

COLLECTION DIRIGÉE PAR ALAIN GERBER

DEXTER GORDON

THE QUINTESSENCE



NEW YORK - ENGLEWOOD CLIFFS - HOLLYWOOD
1945-1962

FRÈMEAUX & ASSOCIÉS

LIVRET EN FRANÇAIS - ENGLISH NOTES INSIDE THE BOOKLET

DISCOGRAPHIE / DISCOGRAPHY

CD 1 (1945-1955)

- 1. BLOW Mr. DEXTER** (D.Gordon) (Savoy 576/mx.5841) 2'58
DEXTER GORDON QUARTET
Dexter GORDON (ts); Argonne THORNTON (Sadik Hakim) (p); Gene RAMEY (b); Eddie NICHOLSON (dm).
New York City, 30/10/1945
- 2. DEXTER RIDES AGAIN** (D.Gordon-E.R. Powell) (Savoy 623/mx.5879) 3'16
3. DEXTER DIGS IN (D.Gordon) (Savoy 595/mx.5881) 2'57
DEXTER GORDON QUINTET
Leonard HAWKINS (tp); Dexter GORDON (ts); Earl R. "Bud" POWELL (p); Dillon "Curley" RUSSELL (b);
Max ROACH (dm).
New York City, 29/01/1946
- 4. MISCHIEVOUS LADY** (D.Gordon) (Dial 1018/mx.D1081-D) 2'44
DEXTER GORDON QUINTET
Melba LISTON (tb); Dexter GORDON (ts); Charles FOX (p); Red CALLENDER (b); Chuck THOMPSON (dm).
Hollywood, 5/06/1947
- 5. THE CHASE (I & II)** (D.Gordon) (Dial 1017/mx.1083-C/1084-C) 6'35
DEXTER GORDON & WARDELL GRAY (ts)
Acc. par/by Jimmy BUNN (p); Red CALLENDER (b); Chuck THOMPSON (dm). *Hollywood, 12/06/1947*
- 6. BLUES BIKINI** (D.Gordon) (Dial 1022/mx.1087-A) 3'38
DEXTER GORDON QUARTET
Comme pour 5 / Same as for 5. Moins/minus W. GRAY. *Hollywood, 12/06/1947*
- 7. BOP !** (K.Norvo-M.Rogers) (Capitol 15233/mx.2644-4) 3'03
RED NORVO'S NINE (sic)
Ray LINN (tp); Dexter GORDON (ts solo); Jimmy GIUFFRE (ts); Dodo MARMAROSA (p); Barney KESSEL
(g); Red CALLENDER (b); Jackie MILLS (dm); Kenneth "Red" NORVO (vibes). *Hollywood, 30/11/1947*
- 8. GHOST OF A CHANCE** (V.Young-N.Washington) (Dial 1038/mx.1141-E) 3'02
DEXTER GORDON QUARTET
Dexter GORDON (ts); Jimmy ROWLES (p); Red CALLENDER (b); Roy PORTER (dm).
New York City, 4/12/1947

9. **SETTIN' THE PACE (I & II)** (D.Gordon) (Savoy 913/mx.3491/3492) 6'01
10. **DEXTER'S RIFF** (D.Gordon) (Savoy 960/mx.3494) 3'01
DEXTER GORDON ALL STARS
Dexter GORDON (ts); Leo PARKER (bars); Tadd DAMERON (p, arr); D. "Curley" RUSSEL (b); Art BLAKEY (dm).
New York City, 11/12/1947
11. **DEXTIVITY** (D.Gordon) (Savoy 12133/mx.3514) 3'03
12. **DEXTROSE** (D.Gordon) (Savoy 955/mx.3512) 2'52
DEXTER GORDON AND HIS BOYS
Theodore "Fats" NAVARRO (tp); Dexter GORDON (ts); Tadd DAMERON (p, arr); Nelson BOYD (b); Art MARDIGAN (dm).
New York City, 22/12/1947
13. **DADDY PLAYS THE HORN** (D.Gordon) (Bethlehem BCP-36) 9'05
14. **AUTUMN IN NEW YORK** (V.Duke) (Bethlehem BCP-36) 6'28
DEXTER GORDON QUARTET "Daddy Plays the Horn"
Dexter GORDON (ts); Kenny DREW (p); Leroy VINNEGAR (b); Lawrence MARABLE (dm).
Hollywood, 18/09/1955
15. **LA CHALOUPIÉE** ("Les Contes d'Hoffmann" - J.Offenbach) (Bethlehem BCP-67) 5'22
16. **STANLEY THE STEAMER** (D.Gordon) (Bethlehem BCP-67) 6'44
STAN LEVEY AND HIS SEXTET "This Time the Drums on Me"
Conte CANDOLI (tp); Frank ROSOLINO (tb); Dexter GORDON (ts); Lou LEVY (p); Leroy VINNEGAR (b); Stan LEVEY (dm).
Los Angeles, 27 ou/or 28/09/1955

CD 2 (1955-1962)

