par d'exceptionnels accompagnateurs, Hank Jones, Ron Carter, Lex Humphries, rejoints à l'occasion par Ray Barretto aux congas.

Moins connue que *West Coast Blues*, sa composition *Twisted Blues* est tout aussi intéressante par son déhanchement intrigant. L'ellingtonien *Cotton Tail* inspire à Wes et à Hank Jones deux chœurs remarquables sur tempo rapide alors que *Repetition*, le thème de Neal Hefti cher à Charlie Parker, les incite à un dialogue dépourvu de verbiage. Joué en solo par Wes Montgomery, *While We're Young* d'Alec Wilder s'impose comme l'une de ses interprétations où son lyrisme pudique, sa tendresse aussi, s'expriment le mieux. Un mois plus tard, Wes allait vivre une expérience qui aurait pu changer beaucoup de choses.

Au mois de septembre 1961, il est engagé par Coltrane qui doit se produire quinze jours au Jazz Workshop de San Francisco. Wes l'admire : « Vous savez, John Coltrane a été une sorte de dieu pour moi. D'une certaine manière, il semble ne s'être inspiré de personne. Il avait tout en lui. Lorsque vous entendez quelqu'un comme ça, vous devez le suivre (9). »

Le 22, un sextette dirigé par Trane se produit au Festival de Monterey. Don deMichael en assura le compte rendu pour Down Beat : « Montgomery figurait parmi les intervenants et ses chœurs reflétaient son merveilleux sens du rythme. Ses solos étaient remarquables dans leur diversité d'approche. Sur *My Favorite Things*, il utilisa le schéma question/réponse, les retours à la mélodie alternant avec les séquences d'improvisation. Pour *Naima*, une ballade, Montgomery sollicita les octaves, générant ainsi une extension de la mélodie. Son intervention la plus excitante - il brûla littéralement les planches - fut sur *So What ?* » Faute de témoignage sonore, on ne peut qu'imaginer ce qui fut présenté au public de Monterey ; tout en s'interrogeant sur la compatibilité entre le discours d'un autre invité, Eric Dolphy et celui de Wes. Qui descendit du train en marche en justifiant son désengagement par une réticence naturelle à l'égard des interprétations interminables. Au grand dam de Trane qui devait déclarer à Valerie Wilmer : « J'aurais beaucoup aimé avoir Wes ici en Angleterre. Avec lui c'est réellement autre chose, car il peut tout faire sonner de façon beaucoup plus pleine (10). » Une occasion manquée ?

Pour anecdotique qu'il paraisse, cet épisode montre le soin que mettait Wes Montgomery à préserver son vocabulaire. Quelle que soit l'admiration qu'il professait à son égard, avoir joué avec Trane - et côtoyé Dolphy - ne modifia en rien son discours. Les influences qu'il avait

subies, hormis celles de guitaristes comme Charlie Christian, Django Reinhardt, Les Paul, venaient de Charlie Parker au travers de Sonny Rollins et de John Coltrane. Sans que pour autant il se range franchement sous la bannière de l'un ou de l'autre. Venu tard à la musique, Wes Montgomery en était d'autant plus imperméable aux fluctuations stylistiques.

Deux mois plus tard, Wes entra au studio en compagnie de Milt Jackson. Quelqu'un dont il se sentait proche qui, au moment de signer avec Riverside, avait exigé d'enregistrer un album avec lui. Accompagné par Wynton Kelly - sans doute le pianiste idéal pour Wes -, Sam Jones et Philly Joe Jones, Milt et Wes célébrèrent de conserve *Delilah*. Un thème de Victor Young tiré de la bande sonore du film mis en scène par Cecil B. de Mille, « Samson and Delilah » (en l'occurrence Victor Mature et Heddy Lamarr). Sans en rejeter l'exotisme quelque peu de pacotille, avec une jubilation évidente ils transfusèrent musicalité et swing à une mélodie somme toute fort éloignée des canons jazzistiques.

Après toutes ces mésaventures, Wes Montgomery était retourné une fois de plus auprès de sa famille à Indianapolis, renouant avec Mel Rhyne et George Brown. Toutefois, au mois de juin 1962, il traversa les trois-quarts des États-Unis au volant de sa voiture - il avait une peur panique des avions - pour rejoindre Berkeley en Californie y

assurer quelques engagements en compagnie de ses frères.

