COLLECTION DIRIGÉE PAR ALAIN GERBER

BEN WEBSTER

THE QUINTESSENCE



NEW YORK - LOS ANGELES
1940-1962

FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

LIVRET EN FRANÇAIS - ENGLISH NOTES INSIDE THE BOOKLET

DISCOGRAPHIE / *DISCOGRAPHY*

CD 1 (1940-1957)

1. SHINE (F.T.Dabney-L.Brown-C.Mack) (HRS 2006 / mx.3417) 3'53
JACK TEAGARDEN'S BIG EIGHT
Rex STEWART (cnt) ; Jack TEAGARDEN (tb) ; Barney BIGARD (cl) ; Ben WEBSTER (ts) ; Billy KYLE (p) ; Brick FLEAGLE (g) ; Billy TAYLOR (b) ; Dave TOUGH (dm). *New York City, 15/12/1940*

2. CHELSEA BRIDGE (W.Strayhorn) (Standard Program Libr.P-169 / mx.061661-1R) 3'05
DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA
Wallace JONES, Ray NANCE (tp) ; Rex STEWART (cnt) ; Joe "Tricky Sam" NANTON, Lawrence BROWN (tb) ; Juan TIZOL (vtb solo) ; Barney BIGARD (cl, ts) ; Johnny HODGES, Otto HARDWICKE (as) ; Ben WEBSTER (ts solo) ; Harry CARNEY (bars, as, cl) ; Edward "Duke" ELLINGTON (p, ldr) ; Fred GUY (g) ; Jimmy BLANTON (b) ; William "Sonny" GREER (dm) ; William "Billy" STRAYHORN (arr). *Hollywood, 17/09/1941*

3. BODY AND SOUL (Heyman-Sour-Eyton-Green) (Savoy 501 / mx.5413) 3'52
COZY COLE ALL STARS
Ray CONNIFF (tb) ; Ben WEBSTER (ts) ; Johnny GUARNIERI (p) ; Billy WALTER (g) ; Billy TAYLOR (b) ; William "Cozy" COLE (dm, ldr). *New York City, 13/03/1944*

4. MEMORIES OF YOU (E.Blake-A.Razaf) (Commodore 1515 / mx.4740) 3'49
SIDNEY CATLETT QUARTET
Ben WEBSTER (ts) ; Marlowe MORRIS (p) ; Johnny SIMMONS (b) ; Sidney "Big Sid" CATLETT (dm).
Los Angeles, 18/04/1944

5. JIVE AT SIX (H.Edison) (Norgran MGN 1001 / mx.1365-5) 4'13
BEN WEBSTER ALL STARS
Harry EDISON (tp) ; Benny CARTER (as) ; Ben WEBSTER (ts) ; Oscar PETERSON (p) ; Herb ELLIS (g) ; Ray BROWN (b) ; Alvin STOLLER (dm). *Los Angeles, 8/12/1953*

6. COTTON TAIL (E.Ellington) (Norgran MGN 1001 / mx.1227-9) 3'22
7. DANNY BOY (Weatherly) (Norgran MGN 1001 / mx.1228-4) 3'38
BEN WEBSTER ALL STARS
Ben WEBSTER (ts) ; Oscar PETERSON (p) ; Barney KESSEL (g) ; Ray BROWN (b) ; J.C. HEARD (dm).
New York City, 21/05/1953

8. ALMOST LIKE BEING IN LOVE (F.Loewe-F.Lerner) (Norgran MGN 1034 / mx.1725-1) 4'01
BEN WEBSTER with the RALPH BURNS ORCHESTRA
Ben WEBSTER (ts solo) ; Tony SCOTT (cl) ; Billy STRAYHORN (p) ; George DUVIVIER (b) ; Louie BELLSON (dm) ; 6 cordes/strings ; Ralph BURNS (arr, dir). *New York City, 28/05/1954*

9. THE KID AND THE BRUTE (I.Jacquet-B.Webster) (Clef MGC 680 / mx.C2121-1) 8'25
ILLINOIS JACQUET AND HIS ORCHESTRA
Illinois JACQUET & Ben WEBSTER (ts) ; John ACEA (p) ; Al LUCAS (b) ; Osie JOHNSON (dm) ; Chino POZO (conga). *New York City, 13/12/1954*

10. PRELUDE TO A KISS (E.Ellington) (Verve MGV 2026 / mx.2153-3) 4'48
BEN WEBSTER with the RALPH BURNS ORCHESTRA
Ben WEBSTER (ts solo) with Jimmy HAMILTON (cl) ; Danny BANK (bar sax) ; Teddy WILSON (p) ; Wendell MARSHALL (b) ; Louie BELLSON (dm) ; 7 cordes /strings ; Ralph BURNS (arr, dir). *New York City, 15/12/1954*

11. WALKIN' WITH SWEETS (H.Edison-B.Webster) (Verve MGV 2038 / mx.2982-2) 7'22
BEN & "SWEETS"
Harry "Sweets" EDISON (tp) ; Ben WEBSTER (ts) ; Jimmy ROWLES (p) ; Barney KESSEL (g) ; Joe MONDRAGON (b) ; Alvin STOLLER (dm). *Los Angeles, 4/09/1956*

12. MY IDEAL (R.A.Whiting-L.Robin-N.Chase) (Verve MGV 8220 / mx.2992-1) 7'15
BEN WEBSTER with the ART TATUM TRIO
Ben WEBSTER (ts) ; Art TATUM (p) ; Red CALLENDER (b) ; Bill DOUGLAS (dm). *Los Angeles, 11/09/1956*

13. EASY ON THE EYE (K.Norvo) (RCA LPM 1449 / mx.H2JB-250) 7'24
RED NORVO SEXTET
Harry EDISON (tp) ; Ben WEBSTER (ts) ; Kenneth "Red" NORVO (vib) ; Jimmy ROWLES (p) ; Bob CARTER (b) ; Bill DOUGLASS (dm). *Los Angeles, 18/01/1957*

14. I'M COMING VIRGINIA (D.Heywood-W.M.Cook) (Contemporary S7028) 5'56
Benny CARTER AND HIS ORCHESTRA
Benny CARTER (tp, as) ; Frank ROSOLINO (tb) ; Ben WEBSTER (ts) ; Jimmy ROWLES (p) ; Barney KESSEL (g) ; Leroy VINNEGAR (b) ; Sheldon "Shelly" MANNE (dm). *Los Angeles, 22/07/1957*

DISCOGRAPHIE / *DISCOGRAPHY*

CD 2 (1957-1962)

1. IN A MELLOW TONE (E.Ellington) (Fantasy F 3263) 9'39
BILL HARRIS & FRIENDS
Bill HARRIS (tb) ; Ben WEBSTER (ts) ; Jimmy ROWLES (p) ; Red MITCHELL (b) ; Stan LEVEY (dm).
Los Angeles, 23/09/1957

2. LATE DATE (B.Webster) (Verve MGV 8274 / mx. 21744-6) 7'11
BEN WEBSTER SEXTET "SOULVILLE"
Ben WEBSTER (ts) ; Oscar PETERSON (p) ; Herb ELLIS (g) ; Ray BROWN (b) ; Stan LEVEY (dm).
Los Angeles, 15/10/1957

3. BLUES FOR YOLANDE (C.Hawkins) (Verve MGV 8327 / mx.21764-4) 6'47
COLEMAN HAWKINS encounters BEN WEBSTER
Coleman HAWKINS, Ben WEBSTER (ts) ; Oscar PETERSON (p) ; Herb ELLIS (g) ; Ray BROWN (b) ; Alvin STOLLER (dm). *Los Angeles, 16/10/1957*

4. BLUE AND SENTIMENTAL (W.Basie-J.Livingston-M.Davis) (Philips LP7732u) 3'21
MICHEL LEGRAND dirige les Géants du Jazz Américain "LEGRAND JAZZ"
Eddie BERT, Bill BYERS, Jimmy CLEVELAND, Frank REHAK (tb) ; Herbie MANN (fl) ; Ben WEBSTER (ts) ; Hank JONES (p) ; Major HOLLEY, George DUVIVIER (b) ; Don LAMOND (dm). *New York City, 27/06/1958*