1. **I SHOULD CARE** (A.Stordhal-P.Weston) (Bethlehem BCP-36) 2'46
2. **SILVER PLATED** (D.Gordon) (Bethlehem BCP-36) 4'03
DEXTER GORDON QUINTET "Dexter Blows Hot and Cool"
Jimmy ROBINSON (tp); Dexter GORDON(ts); Carl PERKINS (p); Leroy VINNEGAR (b); Chuck THOMPSON (dm). *Hollywood, 11 ou/or 12/11/1955*
3. **HOME RUN** (D.Gordon) (Jazzland 9298) 5'06
DEXTER GORDON SEXTET "The Resurgence of Dexter Gordon"
Martin BANKS (tp); Richard BOONE (tb); Dexter GORDON (ts); Dolo COKER (p); Charles GREEN (b); Lawrence MARABLE (dm). *Los Angeles, 13/10/1960*
4. **I WAS DOING ALL RIGHT** (G. & I.Gershwin) (Blue Note BST 84077) 9'16
DEXTER GORDON QUARTET "Doin' Allright"
Freddy HUBBARD (tp); Dexter GORDON (ts); George TUCKER (p); Al HAREWOOD (dm). *Englewood Cliffs (NJ), 6/05/1961*
5. **MODAL MOOD** (K.Drew) (Blue Note BST 84083) 5'23
6. **ERNIE'S TUNE** (D.Gordon) (Blue Note BST 84083) 4'16
DEXTER GORDON QUARTET "Dexter Calling..."
Dexter GORDON (ts); Kenny DREW (p); Paul CHAMBERS (b); Philly Joe JONES (dm). *Englewood Cliffs (NJ), 9/05/1961*
7. **WATERMELON MAN** (H.Hancock) (Blue Note BST 84109) 7'05
8. **ALONE AND I** (H.Hancock) (Blue Note BST 84109) 6'27
HERBIE HANCOCK QUINTET "Takin' Off"
Freddy HUBBARD (tp); Dexter GORDON (ts); Herbie HANCOCK (p); Butch WARREN (b); Billy HIGGINS (dm). *Englewood Cliffs (NJ), 28/05/1962*
9. **CHEESE CAKE** (D.Gordon) (Blue Note BST 84112) 6'33
10. **I GUESS I'LL HANG MY TEARS OUT TO DRY** (J.Styne-S.Cahn) (Blue Note BST 84112) 5'22
11. **SOY CALIFA** (D.Gordon) (Blue Note BST 84133) 6'27
12. **UNTIL THE REAL THING COMES ALONG** (Holiner-Nichols-Cahn-Chaplin-Freeman) (Blue Note BST 84133) 6'49
DEXTER GORDON QUARTET "Go !" (84112) **"A Swingin' Affair"** (84133) Dexter GORDON (ts); Sonny CLARK (p); Butch WARREN (b); Billy HIGGINS (dm). *Englewood Cliffs (NJ), 27 (9 & 10) & 29 (11 & 12)/08/1962*

DEXTER GORDON

« L'homme qui ne savait pas se tromper »

Commentant en 1997 la pièce d'ouverture de ce recueil, *Blow, Mr. Dexter*, Alain Tercinet observe qu'elle « débute par un appel qui renvoie directement (...) à Lester (*Young*) et les moyens utilisés pour faire monter la tension, par l'usage répété des mêmes motifs, évoquent Illinois Jacquet. » Et d'ajouter cette réflexion fort éclairante : « La route est longue pour devenir un ténor bop chimiquement pur. »

Cette transmutation de soi-même était en effet, pour la corporation, l'obsession du moment. Le parkérisme représentait une rupture certes spectaculaire, mais qui, sur le moment, apparaissait encore bien plus radicale que nous ne la jugeons avec le recul : comment l'intégrer à la pratique d'un outil dont Coleman Hawkins, dès la fin des années 20, avait fait le rival de l'instrument roi de Storyville, la trompette, avant que Lester Young n'en fit le véhicule d'une poésie elle-même révolutionnaire ? Dexter Gordon, mais aussi Sonny Stitt (1), Teddy Edwards, Allen Eager, Wardell Gray, Stan Getz, James Moody, entre autres, affrontaient ce casse-tête. Tous y apportèrent la même solution : ils partirent du principe, irrécusable, que le parkérisme était *aussi*, à travers tout, un lestérisme. D'aucuns, comme Sonny Rollins s'y appliqueraient un peu plus tard, se refusèrent même à rompre tout à fait avec Hawkins. Ou avec un maître issu de cette lignée, tel Illinois Jacquet, justement, dont la dette envers le Président ne pouvait d'ailleurs être sous-estimée. On notera, pour l'anecdote, qu'un *Blow, Illinois*, *Blow* verrait le jour le 1^{er} avril 1947, quelques mois seulement après la marquante interprétation de Dexter (laquelle, le cours de l'histoire

n'étant jamais linéaire, serait en quelque sorte préfacée, le 31 juillet 1946, par un *Opus De Bop* et un *Running Water* par lesquels Getz, qui signait là son premier enregistrement personnel, revendiquait sans ambiguïté sa dette envers Gordon). Ainsi le « ténor bop chimiquement pur » se révéla-t-il, d'entrée, alchimiquement impur ; il le resterait et tirerait de ce métissage fondateur une grande partie de sa richesse en même temps que le secret de son extraordinaire diversité.

Dans le sillage du Bird, le surnommé « Long Tall Dexter » (2) gère l'héritage de Lester sous l'identité d'un ayant droit de Coleman. La formule est parlante — sauf qu'elle tait l'essentiel. À vingt-trois ans, l'intéressé, musicien professionnel depuis le tout début de la décennie, n'était plus l'un de ces débutants aux abois, dépassés par l'ampleur de la tâche, qui, en matière d'expression, vont en catastrophe chercher fortune dans la poche des autres (de plusieurs autres à la fois lorsqu'ils souhaitent brouiller les pistes). Lui-même, d'un naturel modeste, l'ignore peut-être, mais, s'il n'est pas encore tout à fait son maître, il n'est déjà plus l'otage de ses admirations et moins encore le disciple de qui que ce soit. En vérité, il ne ressemble vraiment qu'à l'improvisateur magnifique qu'on saluera en lui lorsque seront gravées, au mois de juin de l'année suivante, des pièces comme *Mischievous Lady* (CD 1, page 4), *The Chase* (CD 1, page 5) et *Blues Bikini* (CD 1, page 6), aujourd'hui qualifiées d'historiques à bon droit.

À l'ouest, un homme nouveau, taillé dans le roc. La plus récente coqueluche de Watts, des studios et des clubs de Hollywood, compte désormais au

nombre de ces jazzmen qui, à la manière d'Armstrong (3), envahissent le cadre, captent la lumière et dispensent le verbe comme on coule de l'airain. Sa parole est, par essence, définitive; décisive bien souvent pour les musiciens qui l'entourent comme pour le public qui l'écoute. L'incertitude n'est pas absente de ce discours, sans quoi il ne toucherait personne, mais elle ne s'expose que sur le mode affirmatif. On ne refusera ni à Rollins, ni à Coltrane ni même à Getz d'avoir été des créateurs tourmentés. On ne saurait faire cette réputation à Zoot Sims, paresseux magnifique, exceptionnellement doué pour se la couler douce, non plus qu'à Dexter, lequel sut faire de son addiction un petit enfer portatif, connu à cause d'elle la prison (4), traversa je ne sais combien de déserts puis, en 1962, choisit de s'exiler au Danemark, port d'attache dont il ne s'éloigna guère avant 1976. Cet homme-là exprimerait-il le fond du désespoir, évoquerait-il sans fard « la nuit noire de l'âme » décrite par Francis Scott Fitzgerald de manière si poignante, son chant n'en resterait pas moins solitaire : sans illusions, sans candeur, et pourtant incapable de douter de lui-même. Dexter se lance dans l'inconnu : il est là comme chez lui. On dirait que personne ne lui a jamais appris à se tromper. Les émotions le traversent, les peurs le travaillent, mais, par une sorte de pudeur impérieuse, impériale, et qui lui est naturelle, il ne nous les communique qu'à travers le filtre du style : l'« évanescence » lesbienne solidifiée, transfigurée en une collection d'objets denses, lisses, aux lignes pures et cambrées, comme nous apparaissent les oiseaux de Constantin Brancusi...