« L'une des choses que je regrette est de ne pas avoir plus enregistré Wes en public parce que « Full House » est un sacré truc (11). » Keepnews avait décidé de passer à l'acte au Tsubo Coffee House, doté d'une excellente acoustique. Comme interlocuteur pour Wes, il avait jeté son dévolu sur Johnny Griffin alors à l'affiche du Jazz Workshop de San Francisco. Pour la section rythmique, il avait songé à Wynton Kelly, Paul Chambers et Jimmy Cobb, en un mot aux accompagnateurs de Miles Davis, engagé au BlackHawk. Miles n'est pas prêteur, c'est là l'un de ses moindres défauts... À l'issue d'une discussion digne de maquignons sur un champ de foire, il finit par céder.

Griffin : « Le 25 juin, (jour de relâche pour moi et Miles) nous nous sommes retrouvés au Tsubo, et nous avons joué comme des fous, ainsi que nous l'aurions fait dans une boîte devant un public, sans autre pensée que de se défoncer musicalement parlant (12). » Une réussite : *Full House* composé par Wes Montgomery et le classique bop *Blue 'N' Boogie* – chacune des interprétations frôle les dix minutes - balaient toutes les réticences sur leur passage. Autant grâce à l'intelligence du jeu pratiqué par Wes qu'en raison de la furia qui anime Griffin lorsqu'il prend la parole ; sans négliger non plus les banderilles posées par Wynton Kelly. *Blue 'N' Boogie* qui se

termine par une série spectaculaire de 4/4 guitare/batterie/ténor, dut ébranler les murs du Tsubo.

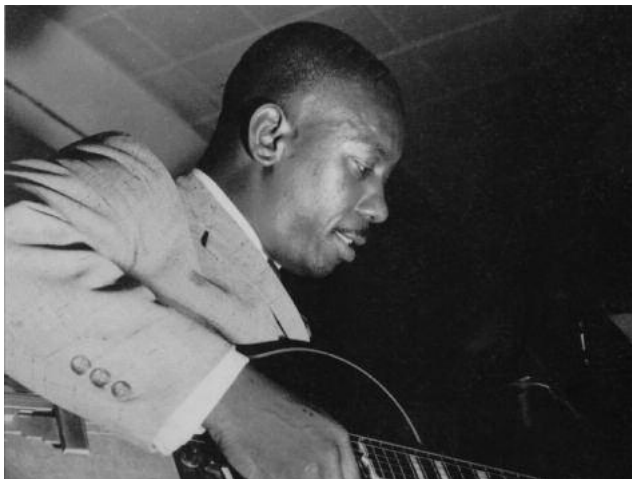
Riverside occupait une place de premier choix dans le paysage phonographique, lorsque, en décembre 1963, Bill Grauer succomba à une crise cardiaque. Responsable de la partie financière du label, il se livrait à de véritables acrobaties comptables pour maintenir à flot la compagnie. Personne ne se déclarant prêt à prendre la relève, Riverside fut déclaré en faillite. « Nous poursuivions notre rêve d'un label de jazz et, au final, nous nous sommes retrouvés avec un trou de 3 millions de dollars. »

Débutera alors pour Wes Montgomery une seconde partie de carrière phonographique menée dans le giron de Verve. Un cadre dans lequel il gagnera une renommée dépassant amplement le petit monde des amateurs de jazz. Ce qui lui vaudra d'être taxé de commercialisme au moment où il disparaissait à 43 ans. Le même âge que Django Reinhardt. En nombre ses confrères lui rendront hommage. À son propos, Pat Metheny faisait remarquer : « Se répandre et prendre cinquante chœurs sur un thème est une chose mais bien peu nombreux sont ceux qui, en huit mesures, peuvent faire d'un exposé un pur joyau. »

Alain TERCINET

© 2015 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

- (1) Orrin Keepnews, *The View from Within – Jazz writings 1948-1987*, Oxford University Press, 1988.
- (2) Ralph J. Gleason, *Wes Montgomery, Down Beat*, 20 juillet 1961.
- (3) Bill Quinn, *The Thumb's Up, Down Beat*, 27 juin 1968.
- (4) Max Jones, *Melody Maker*, 3 avril 1965.
- (5) comme (3).
- (6) Les références exactes sont *Pacific Jazz 301* (face B : *Summertime*, oct. 1959), 45 t *World Pacific 651* (face B : *Bud Shank - A Tribute To An African Pennywhistle*).
- (7) comme (1)
- (8) Ralph J. Gleason, *Wes Montgomery, Guitar Player*, juillet/août 1973.
- (9) comme (2)
- (10) Lewis Porter, John Coltrane, trad. Vincent Cotro, *Outre Mesure*, 2007.
- (11) Orrin Keepnews on *Wes*, *JazzTimes* n° 6, vol. 25, Août 1995.
- (12) Notes de pochette du triple album « *Wes Montgomery Memorial* », Riverside/Polydor.