5. WHEN I FALL IN LOVE (V.Young) (Verve MGV 8359 / mx.22320-6) 4'57
BEN WEBSTER AND HIS ORCHESTRA "THE SOUL OF BEN WEBSTER"
Art FARMER (tp) ; Ben WEBSTER & Harold ASHBY (ts) ; Jimmy JONES (p) ; Mundell LOWE (g) ; Milton HINTON (b) ; Dave BAILEY (dm). *New York City, 07/1958*

6. JUST A MEMORY (Brown-DeSylva-Henderson) (Verve MGV 6-8345 / mx.25000-4) 5'49
JOHNNY HODGES AND HIS ORCHESTRA
Roy ELDRIDGE (tp) ; Lawrence BROWN (tb) ; Johnny HODGES (as) ; Ben WEBSTER (ts) ; Billy STRAYHORN (p) ; Wendell MARSHALL (b) ; Jo JONES (dm). *New York City, 14/08/1958*

7. BUDD JOHNSON (F.&B.Webster) (Verve MGV 8318 / mx.26357-1) 9'11
BEN WEBSTER & ASSOCIATES
Roy ELDRIDGE (tp) ; Coleman HAWKINS, Ben WEBSTER, Albert "Budd" JOHNSON (ts) ; Jimmy JONES (p) ; Les SPANN (g) ; Ray BROWN (b) ; Jo JONES (dm). *New York City, 9/04/1959*

8. IN THE WEE, SMALL HOURS OF THE MORNING (D.Mann-R.Hilliard)
(Verve MGV 8318 / mx.11992-3) 3'11
BEN WEBSTER meets OSCAR PETERSON
Ben WEBSTER (ts) ; Oscar PETERSON (p) ; Ray BROWN (b) ; Ed THIGPEN (dm). *New York City, 6/11/1959*

9. TELL ME WHEN (G.Mulligan) (Verve MGV 8343 / mx.23006-2) 5'01
GERRY MULLIGAN meets BEN WEBSTER
Ben WEBSTER (ts) ; Gerry MULLIGAN (bar sax) ; Jimmy ROWLES (p) ; Leroy VINNEGAR (b) ; Mel LEWIS (dm).
Los Angeles, 2/12/1959

10. LULA (B.Carter) (Prestige MPT 2513) 7'44
BENNY, BEN & BARNEY
Shorty SHEROCK (tp) ; Barney BIGARD (cl) ; Benny CARTER (as) ; Ben WEBSTER (ts) ; Jimmy ROWLES (p) ; Dave BARBOUR (g) ; Leroy VINNEGAR (b) ; Mel LEWIS (dm). *Los Angeles, 10/04/1962*

11. PLEASE, Mr. WEBSTER (B.Johnson) (Reprise 6057) 3'32
JIMMY WITHERSPOON BLUES BAND "ROOTS"
Jimmy WITHERSPOON (voc), acc. par/by Gerald WILSON (tp) ; Ben WEBSTER (ts) ; Ernie FREEMAN (p) ; Ralph HAMILTON (b) ; Jim MILLER (dm). *Poss. Monterey, 07/1962*

12. HOW LONG HAS THIS BEEN GOING ON ? (G.&I.Gershwin)
(Columbia CS 8691 / mx.Co75233) 5'29
BEN & "SWEETS"
Harry EDISON (tp) ; Ben WEBSTER (ts) ; Hank JONES (p) ; George DUVIVIER (b) ; Clarence JOHNSTON (dm).
New York City, 7/06/1962

BEN WEBSTER
« Le secret effroi de la Brute »

Je n'en dirais rien si j'étais seul à le dire : il est arrivé que Ben Webster me lasse. Quand il imite Ben Webster, ce qui n'est plus rare dès les années cinquante, il accuse le trait comme nul autre n'oserait le faire. Sa violence, alors, le devient juste un peu trop pour qu'on s'en effraie ou pour qu'on s'en nourrisse : trop soudaine, trop volatile, trop formatée par son excès même. Tandis que sa sensualité, elle, paraît se défraîchir dans l'étalage qu'il en fait, à la manière des charmes vendus sur le boulevard. Quand tant d'autres, à court d'inspiration, puisent dans le sac des « clichés personnels », Ben prend la pose. On s'en satisfait d'autant moins qu'espérant de lui le meilleur, non sans de bonnes raisons, on aspire à savourer le contenu du flacon plutôt qu'à dévorer des yeux l'étiquette. L'espoir, cependant, ne reste jamais vain. On s'est détaché d'un artiste absent du costume qu'il promenait avec ostentation sous notre nez : un jour ou l'autre on le retrouve en chair et en os, barbare ou suave — et il est tellement lui-même, rien que lui-même, qu'il serait incapable, en ces précieux instants, de se contrefaire si sa vie en dépendait. « Tu peux aimer le jazz et ne pas aimer Ornette, ou même Duke Ellington, mais il est impossible d'aimer le jazz et de ne pas aimer Ben. », écrit Geoff Dyer dans la mémorable nouvelle qu'il lui a consacrée (1). Je l'avais perdu depuis plusieurs années quand Woody Allen me l'a rendu, en majesté, dans « Hannah et ses sœurs ». Au côté d'Art Tatum, il y jouait *My Ideal* (cf. CD I, plage 12), qui avait été l'un des éblouissements de mon adolescence, et c'était pourtant comme si une apparition prenait forme devant moi, née du souffle qui tournoyait sur les eaux « quand la terre était vide et vague ». Il n'est pas mauvais, au fond, d'échapper à Ben Webster de temps à autre : chaque fois qu'il vous rattrape, et il n'y manque jamais, vous découvrez qu'il vous est un peu plus nécessaire. On pourrait dire : un peu plus intime : mêlé à votre propre intimité de manière plus inextricable.

Échapper à Ben Webster, c'est ce que Ben Webster aura tenté de faire toute sa vie, s'il faut en croire ce fin observateur de jazzmen que fut Rex Stewart, son complice chez Duke Ellington en de multiples circonstances entre 1935 et 1943. À l'occasion du portrait, affectueux mais sans complaisance, qu'il trace de lui dans son « Jazz Masters Of the 30's » (2), le cornettiste risque l'hypothèse que ce qu'il s'évertuait à paraître exhibait tout le contraire de ce qu'en réalité — ou plutôt en vérité, les masques n'étant bien sûr pas moins tangibles que les visages — était son ami la Grenouille (3) : « *He has developed a personality facade that is the antithesis of what he is…* » Car Ben le lunatique, le menaçant, le querelleur, évincé du Duke Ellington Orchestra pour avoir giflé le patron, capable de défier Joe Louis en personne dans un ascenseur, le buveur impénitent, l'homme au vin mauvais qui, Max Jones en a témoigné (4), sait comment, en un éclair, faire jaillir une lame de sa main nue, bref, celui qu'on a baptisé la Brute « est aussi , explique Rex, plein de chaleur et de générosité (…) et, si l'on prend en compte tous les éléments du dossier, un être humain formidable (5) ». Bon Samaritain déguisé en chercheur de noises ? Cogneur attendri, le poing facile mais le

cœur sur la main, administrant de ce côté les châtaignes et, de l'autre, offrant sa dernière chemise ? Les témoignages qui viennent à l'appui de cette thèse abondent et ne sauraient être réfutés. On peut cependant soulever une objection : et si le sentimentalisme, absent de ses premières contributions (6) mais dont déborderont les ballades jouées sans désir pour faire bouillir la marmite, était au contraire le cache-misère d'une agressivité inspirée par les frustrations de tous ordres et devenue contrôlable par ce seul moyen ? Une solution radicale, il est vrai, puisqu'elle consiste à inverser tous les signes de l'équation. Après quoi il ne resterait plus à l'auditeur, s'il souhaite connaître le fin mot de l'histoire, qu'à traduire le calme en termes de tempête, la tendresse en termes d'attentat, l'effusion en termes de repli sur soi, la fureur en termes d'appel au secours et ainsi de suite…