Sans barguigner, les psychologues d'autrefois l'auraient classé parmi les sujets "instables". De loin

pas aussi immature que Stan Getz, pas aussi imprévisible que Chet Baker dans la dernière partie de son existence, mais, enfin, quelqu'un sur qui ni la mise en scène ni le commerce du jazz ne pouvaient entièrement compter, parce qu'il lui arrivait d'être... comment dire?... absent au moment crucial, absent lorsqu'on avait le plus besoin de lui et absent de diverses manières : parce qu'il avait décidé, lui, de se libérer de ses contraintes ou, au contraire, parce qu'à son corps défendant il n'était plus libre de ses mouvements. Cependant, si l'on se fie à ses enregistrements, qui sont par chance fort nombreux, il n'a jamais été absent de sa musique, contrairement à beaucoup. Voilà même un art – et ils ne sont pas forcément légion dans le jazz – où il semble n'y avoir place que pour du plein. Du massif, avec, en prime, une bonne couche d'irréfutable. Ce n'est peut-être pas la perfection qui est atteinte, mais c'est une sorte de limite qui s'impose sous les espèces d'une muraille infranchissable à quiconque se risque sur ce terrain. C'est une façon, en tout cas, d'occuper l'intégralité de l'espace où l'on s'insère, si bien qu'on ne s'y insère plus : c'est lui qui s'arrange pour vous coller à la peau et sculpter vos contours. Il n'est pas jusqu'aux débordements qui ne présentent ici quelque chose d'un équilibre maintenu contre vents et marées. D'une paix rétablie à la force des armes. D'une confirmation de l'ordre du monde, même s'il ne s'agit ni tout à fait de l'ordre que la discipline impose ni surtout de l'univers où l'on croyait évoluer.

Aussi, avec toutes ses dérives, toutes ses cerises, toutes ses bohèmes plus ou moins consenties, Keith Gordon, Dex le grand flandrin, la grande perche, le grand sifflet, l'asperge matinée de décolleur d'affiche, a-t-il incarné avec la même force que Horace Silver et Art Blakey la terre ferme de ce jazz qu'on baptisa

“moderne” il y a près de soixante-dix ans et qui — hélas peut-être, c’est une autre question — moderne, l’est demeuré. On pense à cette musique comme à un rivage de pierre, à une ancre, à un quai, à un havre, à une forteresse imprenable, à quelque chose qui ne bougera pas de sitôt. Il en est d’autres, tout aussi nécessaires, qui font onduler les trottoirs sous vos semelles, des musiques de sables mouvants, de lumières sourdes, de ciels qui s’échappent du regard : celle-là raffermit le sol sur lequel on s’aventure. On peut se rendre avec elle dans des *coinstots bizarres*, mais on s’y rend d’un pas sûr, en faisant sonner les fers de ses souliers sur une espèce de pavé, d’asphalte fossile, de bitume vitrifié — comme une chaussée romaine retrouvée sous la poudre des siècles et qui continue de mener tout droit quelque part, même si personne ne sait plus exactement où et n’a plus, de toute façon, l’intention de s’y rendre.

De ses débuts en 1942 jusqu’à sa mort en 1990, dans les pourtours de minuit, tout tanguait merveilleusement autour de lui : Charlie Parker, les Brothers, Sonny Rollins, John Coltrane, Ornette Coleman, Albert Ayler, j’en passe. Sa barque à lui, selon toute apparence, n’empêchait pas les petits poissons de dormir. Elle était pourtant semblable à la barque du Styx : une fois qu’on était dedans, on pouvait être sûr, d’abord qu’elle ne coulerait pas, ensuite qu’elle ne se rendrait pas dans un endroit d’où il serait possible de revenir. La terre ferme de Dexter Gordon a une particularité : elle accueille tout le monde, mais elle ne lâche plus personne.

En 1986, grâce à Bertrand Tavernier, bien conseillé par Henri Renaud, le saxophoniste fait du cinéma et, aussi simple que cela, devient du jour au lendemain l’un des meilleurs acteurs de la planète.

Quelqu’un lui avait-il appris à ne pas l’être ? L’autre film est celui qu’il a réalisé en personne ; on ne le donne que dans nos têtes. On y voit, crevant l’écran, le héros en marche. Il a chaussé les bottes de sept lieues. Il va droit devant lui. Il ne renverse rien sur son passage. Au contraire, ce sont les gens, les choses, les mondes, les rêves qui se rangent à ses côtés et lui font escorte. Vous ne vous êtes pas aperçu que vous vous êtes déjà levé pour le suivre... Dexter montrait la voie (5). Et puis, un beau matin, la fatigue d’avoir tant reçu et tant donné d’amour a eu raison de lui. Le Calife s’est effacé de l’image. La voie nous reste. On ne s’y bouscule guère, hésitant, j’imagine, à marcher sur son ombre qui s’est attardée.

Alain GERBER

© 2016 FRÉMÉAUX & ASSOCIÉS

(1) Qui n’avait pas, au ténor, choisi la même approche qu’à l’alto. Cf. en particulier « Sonny Stitt Bud Powell J.J. Johnson » (Prestige LP 7024, réalisé en 1949).

(2) Il avait été le partenaire de Charlie Parker lors d’une séance organisée sous l’autorité du pianiste Sir Charles Thompson, le 4 septembre 1945.

(3) D.G., soit dit en passant, avait appartenu plusieurs mois durant à la grande formation du trompettiste, en 1944.

(4) Celle de Chino, entre 1953 et 1955.

(5) À John Coltrane, notamment, qui ne s’en est jamais défendu. À Carl-Erik Lindgren, en 1960, par exemple : « In the formative days, years ago, it was Dexter Gordon that actually was my major (*influence* ? — le mot exact est inaudible). » On s’empresse d’ajouter qu’après son éblouissante « résurgence » (cf. *Home Run*, CD II, page 3), l’aimé (de trois ans seulement) n’a pas jugé indigne de lui d’emprunter au cadet à son tour, comme en témoin par exemple *Modal Mood* (CD II, page 5) ou encore le *Three Bags Full* de Herbie Hancock (CD II, page 7).