WES MONTGOMERY - RANDOM TRACKNOTES

Orrin Keepnews: "I have the feeling that this story has already passed into legend or folklore; but, briefly, it is quite true that Cannonball Adderley burst into my office at Riverside one day, having just returned from hearing Wes at the Missile Room after a concert in Indianapolis. His enthusiasm was so convincing that a few days later I flew there to hear for myself. It took about thirty seconds to make a believer out of me, and Wes had signed a Riverside recording contract before dawn broke at the after-hours club." (1) It's the kind of story worthy of that "Golden Legend of Jazz" aura which gives so much delight to fans... until they discover its inconsistencies and the things left unsaid. And "The Wes Montgomery Case" leaves you rather stunned: it's not every day that you hear someone boasting about discovering a musician who's just celebrated the thirty-fourth anniversary of his career; and to cap it all, during that same career, apart from a two-year stay with Lionel Hampton, Wes had already been extremely active in recording five albums released by a label that was anything but little...

Obviously, everything about Wes Montgomery is paradoxical. Originally, he never had any intention of becoming a musician; and when he changed his mind, after hearing Charlie Christian playing *Solo Flight*, it was much later. "I started in '43 when I was 19, right after I got married. I bought me an

amplifier and guitar two or three months later. I used to play tenor [guitar], but it wasn't really playing. I've really gone into business since I got the 6-string, which was like starting all over." (2) That, in fact, only happened some six or seven years later, during which time he'd been trying to re-play Charlie Christian's choruses using a 4-string guitar. Not that easy. So Wes was obliged to come up with some fingering tricks, and they never left him.

"I started off practising with a plectrum. I did this for about 30 days. Then I decided to plug in my amplifier and see what I was doing. The sound was too much even for my next-door neighbours, so I took to the back room in the house and began plucking the strings with the fat part of my thumb. This was much quieter. To this technique I added the trick of playing a melody line in two different registers at the same time, the octave thing; this made the sound even quieter." (3)

A calm, organized family-man with a sound head on his shoulders — he never fell prey to any of the demons familiar to some jazzmen — Wes Montgomery delighted in understatement: "The player builds his confidence by working out his problems himself. Don't worry if you have limitations. The method and technique that identify me — playing with my thumb and the use of octaves — were born out of limitations. We all have them and must accept and build something meaningful out

of them. What I do might not be right technically, but the music comes out all the same. Why? Because I had to play to tell my story.”(4) With the most innocent expression on his face, almost self-excusing, Wes completely transformed the language of the electric guitar with a discourse based on long melodic lines into which he integrated varying chords. He played like a pianist. His use of chords wasn’t new, of course — Al Casey used to do it —, and using a thumb instead of a plectrum was something Teddy Bunn had done with the Spirits of Rhythm. As for octave-playing, Django Reinhardt was doing that as early as 1935. Wes Montgomery would combine elements he hadn’t invented, and turn them into a brand-new language whose perfectly-constructed phrases united harmonic research with precision in rhythm. And his technique was faultless.

Born in Indianapolis on March 6th 1925, John Leslie “Wes” Montgomery started life as a musician playing Charlie Christian choruses at the 440 Club, before taking them as his bearings for the creation of his own language. After touring with Snookum Russell’s band (Jay Jay Johnson was in it), in 1948 he was hired by Lionel Hampton. Wes would stay two years in his company, but when you listen to the band’s official discography you’d almost think his role was limited to being an intelligent extra: you can glimpse a few guitar riffs behind the vibraphone in *New Central Avenue Breakdown*, plus his accompaniment of the vocals on *Hamp’s*

Gumbo. There’s only *Moonglow* — finally released in 1971! — to confirm that Wes was played an active part. But it’s quite a different story if you consider the radio broadcasts which have survived. *Brant Inn Boogie* contains a guitar solo; Wes is clearly audible behind vocalists Betty Carter on *Jay Bird* and Wynonie Harris on *Good Rockin Tonight*, and also during an incomplete version of *Adam Blew His Hat*. “He (Hamp) let me keep my amp switched on all the way through the pieces we were playing, and not just during my solos.”(5) It was something Hampton hadn’t permitted for any other of his guitarists. It was viable with an audience, so the privilege must have been abolished in the studios.