Conjecture hasardeuse ? On l'admet volontiers. Il n'en reste pas moins ce constat : se condamne à ne pas comprendre grand-chose à un art profondément, fondamentalement paradoxal, l'amateur qui se contente, comme trop de commentateurs, à voir en Webster un musicien bipolaire, partagé entre deux tentations esthétiques contradictoires : celle qui produit *Cotton Tail* et celle qui mène à *Chelsea Bridge*. «*Almost Jekyll and Hyde*», note par exemple Rex Stewart. C'est en effet l'apparence : ici le voluptueux, là-bas le véhément. Mais, à défaut d'être vraiment trompeuse, l'apparence peut se révéler insuffisante. Whitney Balliett avait remarqué, à juste titre, que Ben approchait une ballade comme s'il s'agissait d'un blues. À juste titre, Gunther Schuller lui répondit qu'il approchait aussi les blues comme s'il s'agissait de ballades. Cet échange me paraît, lui, révélateur : l'artiste, incontestablement double, ne serait qu'en de rares occasions, devant chacun des choix auxquels il se trouve confronté, ou tout à fait ceci ou tout à fait cela. Brutalité et douceur, au bord de l'excès toutes les deux, évoquent moins deux aimants qui se repoussent que l'endroit et l'envers d'une même feuille de papier. Autant imaginer qu'elles sont indissociables et que l'une est en somme la doublure de l'autre.

L'art de Ben illustre un cas limite dans une pratique du jazz commune à beaucoup de musiciens de sa génération (ou de son obédience). Selon les circonstances, Illinois Jacquet, notamment sur les scènes où se produisait le J.A.T.P. de Norman Granz, endossait à volonté le costume du ténor hurleur (7) ou celui du ténor lestérien ; Flip Phillips aussi, et bien d'autres. Sonny Stitt, pour sa part, ne semblera ni puiser aux mêmes sources ni viser aux mêmes buts suivant qu'il s'exprimera au moyen d'un alto, dans les parages de Bird, ou au moyen d'un ténor, sur les brisées du Président. Nul ne s'étonne de cette dualité. Le phénomène se manifeste-t-il de façon plus spectaculaire chez Webster ? On se demande si, plutôt, il ne sèmerait pas en nous un trouble autrement plus déconcertant. Lorsque Jacquet, par exemple, renonce à l'agression au profit de la séduction, il retourne son tablier au vu de tous et en pleine connaissance de cause. En somme, il désigne ces procédures comme étrangères l'une à l'autre et, de ce fait même, complémentaires dans le cadre d'une relation dialectique : ce qui, d'évidence, manque à droite, c'est ce qui, d'évidence, prospère à gauche. Dans cette division tactique des forces engagées, il n'entre aucune part de mystère. La Grenouille en use tout autrement. Dans sa manière, brutalité sans frein et tendresse sans fard, plus que se compléter

(chacune restant sur son terrain), se composent et, d'une certaine manière, se confondent. En dernière analyse, elles se *contiennent* réciproquement — et au deux sens du verbe.

« Contenir », c'est réprimer. D'abord, la sauvagerie remplit la fonction d'une digue contre quoi viennent se briser les épanchements, tandis que tendresse et sensualité ramènent le fauve dans le cercle des hommes. Ces péripéties sont toutes deux inéluctables. Comme le sac et le ressac, leur mouvement n'a pas de fin — c'est pourquoi l'on s'autorise à parler de confusion. Il s'agit d'un processus par lequel cette manœuvre-ci tour à tour devient l'unique recours et signifie l'échec obligé de cette manœuvre-là. Misanthropie insurmontable et besoin d'amour éperdu : l'avers et le revers d'une seule et même malédiction, connue sous le nom de solitude. La solitude qui vous cuirasse si bien que vous ne pouvez plus en sortir. Dyer disait que Ben la « transportait avec lui comme un étui à saxophone ». Entre l'enfer des autres et l'enfer de soi, le cœur ne balance pas : il sombre.

Mais « contenir », c'est aussi renfermer. Si l'on écoute avec attention le chorus farouche de B. W. dans la première partie de *The Kid And The Brute* (il prend le relais de Jacquet), on perçoit dans sa virulence plus de passion douloureuse que de cruauté. Dans nombre de ballades, à l'opposé, ne découvre-t-on pas, sous le vernis d'urbanité, sous les sédiments de l'offrande, quelque chose d'intraitable et d'irréconcilié ? La même passion, en fait, mais plus dolente encore : celle d'un homme outragé qui désespère de ses semblables autant que de lui-même. Un homme auquel cependant l'espérance est tout ce qu'il reste — l'insupportable et irremplaçable espérance. Voici le miel, voici les cendres : ils sont indiscernables à jamais.

Il faisait noir autour de lui ; sur tous les tons, Ben Webster demandait s'il y avait quelqu'un.

Alain GERBER

© 2016 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

(1) In « Jazz Impro », aux éditions Joelle Losfeld. Traduction de Rémy Lambrechts.
(2) Publié à New York par Macmillan en 1972, soit un an avant la disparition du saxophoniste ; jamais traduit en français. Notons au passage que les deux hommes opèrent de conserve au sein du Jack Teagarden's Big Eight qui grava *Shine* (CD I, plage 1) ; Rex appartient à la formation ducale signataire de *Chelsea Bridge* (CD I, plage 2), pièce qui, à l'instar du bouillonnant *Cotton Tail* du 4 mai 1940 (cf., dans la présente collection, *Duke Ellington New York - Chicago - Hollywood 1926*-1941 ; FA 204) resterait l'un des chevaux de bataille de Ben jusqu'à sa mort.
(3) « The Frog », surnom que lui valaient ses yeux protubérants et qui lui fut attribué, semble-t-il, par Jimmy Blanton, le contrebassiste de *Chelsea Bridge*, âgé de vingt-et-un an lorsqu'il rejoignit Ellington. Webster, le colosse qu'il ne fallait pas chatouiller de trop près, avait fait de lui son protégé : il le sauva un jour de la noyade.
(4) Dans *Talking Jazz* (Macmillan Press).
(5) *« (…) for Ben is also warm and generous (…), and — taking into account the total picture — a tremendous human being. »*
(6) Né en 1909, il avait fait ses débuts professionnels dès le milieu des années 1920, au piano, dans l'obscur Bretho Nelson's Band.
(7) Voir ici *The Kid And The Brute* (CD I, plage 9).

BEN WEBSTER — Á propos de la présente sélection

« *Coleman Hawkins, Lester Young et Ben Webster furent les Empereurs fondateurs du saxophone ténor dans le jazz. Hawkins inventa plus ou moins l'instrument, Young le réinventa dans sa sonorité et son approche mélodique (Hawkins fonçait à travers les accords alors que Young les survolait) et Webster développa un extraordinaire lyrisme du son et un swing franc – une qualité d'emblée séduisante - qui vous touchaient d'une façon que Hawkins et Young avec tout leur génie n'arrivaient que rarement à atteindre*. »

Whitney Balliett « Big Ben », New Yorker, 20 août 2001.

Au moment de l'enregistrement de *Shine*, Benjamin Francis Webster avait déjà trente-et-un ans avec, derrière lui, une carrière faite de virevoltes et d'obédiences variées. Né à Kansas City le 27 mars 1909, il avait étudié le violon alors que seul le piano « stride » l'intéressait vraiment. Bénéficiant des conseils d'un voisin, James P. Johnson, il en joua dans les dancings à la tête de sa petite formation, « Rooster Ben and his Little Red Hens » et fut choisi plutôt que William Basie – futur Count - pour occuper le poste d'accompagnateur des films muets dans un cinéma de la ville.