DEXTER GORDON — À propos de la présente sélection

À l'écran, un saxophoniste, assis sur une pouvelle, joue « Autumn in New York » dans la nuit parisienne. Avant de s'interrompre car, dira-t-il, il en a oublié les paroles. Les spectateurs de « Autour de Minuit », ceux qui ignoraient tout de Dexter Gordon, garderont à l'esprit l'image de la haute silhouette d'un doux illuminé au langage étrange, fataliste et revenu de tout sauf de la musique; le survivant dépassé d'une révolution jazzistique qu'il avait contribué à déclencher. Devant la caméra de Bertrand Tavernier, Dexter Gordon incarnait de façon saisissante Dale Turner, un musicien fictif, inspiré par les personnalités et les mésaventures de Bud Powell et de Lester Young. Paradoxalement, en elle-même la vie de Dexter, avec ses sommets et ses infortunes, aurait pu fournir matière à scénario.

« Je n'ai pas été autant marqué par Hawk que par Lester. J'avais eu la chance de l'entendre à Los Angeles avec Basie. Ils étaient venus en 1939 [...] Prez était vraiment lui-même, enthousiasmant, plein de dynamisme (1). » Membre de la formation « swing » de la Jefferson High School où il poursuivait ses études, Dexter avait alors seize ans et prenait des leçons de saxophone avec un ancien de l'orchestre Les Hite. Passionné de jazz, son père - un docteur réputé qui comptait parmi sa clientèle Duke Ellington et Lionel Hampton - ne manquait aucun concert et y emmenait son fils. Lorsque Dexter avait eu sept ans, il lui avait offert une clarinette, assortie des leçons indispensables pour la maîtriser et tout savoir sur l'harmonie et la théorie musicale.

En 1940, sa scolarité terminée, Dexter se vit proposer une place de second ténor dans la formation que Marshall Royal rassemblait pour le compte de Lionel Hampton - à Illinois Jacquet reviendrait le soin de prendre les solos. Toutefois, à l'occasion d'un passage de l'orchestre à New York, George T. Simon écrit en mai 1942 dans *Metronome* : « Le jeune Dexter Gordon, un beau garçon de dix-huit ans mesurant un mètre quatre-vingt quinze, montre quelques bonnes idées mélodiques servies par une fort belle sonorité. »

Fatigué des tournées, frustré musicalement, Dexter remit sa démission et revint à Los Angeles pour devenir rapidement l'idole de Central Avenue aux dires d'Art Pepper. Accompagné au piano par Nat King Cole, il enregistra, sans doute à la fin de 1943, sa première séance en leader avec Harry Edison comme interlocuteur. Aucun doute, Dexter Gordon était bien LE disciple de Lester Young. Les interprétations gravées en privé à la même période, sous la houlette du batteur Dave Coleman, le confirmaient à l'envi.

Après avoir passé deux mois au Club Plantation au sein de la formation de Fletcher Henderson et effectué une tournée dans le grand orchestre de Louis Armstrong, Dexter rejoignit à la fin de 1944 la formation de Billy Eckstine. « Il [Armstrong] était un type magnifique, vraiment chaleureux. Je me souviens de mon passage de son orchestre à celui de Billy Eckstine. C'était le jour et la nuit car autant tout était trouvaillies, excitation et enthousiasme chez

Eckstine, chez Pops, ce n'était que routine. Vous accomplissiez un travail, un point c'est tout. Bien sûr, Pops sonnait magnifiquement à l'époque, j'aimais son style et il jouait quelques trucs qui m'emballaient vraiment (2). »

La section de saxophones composée de Gene Ammons et des « The Unholy Four » - Sonny Stitt, John Jackson, Leo Parker et Dexter lui-même – l'enthousiasmait : « Avec Billy, vous grandissiez chaque soir un peu plus (3). » Il n'empêche, « The Unholy Four » qui justifiaient bien leur surnom, démissionnèrent en bloc afin de rester à New-York. Dexter en profitera pour écouter tout ce qu'il était possible d'y entendre comme jazz : Art Tatum, Billie Holiday, Dizzy Gillespie, John Kirby, Maxine Sullivan. « Chaque nuit c'était le paradis ! Il me suffisait d'aller d'un club à l'autre. Parfois, lorsque je me remémore ces moments, j'ai l'impression de voir un film. Est-ce que tout cela est réellement arrivé ? Tant d'animation, de passion... (4) »

L'ayant apprécié chez Eckstine, Dizzy Gillespie fit appel à Dexter au moment de mettre en boîte *Blue 'n' Boogie et Groovin' High* ; l'une des toutes premières manifestations du be bop gravé officiellement. De son côté, lorsqu'il monta un ensemble au Spotlite en octobre 1945, Charlie Parker l'engagea aux côtés de Miles Davis, Sir Charles Thompson, Leonard Gaskin et Stan Levey. Dexter entraït par la grande porte dans le clan des « modernistes ».

Le même mois, le label Savoy lui confia la direction d'une séance d'enregistrement. Dans son introduction, Alain Gerber évoque, au travers de *Long Tall Dexter*, les menues incertitudes stylistiques décelables alors dans son jeu. Un flottement quelque peu gommé par l'urgence du discours dans

Dexter Rides Again et Dexter Digs In. Quant à *Blow Mr Dexter* il représente l'exemple même de ces thèmes originaux « bop », proches du riff, qu'il composait alors.

Revenu à Los Angeles, Dexter sera contacté par Ross Russell. Lors de sa première séance pour Dial, il rencontra la tromboniste Melba Liston parfaitement à l'aise dans le style bop ; un couple « glamour » qui figura en couverture du numéro 1, daté Noël 1948, de « Jazz News » édité par Eddie Barclay.

Mischievous Lady donnait à entendre un Dexter Gordon au jeu débarrassé de tout attermoient, enrichi d'un élément qui perdurera chez lui, la décontraction. Toutes les influences qu'il avait subies, de Lester Young à Charlie Parker en passant par Illinois Jacquet, s'étaient mêlées en un style qui, dorénavant, n'appartenait qu'à lui. Si *Blues Bikini* s'inscrit dans la lignée de *Mischievous Lady*, *Ghost of a Chance* où il bénéficie d'un accompagnement magistral de Jimmie Rowles, confirme son exceptionnel talent d'interprète de ballade. Un don qui ne l'abandonnera jamais.