In 1948, Charlie Christian’s influence over Wes Montgomery was predominant. When Wes went back to Indianapolis, he would refine his style when, after having had another non-musical job, he started playing again with various small-groups, mainly in the company of his brothers Buddy, a vibraphone-player, and Monk, a bassist. The latter, enlisting the services of Richard Crabtree on piano and Benny Barth on drums, decided to form a group they called The Mastersounds, and they went to California; they went without Wes, who was more inclined to stay put.

Taking an interest in these newcomers, Richard Bock, who ran Pacific Jazz Records, signed a contract with them. After two albums had been recorded, a new session was planned, this time in Indianapolis, and Bock asked Wes to join The Mas-

tersounds. They were given a hand by a few other local musicians, Freddie Hubbard on trumpet — it was his very first record — and two saxophonists, Waymon Atkinson and Pookie Johnson.

Released under the title “The Montgomery Brothers and Five Others”, the fruit of their encounter did little to arouse enthusiasm at ‘Down Beat’: giving the album two and a half stars out of five, Don Gold wrote, “Brother Wes plays with delicacy and taste, but is not confronted with any serious challenge here.” Indeed, not much importance was attached to *Bock to Bock*, but how on earth could a reputed journalist remain deaf to *Finger Pickin’*, a tune that shows Wes Montgomery’s innovative approach in broad daylight? For that matter, how could any of his other colleagues fail to notice it? The answer is quite simple: contrary to the information in many discographies, *Finger Pickin’* wasn’t originally included in “The Montgomery Brothers and Five Others” but released separately; the formats it appeared on were totally inadequate also: it was released on a 78rpm record (an already obsolete format), and then a 45rpm single, before it was inserted into an anthology (“The Blues vol. 2 – Have Blues Will Travel”). That was the kind of album which people are happy to listen to more distantly. (6) Richard Bock’s initiatives were sometimes questionable.

If Orrin Keepnews had heard *Finger Pickin’* and listened to the albums that followed — *Kismet*, *The Montgomery Brothers*, *Montgomeryland* and *A Good Git-Together* —, he would have probably

saved himself the trip to Indianapolis. Excerpts from the third LP (which also featured Harold Land) like *Far Wes*, *Old Folks* and *Hymn for Carl* would have given him a hint, as they show something new was brewing in the kingdom of the guitar, especially in *Old Folks*, where Wes confirms his originality both in his (respectful) statement of the theme and also throughout his improvisations.

Falling in love with Love, too, a tune that came out of his encounter with Pony Poindexter, shows Wes’ marked dispositions for a certain kind of romanticism, and that couldn’t have escaped Keepnews either. In his sleeve-notes, Don DeMichael emphasized Wes’ uncustomary use of vibrato, playing in a way that recalled Django Reinhardt. Django was one of the first to receive Montgomery’s admiration.

“When I first met him, in his native Indianapolis in 1959, he was working evenings at a roadhouse called the Turf Bar and then moving on each night to the Missile Room, an after-hours club where he played until about six in the morning; he had recently given up a variety of additional non-musical daytime jobs.” (7) Wes would retort that having three jobs wasn’t the worst thing that happened to him; he said it gave him a sense of discipline.

For Wes’ first Riverside album, Orrin Keepnews decided to avoid unsettling him and record him with his usual partners, organist Melvin Rhyne and drummer Paul Parker. That trio had already inspi-

red Gunther Schuller to write a dithyrambic article headlined “Indiana Renaissance” after hearing them play; it was published in the September ‘59 issue of *Jazz Review*, a month before the session. “The thing that is most easy to say about Wes Montgomery is that he is an extraordinary, spectacular guitarist. Listening to his solos is like teetering continually at the edge of a brink. His playing at its peak becomes unbearably exciting, to the point where one feels unable to muster sufficient physical endurance to outlast in it. In its totality, it is playing that combines the perfect choice of notes – i.e. purity of creative ideas – with a technical prowess that the jazz of yesteryear, the jazz of the jam sessions and cutting contests had but that, I’m afraid, the jazz of today has almost completely lost.”