Fin 1927, début 1928, Ben quitta Kansas City dans le « Territory band » de Bretho Nelson avant de rejoindre celui de Dutch Campbell au Texas. « Je jouais du piano lorsque Budd [Johnson] arriva à Amarillo avec les Gene Coy's Aces. Je commençais à traîner avec lui et, un jour, je lui ai demandé « Comment on monte une gamme sur cet engin [*un saxophone ténor en l'occurrence*] ? ». Il m'a montré et, plus tard, je suis allé à Albuquerque au Nouveau Mexique étudier avec le père de Lester Young. Il m'initia à la lecture à vue. J'ai vécu carrément chez eux durant trois mois environ. Lester était là et cultivait déjà sa manière (1). » À l'origine de ce brusque intérêt pour le saxophone, le chorus de Frankie Trumbauer sur le *Singin' the Blues* de 1927 avec Bix Beiderbecke ; un solo que, dira Budd Johnson, tous les ténors reprenaient alors note pour note (2).

Premier travail professionnel de Ben Webster saxophoniste, remplacer Budd Johnson chez Gene McCoy ; à l'alto puis au ténor. « Je pense que je ne pouvais pas m'exprimer vraiment à l'alto. Le ténor avait un plus gros son. » Jusqu'à la fin de l'année, Ben continua les tournées puis, pris du mal du pays à Tulsa, il rejoignit la formation de Jasper « Jap » Allen qui revenait à Kansas City.

À partir de 1931, au fur et à mesure que sa réputation grandissait, Ben Webster enchaîna engagement sur engagement. Avec Blanche Calloway, il gravera ses premiers disques et affrontera New-York puis, après un passage dans la formation d'Andy Kirk, en 1934 il sera choisi par Fletcher Henderson pour remplacer Lester Young dans son orchestre. « Chez Henderson, j'ai rencontré tous les as… Benny Carter, Russell Procope, Buster Bailey, Red Allen. Le premier trompette, Russell Smith, me fit prendre conscience de l'importance du son. J'étais dans l'orchestre depuis deux semaines lorsqu'il me dit « Tu joues depuis une quinzaine de jours avec Procope et les autres et tu essaies de jouer trop vite. Tu possèdes une belle petite sonorité. Travaille-la (3) ».

Quelques détours chez Willie Bryant et Cab

Calloway, des retrouvailles avec Fletcher Henderson et, au mois de mai 1938, Ben Webster rejoignit la formation du violoniste Stuff Smith à l'Onyx Club. À ses dires, ce fut là qu'il trouva vraiment son style. L'ancien disciple inconditionnel de Coleman Hawkins manifestait un goût nouveau pour les lignes mélodiques délicates et les phrases sinueuses, comme en témoignent ses participations aux enregistrements de l'orchestre Teddy Wilson. Avec ou sans Billie Holiday.

En janvier 1940, Duke Ellington proposa à Ben Webster de rejoindre sa formation. « Après qu'il eut participé en 1935 à l'une de nos séances d'enregistrement, j'ai toujours eu une grande envie de l'avoir avec nous. Aussi dès que nous avons estimé pouvoir nous l'offrir, nous l'avons engagé. Pour la première fois nous avions une section de cinq saxophones. Bien que Barney Bigard ait eu l'habitude de jouer du ténor, son instrument d'élection restait la clarinette. Aussi, Ben fut vraiment notre premier spécialiste et soliste au ténor. (4) ».

Un engagement qui faisait figure de consécration aux yeux de Ben, d'autant mieux que sa seule venue modifiait le son de l'orchestre. Un changement conforté par l'arrivée du bassiste Jimmy Blanton. L'association des deux nouvelles recrues, devenues inséparables, marqua tellement l'ensemble du Duke que, bien plus tard, un coffret porta en sous-titre « The Blanton-Webster Band ».

Conjointement Ellington donnait à Billy Strayhorn de plus en plus d'occasions de s'exprimer. Sur *Chelsea Bridge,* une composition impressionniste que lui avait inspiré les paysages du peintre James Whistler, Ben Webster émergeait de la section de saxophone pour signer une intervention digne de *Conga Brava* et de *Cotton Tail*. « Les choix de Ben Webster ne souffrent pas la moindre discussion. Avec cet orchestre, il gravira les plus hauts sommets qu'un musicien de jazz puisse atteindre » écrira Alain Pailler dans « Plaisir d'Ellington ».

Pourtant, après trois années de bons et loyaux services, Ben Webster quittera Duke Ellington : il était frustré de ce qu'il aimait le mieux, improviser à corps perdu. Jadis n'avait-il pas été partie prenante dans la jam session légendaire qui, à Kansas City, avait mis aux prises, des heures durant, Coleman Hawkins et la fine fleur des ténors locaux ?

Dorénavant Ben Webster affinera un langage mûri chez Ellington. Il va exploiter, en les poussant parfois à l'extrême, les deux facettes de son style, « The Brute and the Beautiful » selon le titre d'un documentaire qui lui sera dédié. Il pourra le faire conjointement dans le *Body and Soul* gravé sous la houlette de Cozy Cole ; une forme d'adieu à une stricte obédience envers Hawkins. Par contre, au long de *Memories of You,* Ben, le cœur sur la main, déploiera uniquement sa panoplie de séducteur impénitent.

En usant, entre autre, du « growl », il accentuait la véhémence de son discours alors que, parallèlement, dans les ballades, s'abandonnait à une tendresse à fleur de peau, teintée d'une sensualité souvent exacerbée découverte au voisinage de Johnny Hodges. « Chez ce Webster-là, le souffle, cette espèce de halo qu'il se plaît à créer autour de chaque note, prend force d'élément stylistique [...] Chez Ben, la force se trouvait instantanément convertie en d'étonnants petits cercles de souffle prolongeant, ou plutôt élargissant la mélodie. (5) ». Quant à sa rare puissance de son, Ben l'attribuait au fait d'avoir appartenu à une section de saxes incluant Harry Carney.

Jusqu'à la fin de la décennie, les activités de Ben Webster se partagèrent entre séjours dans diverses formations - Raymond Scott, John Kirby, de nouveau Duke Ellington durant presque une année - , prestations à la tête de divers petits ensembles - « J'aime ces groupes réduits, on y a plus d'opportunités » – et séances d'enregistrement. Contrairement à nombre de ses pairs, Ben avait reconnu que l'arrivée du bop ne l'avait pas perturbé : en février 1945, Charlie Parker joua un temps dans son quartette à l'Onyx Club et dans la formation de Dizzy Gillespie implantée au Three Deuces situé exactement en face. Alternativement.

Ben était resté très attaché à sa mère et à sa grand-mère qui l'avaient élevé. Au tout début des années cinquante, elles s'étaient établies à Los Angeles. Il les rejoindra bientôt engagé par Johnny Otis pour une série d'enregistrements. Plusieurs de ses meilleurs amis - Benny Carter, Jimmie Rowles - ayant élu domicile en Californie, il n'arrivait pas en territoire inconnu. Bien que la situation du jazz n'y fût pas particulièrement brillante, en décembre 1951 Ben dirigea une séance sous son nom ; pour la première fois depuis presque cinq ans. Le mois suivant, il accompagnait au studio Little Esther, Dorothy Ellis, Dinah Washington et, en juin, participait à une jam session soigneusement préméditée.