« Dexter, on vous appelle souvent le père du ténor be bop... » - « Oui, c'est moi » répondit-il à la question d'Ib Skovgaard Peterson dans un grand éclat de rire (6). Certes, mais à sa manière. Dexter emprunte nombre d'éléments au style de Parker mais il ne recherche pas spécialement la complexité harmonique. L'intéresse davantage l'élaboration d'un discours mélodique cohérent, séduisant, héritier de Lester Young mais aussi de Louis Armstrong et de ses premières admirations au temps où il étudiait la clarinette, Albert Nicholas, Buster Bailey, Benny

Goodman. Un discours dont l'envergure peut et doit dépasser les limites attachées aux écoles. Au milieu des enregistrements californiens, *Bop!* occupe une place à part. Gravé au sein du Red Norvo Ensemble, un octette proche des Woodchoppers de Woody Herman, cet arrangement de Shorty Rogers plaçait Dexter dans un contexte peu familier. L'ocumenisme de son discours lui permet de s'intégrer dans les ensembles et d'intervenir en solo sans créer la moindre solution de continuité.

The Chase relevait d'un domaine bien différent : « Il y avait foule sur l'estrade ce soir-là mais à la fin il ne restait plus que Wardell (Gray) et moi. *The Chase* est venu de là. Wardell était un excellent saxophoniste qui dominait son instrument à la perfection. Son jeu était fluide, très pur. Sa sonorité ne possédait pas une puissance énorme mais il s'arrangeait toujours pour que tout ce qu'il joue soit intéressant et musical. J'ai adoré jouer avec lui. Il possédait beaucoup de dynamisme et une profusion d'idées. Sa présence me stimulait vraiment (5). » Sur *The Chase*, répété au Bird-in-the-Basket Restaurant, les deux ténors alignent une série de solos alternés dont la durée dégressive – de 32 à 4 mesures – engendre une tension inversement proportionnelle. Avec une sonorité de ténor amplifiant celle de Prez, Dexter fait monter la température au moyen de figures rythmiques récurrentes, procédé qui lui est familier. Un discours plus direct que celui de Wardell Gray moins préoccupé d'ajouter un fagot au brasier.

Avec *The Duel* où il croisait le fer avec Teddy Edwards en Californie, Dexter offrait une suite à *The Chase*. En fin d'année, à New York, *Settin' the Pace* donna lieu à un nouvel affrontement, le mettant cette

fois aux prises avec Leo Parker. Le premier saxophoniste baryton bop qui, à défaut de faire preuve d'une grande audace harmonique, montrait une belle efficacité dans les échanges musclés. Au long de *Settin' the Pace* aussi bien que sur *Dexter's Riff*, plongé dans un contexte bop chimiquement pur, Dexter se révèle impérial. Le piano y était tenu par Tadd Dameron, également présent dans la séance « Dexter Gordon and His Boys » où figurait Fats Navarro. « Fats était merveilleux, un musicien accompli, un fantastique trompettiste. Il jouait toujours exactement ce qu'il fallait, que ce fut en répétitions ou lors d'un enregistrement (7) » dira Dexter de quelqu'un avec lequel il avait fréquemment partagé l'estrade des clubs. Une complicité de la première heure qui transparait au long de *Dexterity* et *Dextrose*, deux compositions de Tadd Dameron.

Selon Ross Russell, la décadence de Central Avenue avait débuté au printemps 1946 : la prospérité liée à la période de guerre déclinait et des modes de vie plus conventionnels succédaient aux excès des années troublées. Le jazz l'avait pratiquement déserté et, depuis l'immédiate après-guerre, le Rhythm and Blues y tenait le haut du pavé. Revenu une fois de plus en Californie, Dexter devra composer avec ces changements. Engagements et séances d'enregistrement se feront rares. Il retrouvera épisodiquement Wardell Gray avec lequel il signa au mois de juin 1952, une séance peu concluante. Juste avant d'être arrêté pour usage de stupéfiants.

Durant deux ans, Dexter sera interné au pénitencier de Chino dans la section de sécurité minimum. « Ce n'était pas si terrible que ça, je me suis amusé aussi. » dira-t-il non sans humour. À ses dires,

ce séjour forcé lui permit de se refaire une santé, de lire, réfléchir et travailler son instrument qu'il avait été autorisé à garder. Il vivra même à Chino sa première expérience d'acteur grâce à « Unchained ». Un film tourné dans le pénitencier par Hal Bartlett, dont le thème, *Unchained Melody*, fut sélectionné pour l'Oscar de la meilleure chanson. Dexter, reconnaissable à l'écran avec son saxophone, sera doublé dans la bande-son.

Ce ne fut donc pas un musicien déboussolé qui réapparut à la fin de 1955 sur la scène du jazz californien. En l'espace de trois mois, Dexter signa deux albums personnels – remarquables – et participa à une séance dirigée par quelqu'un qu'il connaissait bien, le batteur Stan Levey. Tous deux y étaient entourés de Conte Candoli, Frank Rosolino, Lou Levy et Leroy Vinnegar. Une solide équipe de musiciens « West Coast » dont Dexter disait : « La seule chose vraiment différente, c'est qu'un nouveau style était en train d'émerger ; des types comme Shorty Rogers, Shelly Manne, Art Pepper, Bud Shank, Bob Cooper, enfin tous ces types qui étaient passés avant chez Kenton, se mettaient à écrire de la musique, des arrangements. Mais, en fait, ce n'était guère différent, simplement plus organisé, plus écrit (8). » Rien qui puisse le désarçonner preuve en est *La Chaloupée*, un thème d'Offenbach extrait des « Contes d'Hoffmann », astucieusement arrangé par Bob Cooper.

Sur *Stanley the Steamer*, un blues sur tempo medium dont il est le seul soliste, aussi bien qu'au long de « Daddy Plays the Horn », Dexter, profitant de l'espace offert par le microsillon, s'exprime longuement sans le moindre passage à vide. Pour pallier ce genre d'accident, il aura souvent recours aux

citations, en veillant à ce qu'elles s'inscrivent avec naturel dans le cours de son improvisation.