“A Dynamic New Sound” aroused curiosity — and enthusiasm — in musicians who discovered Wes playing on the octave in *Yesterdays*, and his unflinching sense of swing all the way through *Jingles*. Not to mention his remarkable version of *‘Round Midnight*. Critics followed suit, among them Ralph J. Gleason, who declared that Wes was “the best thing to happen to the guitar since Charlie Christian.” As for “Down Beat” magazine, it would hand Wes the laurels in the “New Stars” category, even though he was already way over thirty...

There are those who consider “The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery” to be the best album he ever made, regardless of the label. This time *Keepnews* provided Wes with the backing of

an exceptional trio by bringing in Tommy Flanagan on piano, Percy Heath on bass, and Percy’s brother Al (“Tootie”) on drums. The outcome was tremendous: you don’t know which solo to prefer on *Airegin*, which ends in a breathtaking series of fours played by the guitar and drums: whether Wes is playing single notes or chords — a genuine feat at this tempo — his contributions are close to perfection. *Your Own Sweet Way*, a Dave Brubeck piece, is treated with the utmost delicacy, while *Four on Six*, *D-Natural Blues* and *West Coast Blues* all show the considerable quality of Wes’ composing-talents. In passing, it’s worth noting that Wes was incapable of deciphering chord-notation as used by guitarists; he couldn’t read a note of music either.

Having star-status within any self-respecting, organized record-label doesn’t exclude the star from participating in other projects, and Wes Montgomery dutifully complied. At a session for Nat Adderley, he took part in the first recording — chronologically speaking — of the famous tune *Work Song*; it gave Wes the occasion to play behind Nat’s cornet and, as you can hear, he also gives a demonstration of the flexible accompaniment that was his secret.

West Coast Blues, a blues in $\frac{3}{4}$ with a melody that goes to your head — the best-known and most-played piece written by Wes Montgomery — was one he often picked up himself, and in this one he’s accompanied by Harold Land. It gives them yet another chance to prove the existence

between them of one of those choice affinities for which jazz can be responsible. Land's chorus follows seamlessly on from the chorus from Wes without either of them having to change their discourse in the slightest.

However apt it might seem, calling an album "Cannonball Adderley & The Poll Winners" did anything but alleviate confusion. Lester Koenig used to run his label Contemporary from California, and since 1957 he'd been releasing albums by "The Poll Winners" — in other words, Barney Kessel, Ray Brown and Shelly Manne — and doing so quite successfully. It was impossible for Orrin Keepnews not to know that, all the more so since he'd hired Ray Brown to play on the session he was organizing in San Francisco. Given his feelings (and those of Cannonball) towards West Coast musicians — all you have to do is remember his opinion of Chet Baker when he thought he was obliged to record him —, Keepnews probably considered this record-label trickery as fair game...

While "Cannonball Adderley & The Poll Winners" wasn't the best record he put his name to (no more than it was Montgomery's best either), it still contained some very nice things indeed. Take *Never Will I Marry* for example, (cf. "Cannonball Adderley – The Quintessence"), or *Yours Is My Heart Alone*, which Franz Lehár composed for his operetta "The Land of Smiles". Wes Montgomery is particularly at ease here, perhaps because Vic Feldman plays vibraphone, which probably took

him back to the familiar context of The Master-sounds. And on that subject, it wouldn't be long before he was back in the studio in San Francisco with his two brothers Buddy and Monk, this time to record the album "The Montgomery Brothers". "Grooveyard", "In Canada" and "With George Shearing" would follow.