Y étaient réunis, entre autres, son ami Benny Carter, l'un de ses anciens compagnons de pupitre, Johnny Hodges et Charlie Parker. Une initiative venue de Norman Granz qui, l'année suivante, prendra Ben Webster sous contrat, l'incorporant aux tournées du JATP et lui offrant de multiples occasions d'enregistrer. Un authentique nouveau départ. Demètre Ioakimidis : « La virilité de sa sonorité, la clarté rythmique de ses phrases et la générosité de son lyrisme contribuaient à un style dont tous les efforts antérieurs du musicien constituaient en fait la recherche (6). »

À l'appui de ce constat, *Danny Boy,* un chef-d'œuvre né lors de la première séance qui réunissait Ben Webster et Oscar Peterson. Cette chanson de 1915, reprenant la musique de *Londonderry Air*, était devenue l'hymne officieux des Irlandais installés en Amérique du Nord. Au Metropole de New York, certains d'entre eux en avaient adoubé la version proposée par Ben avec force whiskies. Le bassiste Niels Henning Ørsted Pedersen eut plus d'une fois l'occasion d'interpréter ce thème en sa compagnie : « Ben trouvait dans quelle clé les thèmes sonnaient le mieux, c'est pourquoi il interprétait *Danny Boy* en ré majeur. Il avait d'abord été violoniste et il jouait vraiment du saxophone comme si c'était un violon, aussi il n'est pas étonnant qu'il ait possédé cette sonorité. En ce qui concerne le vibrato et la perfection dans l'intonation, il essayait de faire sonner le sax comme un violon. Écoutez *Danny Boy*, l'endroit où il arrive au fa dièse aigu. C'est fantastique (7). »

Fruits de la collaboration Ben Webster/Oscar Peterson, *Cotton Tail*, *Last Date* ou *In the Wee Small Hours of the Morning*, tout de délicatesse, furent aussi exceptionnels.

Selon une formule chère à Norman Granz, Ben allait être confronté à quelques-uns de ses pairs, ce qui ne pouvait le rebuter, sa passion pour l'improvisation pouvant s'y donner libre cours - il poursuivra d'ailleurs la formule une fois dénoncé son contrat avec Verve. Quels que soient ses interlocuteurs, Ben Webster possédait les ressources suffisantes pour leur tenir la dragée haute. Même lorsqu'il se trouvait face à

quelqu'un comme Art Tatum. Sur *My Ideal*, Ben montre dans quel souci d'équilibre il donne la réplique à celui qu'il vénère, sans pour autant adopter un profil bas. Ce qu'il ne fera pas non plus face à son ancienne idole.

« J'ai retrouvé mon vieil ami Coleman Hawkins. Nous nous sommes bien amusés car ce vieux renard de Coleman essayait de me coincer en me forçant à jouer dans certains tons sur des tempos impossibles (8). » Faut-il vraiment parler de duel ? À ce moment là, Ben et Hawk ne travaillaient plus dans le même registre. Lew Tabackin : « Hawkins est l'intellectuel, le chercheur aventureux qui pousse plus avant. Ben Webster est le rhapsode merveilleux, amoureux de la mélodie, toujours tellement chaleureux (9). » Deux concepts qui se complètent plus qu'ils ne s'opposent au long de *Blues for Yolande*.

« Coleman Hawkins Encounters Ben Webster » n'eut pas de véritable suite. Lorsque, six mois plus tard, les deux saxophonistes se retrouvèrent, les circonstances étaient différentes. Un troisième ténor, Budd Johnson, avait été amené impromptu par Ben après l'avoir rencontré chez un barbier. De son côté Granz avait fait venir Roy Eldridge à la dernière minute. Résultat, l'une de ces séances informelles chères à l'impresario. Souvent risquées, rarement indiscutables comme celle-là qui donna naissance au *Budd Johnson* de l'album « Ben Webster and Associates ».

Provoquées ou non par Norman Granz, les rencontres se déroulaient entre pairs dans une ambiance fort conviviale, ce qui n'excluait pas parfois chez Ben, la véhémence. Seule confrontation qui méritât le qualificatif de joute, celle qui l'opposa à Illinois Jacquet. Au long de *The Kid and The Brute,* ni l'un ni l'autre ne se montre disposé à faire le moindre cadeau. Y eut-il vraiment un vainqueur à l'issue de la tornade qu'ils avaient fait naître avec l'assistance de leurs complices ? Il est permis d'en douter, encore que la pugnacité de Ben pourrait bien avoir eu le dernier mot.

Durant sa période Verve, Harry Edison et Benny Carter comptèrent parmi ses fréquents interlocuteurs. Leur participation commune à *Jive at Six* donna naissance à l'une de ces interprétations qui, dans leur simplicité, tutoient la perfection. Sur *Walkin' with Sweets*, escortés de Jimmie Rowles, Ben et Harry Edison se promènent de conserve, avant de tous trois rejoindre Red Norvo pour servir, avec une même aisance, l'une de ses compositions, *Easy on the Eye.*

Si Benny Carter se taille la part du lion en tant que trompettiste sur *I'm Coming Virginia* pris sur tempo lent, Ben y propose en un seul chorus, la quintessence de son art de la ballade, ouvrant ainsi la voie à un remarquable Barney Kessel.

Benny Carter sera également présent sur *Lula* qui consacrait les retrouvailles de Ben avec son ancien voisin de pupitre, Barney Bigard. Une confrontation heureuse, à l'image de sa rencontre avec Harold Ashby qui inspira cette comparaison à Francis Davis dans ses notes de livret: « Sur les thèmes plus lents, comme *When I Fall in Love*, l'entrée de Webster ressemble à l'équivalent jazzistique de l'irruption d'un privé de roman noir, idéaliste sans illusion, buvant trop, prêt à exposer ses arguments avec les poings mais fondant comme neige au soleil devant la dame de ses rêves (devant la chanson qui lui convient dans le cas de Webster). »

S'être séparé de Duke Ellington ne signifiait pas abandonner son univers. En compagnie du tromboniste Bill Harris, Ben donnera sa version de *In a Mellow Tone* et, sur une composition au titre approprié, *Just*

a Memory, retrouvera Johnny Hodges et Billy Strayhorn qui lui avait déjà arrangé de belle façon *Almost Being in Love*. Somptueux sera le *Prelude to a Kiss* que Ben grava accompagné d'un orchestre à cordes : « Elles créent une atmosphère particulière qui me permet de mieux me sentir et, aussi, de mieux jouer. »

De prime abord, deux de ces rencontres apparaissent quelque peu incongrues. Dans « Legrand Jazz », Ben se trouvait confronté à une section de trombones pour servir *Blue and Sentimental*; paradoxal peut-être mais convaincant. Avoir été - et demeurer - l'un des plus célèbres représentants d'une tendance faisant fi de tout expressionnisme, n'interdit pas le dialogue. Surtout dans le cas de Gerry Mulligan qui, rempli de déférence envers ses aînés, recherchait assidûment les échanges. Il composa spécialement pour Ben Webster *Tell Me When* ressuscitant quelque peu l'ambiance de certaines partitions ellingtoniennes des années 1940. Content de lui et des autres, Ben emmena le soir même au « Renaissance » Gerry et toute la rythmique où figurait son ami Jimmie Rowles. S'y produisait Jimmy Witherspoon. « Pendant mes séjours en Californie, j'ai aussi beaucoup joué en compagnie du chanteur Jimmy Witherspoon et l'album « Roots » que nous avons enregistré pour Reprise est un bon exemple de ce que nous faisions ensemble (10). » En est extrait *Please Mr Webster* qui se passe de commentaire.

Le temps ne fit rien à l'affaire, Sweets et Ben se retrouvèrent une nouvelle fois en 1962, détaillant avec un même bonheur, la belle ballade de George Gershwin, *How Long Has This Been Going On*. Deux ans plus tard, Ben Webster s'envolait vers Londres assurer un engagement au Ronnie Scott's Club. Ce fut ensuite Stockholm et, séduit par l'Europe et plus particulièrement par la Scandinavie, Ben Webster décida d'y vivre là une troisième partie de carrière. Jusqu'en septembre 1973.