Sur *Daddy Plays the Horn* et *Autumn in New York*, Leroy Vinnegar, Lawrence Marable, Kenny Drew, auteur d'un très beau solo sur le premier titre, lui assurent une assise idéale. Deux mois plus tard, pour l'album « Dexter Blows Hot and Cool », seront en lice un trompettiste, Jim Robinson, et une autre rythmique où Carl Perkins tient le piano. Aussi bien sur *I Should Care*, prétexte à variations subtiles, qu'au long de *Silver Plated* traité avec beaucoup d'autorité, il se montre le digne interlocuteur d'un Dexter Gordon en état de grâce.

Cinq années s'écouleront avant que ce dernier ne signe un nouveau disque.

« ... J'ai passé la plupart de ces années en prison, pour usage de stupéfiants. La plupart du temps, j'étais soit en prison, soit tellement défoncé que je ne pouvais pas jouer. On ne peut pas dire que ce furent mes années les plus heureuses (9). »

Le théâtre sortira Dexter Gordon du marasme. À la recherche d'un accompagnement musical pour sa pièce « The Dying of the Light », le dramaturge Carl Thaler l'avait approché au Zebra Lounge de Los Angeles. L'affaire ne se fit pas mais, en 1960, au moment de monter sur la côte ouest « The Connection » de Jack Gelber, grâce à Thaler, Dexter fut contacté. Non seulement pour composer et interpréter la musique de scène mais aussi pour incarner, aux côtés de Robert Blake et de Gavin MacLeod, le personnage d'Ernie au Grand Comedy Theater. Pour « The Hollywood Connection », il engagea Dolo Coker au piano, George Morrow à la basse et Lawrence Marable à la batterie. À l'exception de Down Beat,

la presse fut élogieuse, particulièrement à l'égard de Dexter.

À l'époque, Cannonball Adderley, plus ou moins chasseur de têtes pour le compte d'Orrin Keepnews, avait découvert Wes Montgomery. À Los Angeles, il réalisa que Dexter Gordon, bien oublié à New-York, était loin d'avoir rendu les armes. Du coup, il décida de produire une séance pour Jazzland, la sous-marque de Riverside. Était-il nécessaire d'ajouter à l'équipe de « The Hollywood Connection », Martin Banks, un trompettiste assez falot et le tromboniste Richard Boone ? On peut s'interroger mais, baptisé « The Resurgence of Dexter Gordon », l'album justifiait tout à fait son libellé comme en témoigne *Home Run*.

Alors que tous les musiciens de « The Hollywood Connection » étaient présents au studio (à l'exception de George Morrow remplacé par Charles Green), aucune des compositions liées à la pièce ne fut enregistrée. Il faudra attendre le second album réalisé par Dexter chez Blue Note, « Dexter Calling », pour entendre *Soul Sister, I Want More* et surtout *Ernie's Tune*. L'une des interprétations les plus émouvantes de Dexter, l'une de ses plus belles compositions, la seule à devenir une chanson. À la suggestion de l'acteur Robert Blake, Morgan Ames avait mis des paroles sur la mélodie mais *Ernie's Tune* ne fut jamais enregistré sous cette forme.

À la fin de l'année, Dexter décida de retourner à New-York. La scène du jazz avait bien changé depuis son départ. Le quartette d'Ornette Coleman s'était produit au Five Spot et John Coltrane s'apprenait à enregistrer « Africa Brass ». Bientôt, à la suite du « Jazz Samba » de Stan Getz, la folie de la bossa nova allait frapper un peu tout le monde.

Dexter Gordon gardera une distance raisonnable envers les sirènes du Brésil et restera étranger aux élans mystiques coltraniens, tout comme à la furia libertaire qui allait se déchaîner. À trente-huit ans, il ne voyait pas la raison de bouleverser son discours. Ce n'était pas à celui qui avait montré la voie de marcher dans les traces de ses suiveurs. Sans pour autant rester sourd à ce qu'ils proposaient. Le bop lui paraissait assez solide pour pouvoir s'enrichir sans perdre sa spécificité. Néanmoins, sur la composition de Kenny Drew *Modal Mood*, Dexter se gardera bien de chausser les mocassins de Coltrane ; ce qui lui vaudra de se voir taxé d'« anachronisme » par le critique Richard Cook. Au cours d'un interview accordée en 1977 à Chuck Berg pour *Down Beat*, Dexter mettait les points sur les i : « Encore une fois, il s'agit d'une même lignée, Lester - Bird - Dexter - Trane. Il existe une évolution, bien sûr, mais il s'agit vraiment d'une même famille ». En aucune manière Dexter ne représentait le maillon faible de cette chaîne.

En raison de ses divers emprisonnements, Dexter Gordon ne pouvait obtenir la fameuse « New York City Cabaret Identification Card », obligatoire pour être engagé dans les endroits où l'alcool était en vente, c'est-à-dire dans les seuls lieux où un musicien avait une chance de travailler. Heureusement, sur la suggestion d'Ike Quebec, directeur artistique improvisé chez Blue Note, Alfred Lion lui signa un contrat d'enregistrement.

Pour sa première séance, Dexter rencontra le trompettiste Freddie Hubbard qui avait participé à « Free Jazz » sous la direction d'Ornette Coleman, mais, quelques mois plus tard, devenait un « Jazz

Messenger ». Parfaitement à l'aise l'un et l'autre, malgré leur différence d'âge ils communiaient dans un même amour de ce jazz pur et dur qui n'a rien à faire des compromissions. Sur le thème de Gershwin *I Was Doing All Right*, Freddie Hubbard débute son solo dans la continuité de celui de Dexter ; le témoignage d'une compréhension mutuelle qui se confirmera lors de leur dialogue final.

L'année suivante, ils se retrouveront encore sous la houlette d'Herbie Hancock à l'occasion de « Takin' Off », son premier album personnel. Dexter sera l'un des artisans du succès de *Watermelon Man* et *Alone and I* lui donnera l'occasion de signer l'une de ces improvisations sur tempo lent dont il était le maître. Ce qu'il renouvellera avec *I Guess I'll Hang My Tears Out to Dry* et de *Until the Real Thing Comes Along*. Deux standards extraits respectivement de « Go ! » qu'agrémentait un *Cheese Cake* particulièrement roboratif et de « A Swinging Affair » contenant *Soy Califa* au parfum de calypso. Des albums issus de deux séances réalisées en compagnie de Sonny Clark, Butch Warren et Billy Higgins. Une instrumentation identique à celle du quartette de Coltrane, utilisée de manière différente. Chez Dexter Gordon, la rythmique doit former un tout vis-à-vis du soliste, une conception que perpétuera nombre de ténors parmi les plus actuels.