Still out on the West Coast, Wes found himself facing a new partner, this time James Clay, an excellent saxophonist. He'd partnered Red Mitchell and Ornette Coleman, but with Wes he chose to play the flute, an instrument on which he shared neither Bud Shank's virtuosity nor Bobby Jaspar's lyricism, but whose timbre provided an interesting contrast with the bass guitar; Wes thought it provided a more suitable transcription of the ideas suggested to him by certain pieces. Take *Body and Soul*, where the slow part of the introduction inspires him to play an improvisation whose simplicity makes it an unquestionably great performance. In contrast, the virtuosity which Wes shows in *Tune-up* is absolutely stupefying as regards technique: "In order to get a certain amount of speed you should use a pick, I think. A lot of cats say you don't have to play fast, but being able to play fast can cause you to phrase better. But I didn't like the sound." (8) The direct result was that Wes managed without the famous pick and still lost none of his velocity. One day Ronnie Scott said of him that, "He played impossible things on his guitar because it was never pointed out to him that they were

impossible.” *Movin’ Along*, an original tune which gave its name to an album, has a “soul” side which not only suits Wes down to the ground (he picks up his familiar Gibson again for the occasion), but also the rhythm section loaned by Cannonball. All of them take care to avoid the clichés inherent in the genre.

Without argument, “So Much Guitar” remains one of Wes Montgomery’s most effective albums; it was the record where he showed the full extent of his palette, and he was assisted by some exceptional sidemen, with Hank Jones, Ron Carter and Lex Humphries joining him along with Ray Barretto, who came in to play congas for the occasion.

Less well-known than *West Coast Blues*, Montgomery’s composition *Twisted Blues* is just as interesting for its intriguing, swaying gait. The Ellington tune *Cotton Tail* inspires Wes and Hank Jones to play two remarkable choruses at a fast clip, while *Repetition*, the Neal Hefti tune dear to Charlie Parker, incites them to have a conversation without a single superfluous word. Played solo by Wes Montgomery, Alec Wilder’s *While We’re Young* is the vehicle for a performance where the guitarist’s discreet lyricism — his tenderness, too — expresses itself most effectively. It came only a month before Wes underwent an experience that might have changed a great many things...

In September 1961 he was hired by Coltrane, who was booked to play for a fortnight at the Jazz

Workshop in San Francisco. Wes was an admirer: “You know, John Coltrane has been sort of a god to me. Seems like in a way, he didn’t get the inspiration out of other musicians. He had it. When you hear a cat do a thing like that, you got to go along with him.” (9) On the 22nd of that month, Trane’s Sextet appeared at the Monterey Festival and Don DeMichael covered the event for “Down Beat”: “Montgomery stood out among the soloists, his choruses marked by his wonderful rhythmic flair. His solos were notable for diversity of approach. On ‘My Favourite Things’ he used call-and-response devices within his solo, with periodic returns to the melody and linear improvisatory passages as counterbalances. On ‘Naima’, a ballad, Montgomery employed octaves, the total effect being an extension of the melody. Montgomery’s most exciting work — he seemed as if he would swing off the stand — was on the third tune, ‘So What?’” One can only imagine what was heard by the audience in Monterey (there’s no recording of the event), but questions can still be raised about the compatibility between the discourse of Montgomery and that of another guest, namely Eric Dolphy. Wes jumped off that train while it was still moving, justifying his exit by his natural reticence over interminable performances, to the great dismay of Trane, who said to Valerie Wilmer: “I’d have loved to have Wes here in England. With him it’s really something else, because he can make everything sound much fuller.” (10) A missed opportunity?

It might seem anecdotal, but the episode

showed the care Wes Montgomery took to preserve his musical vocabulary; however much he admired Coltrane, playing with him — and being alongside Dolphy — did nothing to change his language. The influences that came to bear on him, apart from those of guitarists like Christian, Reinhardt or Les Paul, derived from Charlie Parker, through Sonny Rollins and John Coltrane. Not that he carried a flag for any one of them in particular. A latecomer to music, Wes Montgomery was all the more imperative to its stylistic fluctuations.

Two months later, Wes went into the studio with Milt Jackson. Milt was someone he felt close to, and when Wes signed with Riverside he'd made it clear that he wanted to do an album with him. Accompanied by Wynton Kelly — no doubt the ideal pianist for Wes — plus Sam Jones and Philly Joe Jones, Milt and Wes lay into this joint celebration of *Delilah*, a Victor Young piece taken from the soundtrack accompanying the Cecil B. de Mille film "Samson and Delilah" (Victor Mature and Hedy Lamarr respectively). Without rejecting its showy exoticism, their jubilation is obvious as they hook up a transfusion of musicality and swing for a melody that is, after all, a long stretch from the canons of jazz.