Gunther Schuller : « Je pense que Webster était un grand poète, peut-être l'un des rares véritables que le jazz ait connu. Il usait des notes et des mélodies à la façon dont un poète utilise mots et métaphores en les ramenant à leur quintessence, à leur sens le plus profond. Comme il en est de tout art véritablement grand, celui de Webster ne peut être complètement expliqué. Ce qui n'était pas nécessaire lorsqu'il jouait (11). »

Alain TERCINET

© 2016 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

(1) « Ben Webster : The Past 24 Years of His Career Tell the Story of Jazz's Growth », Down Beat, internet.
(2) L'importance de l'influence exercée par Frankie Trumbauer reste largement sous-estimée comme le fut un temps celle de Bix Beiderbecke sur les trompettistes.
(3) comme (1)
(4) Duke Ellington, « Music is My Mistress », « Mémoires inédites » Slatkine and Cie, 2016. En 1935, Ben avait pris sur *Truckin'* un solo considéré comme un classique par Harry Carney et l'année suivante, remplacé Barney Bigard durant deux semaines.
(5) François & Yves Billard, « Histoires du saxophone », Joseph Clims, Paris, 1986.
(6) Demètre Ioakimidis, « N'oublions pas les plus de 40 ans », Jazz Hot n° 170, novembre 1961.
(7) Frank Büchmann-MØller, « Someone To Watch Over Me – The Life and Music of Ben Webster », University of Michigan Press, Ann Arbor, 2006.
(8) Jean Claude Zylberstein, « Big Ben se souvient », Jazz Magazine n° 118, mai 1965.
(9) John Chilton, « The Song of the Hawk », Quartet Books, Londres, New York, 1990
(10) comme (8)
(11) Gunther Schuller, « The Swing Era », Oxford University Press, 1989.

BEN WEBSTER - RANDOM TRACKNOTES

"Coleman Hawkins, Lester Young, and Ben Webster were the founding emperors of the jazz tenor saxophone. Hawkins more or less invented the instrument, Young reinvented it tonally and melodically (Hawkins sped through the chords, while Young floated above), and Webster developed an enormous lyrical sound and swinging directness—an easy, embracing quality—that touched you in a way that Hawkins and Young, for all their genius, rarely did."

– Whitney Balliett, "Big Ben", New Yorker, August 20th 2001.

At the time he recorded *Shine*, Benjamin Francis Webster was thirty-one years old, with a career behind him already filled with a variety of persuasions and about-turns. Born in Kansas City on March 27th 1909, he'd studied violin, but his only real interest was "stride" piano. Taking advice from one of his neighbours, James P. Johnson, he used to play it in dance-halls with the band he called "Rooster Ben and his Little Red Hens", and soon he found himself chosen (in preference over a certain William Basie – the future Count) as the accompanist for the silent movies screened in one of the city's theatres.

Around the end of 1927/early 1928, Ben quit Kansas City with Bretho Nelson's dance band before joining the same kind of territory band led by Dutch Campbell in Texas. *"I was playing piano when Budd [Johnson] came through Amarillo with Gene Coy's Aces. I started to hang out with Budd and one day I asked him, 'How do you run a scale on that thing?'* [It was a tenor saxophone.] *He showed me, and later on I went to Albuquerque, N. M., and studied with Lester Young's father. He started me to reading. I lived right there in the house with him for about three months. Lester was there, and he had his own thing going then."* [1] The abrupt origin of his interest in the tenor saxophone was Frankie Trumbauer's chorus in *Singin' the Blues* with Bix Beiderbecke; Budd Johnson said it was a solo that every tenor player copied note for note in those days. [2]

Ben Webster's first job as a professional saxophonist was to replace Budd Johnson in Gene McCoy's band; on alto, and then on tenor. *"I think I couldn't express myself on alto,"* he said. *"The tenor had a bigger sound."* Ben would continue touring until the end of the year, and then in Tulsa, feeling homesick, he joined the band led by Jasper "Jap" Allen; it was returning to Kansas City. Beginning in 1931 his reputation gradually started to grow, and Ben Webster hardly stopped playing. He made his first records, with Blanche Calloway, and confronted New York; then in 1934, after a stint with Andy Kirk, he was chosen by Fletcher Henderson to replace Lester Young in his orchestra. *"The Henderson band was where I met all the sharks… Benny Carter, Russell Procope, Buster Bailey, Red Allen. Russell Smith was first trumpet, and he was the one who made me tone-conscious. I was in the band a couple of weeks when he said to me, 'You've been playing here a couple of weeks with Procope and the others, and you're trying to play too fast. You've got a pretty nice little tone. Work on it.'"* [3]

He went off to play with Willie Bryant, and Cab Calloway for a while, returned to Fletcher Henderson

for a spell, and then in Ma y 1938 Webster joined the band that violinist Stuff Smith had taken into the Onyx Club. If Webster is to be believed, it was there that he really found his style; Coleman Hawkins' former (unconditional) disciple was showing a newfound taste for delicate melody lines and sinuous phrases, as you can hear from his playing on records by Teddy Wilson and his orchestra. With or without Billie Holiday.

In January 1940, Duke Ellington offered Webster the chance to join his orchestra. *"After he had made a record date with us in 1935, I always had a yen for Ben. So as soon as we thought we could afford him, we added him on, which gave us a five-piece saxophone section for the first time. Although Barney Bigard used to play tenor saxophone, clarinet was his main instrument, so Ben Webster was really our first tenor specialist and soloist."* [4] Ben saw the time he spent with Duke as a consecration, all the more justifiably due to the fact that his presence alone modified the sound of the orchestra. The change was comforted by the arrival of bassist Jimmy Blanton. Those two new recruits, once associated, became inseparable; they left such a mark on the Duke's orchestra that, sometime later, a boxed-set of their records carried the subtitle, "The Blanton-Webster Band".

Webster's arrival coincided with Ellington's decision to have Billy Strayhorn express his talents more often. On *Chelsea Bridge,* an Impressionist composition inspired in him by the landscapes of painter James Whistler, Ben stepped forward from the saxophones to play a chorus worthy of *Conga Brava* and *Cotton Tail*. *"Ben Webster's choices don't suffer the slightest argument. With this orchestra he would climb the highest summits a jazz musician can reach,"* wrote Alain Pailler in "Plaisir d'Ellington", his [French] essay on band-members of 1940-42. And yet, after three years' loyal service, Webster would leave Duke Ellington out of frustration, because it was improvising that he loved most of all. Hadn't he once been part of that legendary Kansas City jam session where, for hours on end, Coleman Hawkins had pitted himself against the finest local tenors they had to offer?

From then on, Ben Webster would refine a language that had matured while he was with Ellington, and, sometimes pushing them to the limits, he would exploit the two facets of his style referred to as "The Brute and the Beautiful" (as the documentary devoted to him was entitled). He would do both at the same time in this *Body and Soul* he recorded in a session for Cozy Cole; in a way, he was saying adieu to his strict obedience to Hawkins. Throughout *Memories of You,* on the other hand, Ben open-handedly deploys the full range of his equipment as an impenitent seducer. He "growls", among other things, vehemently underlining his discourse, while abandoning himself, in the ballads, to a tenderness that is permanently on edge and tinted with the often exacerbated sensuality he discovered alongside Johnny Hodges. *"With that particular Webster, breath, that kind of halo he liked to create around each note, takes on the strength of an element of style […] In Ben, strength found itself instantly converted into astonishing little circles of breath that prolonged, or broadened, rather, the melody."* [5] As for the rare power of his sound, Ben attributed it to the fact that he'd belonged to a saxophone-section that included Harry Carney.

Until the end of the decade, Webster divided his activity into spells with various formations - Raymond

Scott, John Kirby, and then Duke Ellington again for almost a year -, various appearances leading small-groups - *"I like a small group; it gives you more opportunity."* – and recording. Contrary to many of his peers, Ben recognized that the arrival of bop did nothing to perturb him: in February 1945, Charlie Parker had played in his quartet for a time at the Onyx Club, and also with Dizzy Gillespie's group when it was at the Three Deuces located exactly opposite. He alternated.