Le 29 août, quelques heures après avoir mis en boîte « A Swingin' Affair », Dexter Gordon monta à bord d'un avion reliant New York à Londres. « En 1962 je suis parti à New-York et y suis resté six ou sept mois. J'ai rencontré Ronnie Scott chez « Charlie's », un bar à musiciens. Il s'est présenté et me demanda si j'irais à Londres. Je lui ai répondu

« Oui, bien sûr ». Je lui ai donné mon adresse et il me dit qu'il resterait en contact. Deux semaines plus tard, il me proposait un engagement d'un mois dans son club et une tournée de quinze jours en Angleterre (10). »

Un séjour européen qui se prolongea en fait jusqu'en 1976. Le temps suffisant pour que, sur le vieux continent, en cabaret ou au cours de concerts, Dexter Gordon se montre sous son vrai jour. Celui d'un géant du saxophone ténor doté d'un charisme rare et d'un humour ravageur. L'inventeur d'un nouveau langage sur son instrument, une manière de néo-bop dont il aurait édicté la grammaire et composé le dictionnaire. En ne revendiquant qu'une seule étiquette : « Ce que je fais – je préfère l'appeler jazz parce que ce n'est pas un mot obscène. Pour moi, c'est un mot magnifique – je l'aime. »

Alain TERCINET

© 2016 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

- (1) Ira Gitler, « Jazz Masters of the Forties », Da Capo Press, NYC, 1983.
- (2) comme (1)
- (3), (4) Stan Britt, « Dexter Gordon », Da Capo Press, NYC 1989.
- (5) Notes de pochette du LP « Dexter : The Dial Sessions », Storyville.
- (6) Ib Skovgaard Peterson, « Daddy Plays the Horn », Jazz Hot n° 300, décembre 1973.
- (7), (8), (9) comme (6)
- (10) Thorbjørn Sjøgren, « Long Tall Dexter – The Discography of Dexter Gordon », Copenhague, 1986.

DEXTER GORDON - RANDOM TRACKNOTES

The saxophonist onscreen is sitting on a garbage bin, playing "Autumn in New York" in the dark of a Parisian night. He breaks off, saying that he's forgotten the words. The people watching "Round Midnight", those who knew nothing of Dexter Gordon, would remember that image: the tall silhouette of a gentle visionary who spoke strangely, a fatalist who had recovered from everything he'd seen except music. A survivor left behind by the same jazz revolution he'd contributed to trigger. Seated in front of Bertrand Tavernier's camera, Dexter Gordon represented a striking incarnation of 'Dale Turner', a fictional musician based on and inspired by the personalities and misadventures of Bud Powell and Lester Young. Paradoxically, the life of Dexter Gordon, with all its highs and misfortunes, could also have provided the material for the film's screenplay.

"I hadn't been exposed to Hawk as much as Lester. I got a chance to hear Lester with the Basie Band in Los Angeles. They came out there in 1939 [...] Lester was really in his thing there – very exciting, very dynamic."¹ As a member of the "swing" band at Jefferson High School where he received his education, Dexter was sixteen then and taking saxophone lessons from someone who'd been in Les Hite's orchestra. Dexter's father, mad about jazz and a reputed physician whose patients included Duke Ellington and Lionel Hampton, never missed a concert and took his son along with him. When Dexter was seven, he gave him a clarinet and also ensured he had the lessons he needed to master it and everything there was to know about harmony and music theory.

By 1940 Dexter's schooling was over, and he

was offered a job as second tenor in the band that Marshall Royal was putting together for Lionel Hampton (the solos were entrusted to Illinois Jacquet). However, when the orchestra was appearing in New York (May 1942), George T. Simon wrote in *Metro-nome*, "Young Dexter Gordon, a handsome six-foot-four eighteen-year-old, comes across with some fine melodic ideas as well as a mighty pretty tone."

Tired of touring, and musically frustrated, Dexter handed in his resignation and went back to Los Angeles where, according to Art Pepper, he quickly became a Central Avenue idol. Accompanied on piano by Nat King Cole, most probably towards the end of 1943, Dexter would do his first recording-session as a leader, playing with Harry Edison as his partner. There could be no mistake: Dexter Gordon was indeed THE disciple of Lester Young, a fact confirmed, should there be any doubt, by the performances recorded privately during that period by drummer Dave Coleman.

After spending two months at the Plantation Club with the Fletcher Henderson Orchestra and then touring with Louis Armstrong's big band, at the end of 1944 Dexter joined Billy Eckstine. "He [Armstrong] is beautiful, a wonderful cat, real warm. I remember coming out of Louis Armstrong's band into Eckstine's band, which was like night and day – because there was nothing but happenings, excitement and enthusiasm; whereas in Pops's band, everything was just blah. You played a job, and that was the whole thing. Of course, Pops sounded very beautiful at that time – I loved the way he sounded. He used to play some things that really gassed me."²

The saxophone-section comprising Gene Ammons and “The Unholy Four” - Sonny Stitt, John Jackson, Leo Parker, Dexter himself – filled him with enthusiasm: “With Billy, you grew up a little bit more every night.”³ Even so, “The Unholy Four” (who lived up to their nickname), resigned en masse so that they could stay in New York. Dexter took advantage of that to go and listen to everything that could be heard by way of jazz: Art Tatum, Billie Holiday, Dizzy Gillespie, John Kirby, Maxine Sullivan... “Every night was a thrill! I’d just go in and out of all them clubs... Sometimes when I stop and think about all those things, those times, it all seems like a movie. Did that really happen?”⁴

Dizzy Gillespie liked Dexter with Eckstine and gave him a call when the time came for him to record *Blue ‘n’ Boogie* and *Groovin’ High*; the occasion was one of the very first bebop manifestations on an official record. As for Charlie Parker, when he was getting a band together to play at the Spotlite in October 1945, he hired Dexter along with Miles Davis, Sir Charles Thompson, Leonard Gaskin and Stan Levey. Dexter had joined the “modernist” clan by entering through the front door.

That same month, the Savoy label put a recording session at his disposal; Alain Gerber, in his introduction to this set, refers to *Long Tall Dexter* in evoking the slight uncertainties in his style that could be glimpsed in Dexter’s playing at the time. That hesitancy is effaced by the urgency of his discourse in *Dexter Rides Again* and *Dexter Digs In*. As for *Blow Mr Dexter*, it is the very example of those original “bop” themes close to riffs that he was composing in that period.