Once all these misadventures were over, Wes Montgomery went back to his family in Indianapolis and linked up with Mel Rhyne and George Brown again. In June 1962, however, he drove

three-quarters of the way across the United States — he was scared stiff of flying — to play a few gigs in Berkeley, California, with his brothers.

"One thing I regret is that I didn't do more live dates with Wes, because 'Full House' is a bitch." (11) Keepnews had decided to do something about that at the Tsubo Coffee House, which had excellent acoustics. To partner Wes, he settled on Johnny Griffin, who was then appearing at the Jazz Workshop in San Francisco. As for the rhythm section, he'd thought of Wynton Kelly, Paul Chambers and Jimmy Cobb — in other words, the group led by Miles Davis, then playing at the Black Hawk. Miles wasn't a lender, one of his lesser faults... but after a haggle worthy of a pair of fairground horse-dealers he finally surrendered. As Griffin put it, "On 25 June 1962 (our day off for me and Miles' Sextet), we all turned up at the Tsubo. We played just like we'd play in a club, with an audience, like crazy, with no other idea than to take off musically." (12) They went down a storm: *Full House*, composed by Montgomery, and the bop classic *Blue 'N' Boogie* — each performance lasts close on ten minutes — swept aside any reservations people might have shown, as much thanks to the intelligence shown by Wes in his playing as to the fury stirred up by Griffin each time he comes in. You can't ignore the *banderillas* placed by Wynton Kelly either. *Blue 'N' Boogie*, which ends in a spectacular series of fours exchanged between guitar, drums and tenor, must have rattled the walls at the Tsubo.

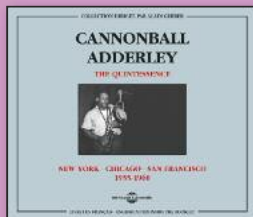
Riverside was right at the top of the phonographic industry when, in December 1963, Bill Grauer succumbed to a heart attack. He'd been running the financial side of the business, and his acrobatics with the accounts had been keeping the label afloat. When nobody declared an interest in taking it over, Riverside went into bankruptcy: "We were pursuing our dream of having a jazz label and, in the end, we found ourselves with a three-million dollar hole." It would be the start of a second career for Wes Montgomery, this time as a Verve recording-artist, the setting for a fame that went way beyond the small world of jazz-lovers. It

would also bring him reproach for being "commercial", just at the moment when he died at the age of 43. He was the same age as Django Reinhardt. His peers paid tribute to him in droves, among them Pat Metheny who observed, "Stretching out and playing 50 choruses on a tune is one thing, but not many guys can take eight bars and make a perfect jewel of a statement."

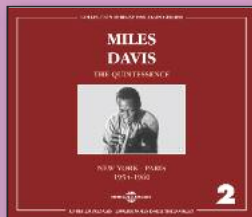
***Adapted by Martin DAVIES
from the French text of Alain TERCINET***

© 2015 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

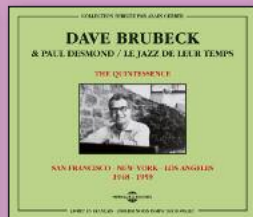
- (1) Orrin Keepnews, "The View from Within – Jazz Writings 1948-1987", Oxford University Press, 1988.
- (2) Ralph J. Gleason, "Wes Montgomery", in 'Down Beat', July 20th 1961.
- (3) Bill Quinn, "The Thumb's Up", in 'Down Beat', June 27th 1968.
- (4) Max Jones, in 'Melody Maker', April 3rd 1965.
- (5) cf. (3).
- (6) The exact references are Pacific Jazz 301(B-side: *Summertime*, Oct. 1959), 45rpm World Pacific 651 (B-side: Bud Shank - *A Tribute To An African Pennywhistle*).
- (7) cf. (1)
- (8) Ralph J. Gleason, "Wes Montgomery", in 'Guitar Player', July/August 1973.
- (9) cf. (2)
- (10) Lewis Porter, "John Coltrane: His Life and Music", Univ. of Michigan Press, 2000.
- (11) "Orrin Keepnews on Wes", in 'JazzTimes' N° 6, vol. 25, August 1995.
- (12) In the sleeve-notes for the triple album "Wes Montgomery Memorial", Riverside/Polydor.



FA 291



FA 3060



FA 282



FA 287



FA 249



FA 297



FA 299



FA 3061



FA 238

Catalogue disponible sur simple demande