Ben had remained very close to his mother and grandmother, the women who'd raised him. At the very beginning of the Fifties, both ladies resided in Los Angeles, and he soon joined them after Johnny Otis hired him for a series of engagements; several of Webster's best friends - Benny Carter, Jimmie Rowles – had already settled in California and so it wasn't as if he was moving to a foreign country. Although jazz wasn't in a particularly brilliant situation out there, Ben led a session under his own name in December 1951; it was his first in almost five years. The following month he accompanied Little Esther, Dorothy Ellis and Dinah Washington in the studios, and in June he took part in a carefully premeditated jam session.

Gathered there together, among others, were his friend Benny Carter, a former neighbour in the reeds' chairs, plus Johnny Hodges and Charlie Parker. The jam took place on the initiative of Norman Granz who, the following year, would sign a contract with Webster and have him take part in the JATP tours, while giving him plenty of opportunity to record. It was a genuine new start. According to Demètre Ioakimidis, *"His virile sound, the rhythmical clarity of his phrasing, and his generous lyricism, contributed to form a style where all the musician's previous efforts constituted his research."* [6]

Those observations are confirmed by *Danny Boy,* a masterpiece born in the first session that Ben Webster did with Oscar Peterson. Originally a 1915 song with the music of *Londonderry Air*, the piece was adopted as the unofficial hymn of the Irish population living in North America; at the Metropole in New York, some of the latter seem to have made this version by Ben their official hymn, aided and abetted by more than one whiskey. Bassist Niels Henning Ørsted Pedersen played the song with Webster on several occasions, saying, *"Ben found the keys where the tunes sounded best, which is why he played 'Danny Boy' in D-major. He was a violinist first, and he actually played as if the saxophone was a violin, so it really isn't strange that he had that sound. He tried to make the sax sound like a violin, as regards the vibrato and the perfect intonation. Listen to 'Danny Boy', the place where he goes up to the high F-sharp. It's out of this world."* [7] Other pieces that came from Ben Webster's association with Oscar Peterson – *Cotton Tail*, *Last Date*, or their *Wee Small Hours of the Morning,* filled with sensitivity – are also exceptional.

In keeping with a formula dear to Norman Granz, Ben would find himself in sessions where he faced some of his peers. He didn't mind at all; he could give free rein to his passion for improvising (and would continue in that vein after his Verve contract ended.) No matter who his partners were, Webster had resource enough to hold his own with them… even when facing someone like Art Tatum. On *My Ideal*, Ben shows the importance that balance holds for him when he responds to a man he worshipped, and he

does so without adopting a low profile, too. Nor would he do any different when facing his former idol: *"I found my old friend Coleman Hawkins again. We had a lot of fun because the old fox was trying to corner me by making me play in certain keys at tempos that were impossible."* [8] Can you really use the word "duel"? At that moment, Ben and Hawk were no longer working in the same register. According to Lew Tabackin, *"Hawk is the intellectual, he's probing, very adventurous, he's always stretching. Ben Webster is beautifully rhapsodic, melodic, just so warm."* [9] All the way through *Blues for Yolande*, the two concepts are complementary rather than contradictory. "Coleman Hawkins Encounters Ben Webster" had no real sequel. When the two saxophonists met up with each other again six months later, circumstances were different: a third tenor, Budd Johnson, unexpectedly turned up with Ben after bumping into him at the barbershop, and Granz had sent Roy Eldridge down to the studio at the last minute. The result was one of those informal sessions that Granz loved so much. They were often risky, but rarely as unquestionable as that which gave rise to this *Budd Johnson* title on the album "Ben Webster and Associates".

Whether Norman Granz set them up or not, these "encounters" between peers took place in a highly convivial atmosphere, even though sometimes that didn't rule out vehemence in Webster. The only confrontation genuinely worthy of the "joust" description was the one with Ben opposite Illinois Jacquet. Throughout *The Kid and The Brute,* neither shows any intention of giving the other a gift… Did either come out a winner at the outcome of the tornado they stirred up with the help of their accomplices? It's doubtful even if Webster does seem pugnacious enough to have the last word.

During Ben's Verve period, his frequent partners included Harry Edison and Benny Carter. Their joint presence on *Jive at Six* results in one of those performances which, by its very simplicity, comes within a hair of perfection. Escorted by Jimmie Rowles, Ben and Harry Edison stroll through *Walkin' with Sweets* together before the three of them are joined by Red Norvo to serve up one of the latter's compositions, *Easy on the Eye,* with the same easiness. While Benny Carter on trumpet takes the lion's share of *I'm Coming Virginia* at a slow tempo, Ben chooses this tune to play a single chorus that encloses the quintessence of the balladeer's art before showing the way for a remarkable Barney Kessel.

Benny Carter is also present on *Lula*, a piece that consecrates Ben's reunion with Barney Bigard, his former reed-section partner. Their confrontation turns out excellently, mirroring his encounter with Harold Ashby which inspired Francis Davis to write this comparison in his sleeve-notes: *"On slower tunes, including 'When I Fall in Love', Webster emerges as a jazz counterpart to the hard-boiled private detectives of pulp fiction: disillusioned idealists who drink too much, are prone to settling arguments with their fists, and fall like a ton of bricks for the right dame (or in Webster's case, the right song)."*

Leaving Duke Ellington didn't mean abandoning his universe. In the company of trombonist Bill Harris, Ben would give his version of *In a Mellow Tone* and, on the appropriately titled *Just a Memory,* he would find Johnny Hodges again, and Billy Strayhorn, who'd already written for him a wonderful arrangement of

Almost Being in Love. And the *Prelude to a Kiss* which Ben recorded with a string orchestra was sumptuous: *"They create a special atmosphere that lets me feel better, and play better, too."*

At first sight, two encounters seem rather incongruous. For "Legrand Jazz" Ben was confronted with a trombone section to record *Blue and Sentimental*; a paradox, perhaps, but still convincing. Having been, and continuing to be, one of the most famous representatives of a trend that pooh-poohed any form of expressionism didn't preclude dialogue. Especially in the case of Gerry Mulligan who, filled with deference towards his elders, assiduously sought out opportunities for exchange. For Ben Webster, he specially composed *Tell Me When*, which resuscitates the ambiance of certain of Ellington's scores in the Forties. Satisfied with both his work and the others', that very evening Ben took Gerry and the whole rhythm section (including his friend Jimmie Rowles) down to the Renaissance. Jimmy Witherspoon was appearing there: *"During my stays in California I also played a lot with singer Jimmy Witherspoon, and the album 'Roots' that we recorded for Reprise is a good example of what we were doing together."* [10] Taken from it is this *Please Mr Webster* which calls for no further comment.

Time had no effect on their affairs, and Sweets and Ben were reunited again in 1962, when they put the same felicity into their working of George Gershwin's beautiful ballad, *How Long Has This Been Going On*. Then two years later, Ben Webster flew off to London to honour an engagement at Ronnie Scott's. Next came Stockholm; finding Europe seductive, and Scandinavia in particular, Ben Webster decided to settle there and get down to the third part in his career. And there he remained until September 1973.

Gunther Schuller wrote, *"I think that Webster was a great poet, perhaps one of the few true poets jazz has had. He used notes and melodies like a poet uses words and metaphors, reduced to their quintessence and innermost meaning. As with most truly great art, Webster's cannot be fully explained. And when he played, it didn't need to be."* [11]

Adapted by Martin DAVIES
from the French Text of Alain TERCINET

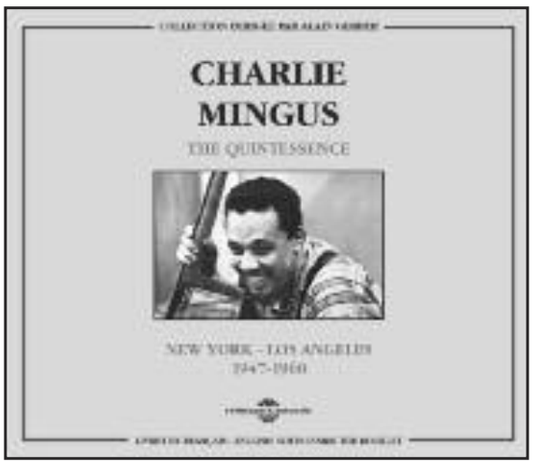
© 2016 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

(1) "Ben Webster: The Past 24 Years of His Career Tell the Story of Jazz's Growth", Down Beat, Internet.
(2) The importance of Frankie Trumbauer's influence remains widely underestimated, as, for a time, was that of Bix Beiderbecke where trumpeters are concerned.
(3) as (1)
(4) Duke Ellington, "Music is My Mistress", Doubleday and Company Inc., Garden City, New York, 1974. In 1935, Ben had taken a solo on *Truckin'* which Harry Carney considered a classic, and the following year Ben Webster replaced Barney Bigard for two weeks.
(5) François & Yves Billard, "Histoires du saxophone", Joseph Clims, Paris, 1986.
(6) Demètre Ioakimidis, "N'oublions pas les plus de 40 ans", Jazz Hot N° 170, November 1961.
(7) Frank Büchmann-Møller, "Someone To Watch Over Me – The Life and Music of Ben Webster", University of Michigan Press, Ann Arbor, 2006.
(8) Jean Claude Zylberstein, "Big Ben se souvient", Jazz Magazine N° 118, May 1965.
(9) John Chilton, "The Song of the Hawk", Quartet Books, London & New York, 1990.
(10) as (8)
(11) Gunther Schuller, "The Swing Era", Oxford University Press, 1989.

FRÉMEAUX & ASSOCIÉS



FA 239



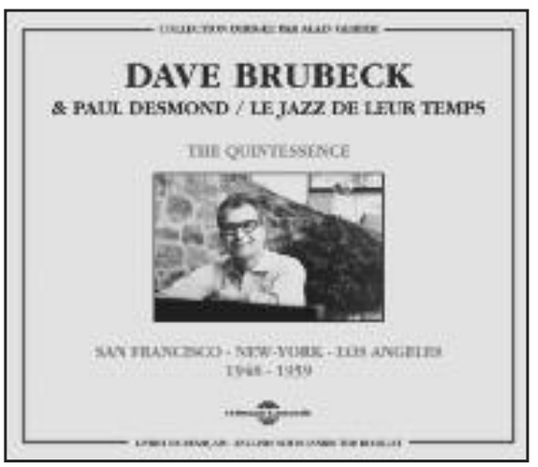
FA 293



FA 292



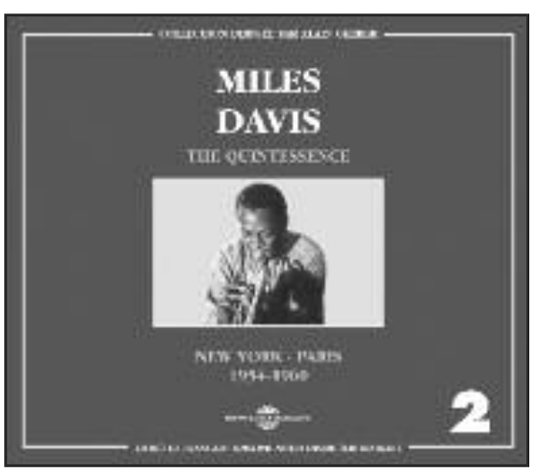
FA 296



FA 282



FA 298



FA 3060



FA 299

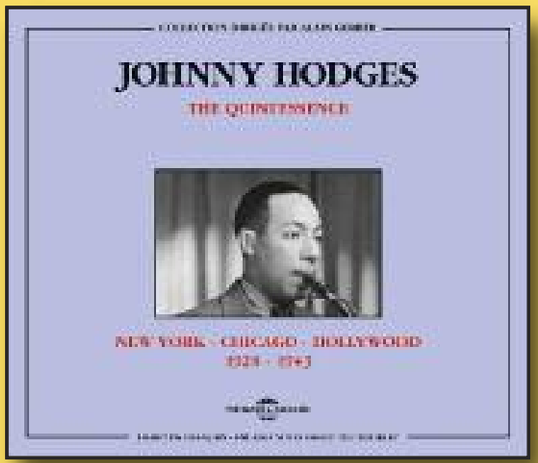


FA 294

Catalogue disponible sur simple demande

FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

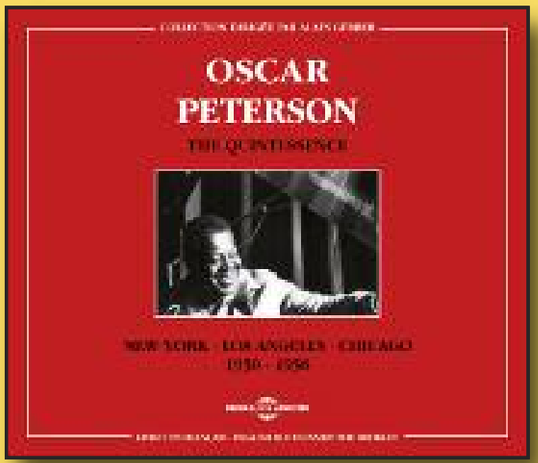
FA 3068



FA 216



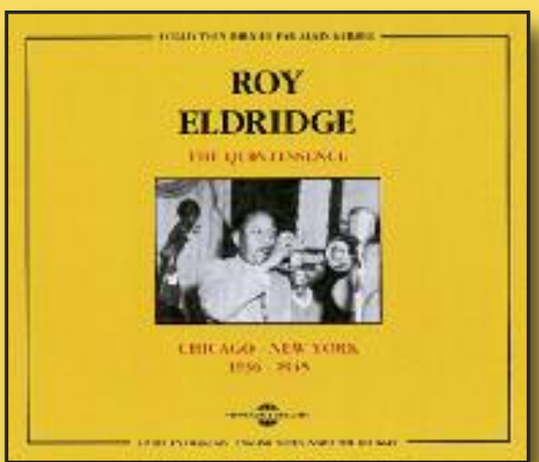
FA 236



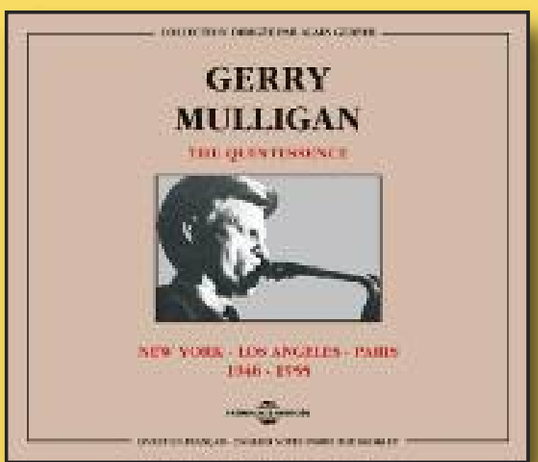
FA 280



FA 213



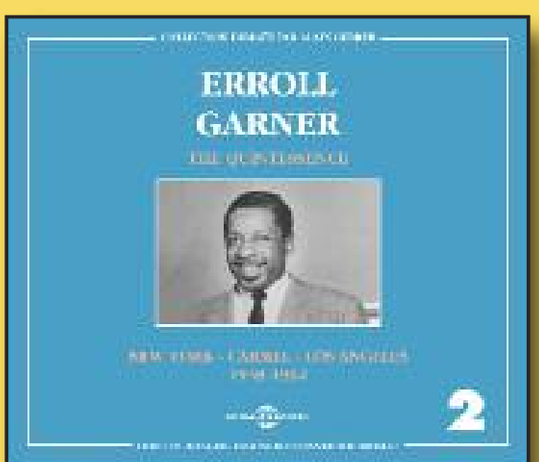
FA 231



FA 246



FA 225



FA 3063



FA 3061

Catalogue disponible sur simple demande