Back in Los Angeles, Dexter would be contacted by Ross Russell. At his first session for Dial he met female trombonist Melba Liston, who was totally comfortable playing bop; they formed a “glamour” couple on the cover of the first issue of Eddie Barclay’s publication “Jazz News” dated Christmas 1948. *Mischievous Lady* let people hear a Dexter Gordon whose playing was stripped of all temporizing, enhanced by an element Dexter would make permanent: his relaxed attitude. All the influences to which he’d been exposed, from Lester Young and Illinois Jacquet to Charlie Parker, had mingled to become a style which, from now on, would be all his own. While *Blues Bikini* has the same genes as *Mischievous Lady*, the title *Ghost of a Chance*, where Dexter benefits from the marvellous accompaniment of Jimmie Rowles, confirms the tenor’s exceptional gifts as a ballad-player, and that was a special talent which never abandoned him.

“Dexter, you’re often called the father of bebop tenor...” — “Yes, that’s me,” said Dexter in reply to Ib Skovgaard Peterson,⁶ and he gave a huge laugh. Indeed he was, but in his own way. Dexter borrowed a number of elements from Parker’s style but wasn’t looking particularly for harmonic complexity. He was more interested in elaborating on a melodic discourse that was coherent and seductive, a language that was the heir to not only Lester Young but also Louis Armstrong and the others he first admired when he was learning to play clarinet, i.e. Albert Nicholas, Buster Bailey or Benny Goodman. The language he wanted was one whose reach could, and should, go beyond the limits attached to schools of playing. In the midst of the recordings he made in

California, *Bop!* stands apart. Made with the Red Norvo Ensemble, an octet close to Woody Herman's Woodchoppers, this arrangement by Shorty Rogers places Dexter in a context quite unfamiliar to him, but the ecumenicism of his discourse allows him to form an integral part of the ensemble playing and also intervene as a soloist without the seams showing...

The Chase was something entirely different: "There'd be a lot of cats on the stand but by the end of the session it would wind up with Wardell (Gray) and myself. *The Chase* grew out of this. Wardell was a very good saxophonist who knew his instrument very well. His playing was very fluid, very clean. Although his sound wasn't overwhelming, he always managed to make everything very interesting, very musical. I always enjoyed playing with him. He had a lot of drive and a profusion of ideas. He was stimulating to me."⁵ In *The Chase*, which they'd rehearsed at the Bird-in-the-Basket restaurant, the two tenors put together a string of solos where they alternate, and the diminishing length of the those solos – from 32 bars down to 4 bars – is inversely proportional to the tension they create. With a tenor sound amplifying that of Prez, Dexter makes the temperature soar with recurrent rhythmical phrases, a familiar trick of his; and his discourse is more direct than that of Wardell Gray, less concerned with adding fuel to the flames.

In *The Duel*, where he crossed swords with Teddy Edwards in California, Dexter proposed a sequel to *The Chase*. At year-end, in New York, *Settin' the Pace* provided the decor for a new confrontation where this time he was grappling with Leo Parker.

The latter was the first bop baritone saxophonist, and while he doesn't demonstrate great harmonic audacity he still shows himself to be handsomely efficient in some muscular exchanges. Throughout *Settin' the Pace*, and also on *Dexter's Riff*, where the tenor is plunged into a bop context that is chemically pure, Dexter Gordon is imperial.

The piano-player is Tadd Dameron, who was also present on the session for "Dexter Gordon and His Boys" which featured trumpeter Fats Navarro. "Fats was marvellous, an accomplished musician and a fantastic trumpeter. He always played exactly what was needed, whether in rehearsals or during a recording,"⁷ said Dexter about a musician with whom he'd often shared the stage in clubs. They had an entente from the beginning, and it transpires throughout *Dextivity* and *Dextrose*, two of Tadd Dameron's own compositions.

According to Ross Russell, Central Avenue started to decay in the spring of 1946: the prosperity brought by war was in decline, and more conventional lifestyles began to replace the excessiveness of previous troubled times. Jazz had practically deserted the Avenue and, following the immediate post-war period, Rhythm and Blues was top of the walk. Back from California again, Dexter had to adapt to such changes. Gigs and record-sessions were now harder to come by; episodically he would meet up with Wardell Gray, and in June 1952 the pair of them did a session that was inconclusive.

Shortly afterwards, Dexter was arrested on drug charges. For the next two years he would serve out his sentence in a minimum-security wing at the pen-

tenitary in Chino. "It wasn't that bad," he said, not without humour, "I had some fun, too." He said his enforced stay there allowed him to get well again, do some reading, to think, and to work at his instrument (which he'd been authorized to keep.) In Chino he even gained his first acting-experience thanks to "Unchained", a film made inside the penitentiary by director Hal Bartlett. Its theme-tune *Unchained Melody* received an Oscar nomination for Best Song. But Dexter, recognizable onscreen with his saxophone, was dubbed on the soundtrack.

So it was no disorientated musician who resurfaced on the jazz scene in California in 1955. In the space of three months, Dexter made two (remarkable) albums as a leader and also took part in a session led by a drummer he knew very well, Stan Levey. The pair of them were in the company of Conte Candoli, Frank Rosolino, Lou Levy and Leroy Vinnegar, a solid bunch of West Coast musicians about whom Dexter said, "The only thing that was really different was, a new style was emerging. Guys like Shorty Rogers, Shelly Manne, Art Pepper, Bud Shank, Bob Cooper... all those guys who'd been with Kenton before, they were writing music now, and doing arrangements. But in fact it was hardly that different, just more organized, more written down."⁸ There was nothing there to unseat Dexter; just listen to *La Chalouspée*, taken from Offenbach's "Tales of Hoffmann" and astutely arranged by Bob Cooper, which he takes in his stride.

In *Stanley the Steamer*, a mid-tempo blues where he's the only soloist, and throughout "Daddy Plays the Horn", Dexter, taking advantage of the space provided by the microgroove recording,

stretches out at length and doesn't leave a single blank. To ward off that kind of incident he would often resort to quotes, while making sure (of course) that they fitted naturally into the flow of his own improvisation.

On *Daddy Plays the Horn* and *Autumn in New York*, Leroy Vinnegar, Lawrence Marable and Kenny Drew, the author of a very beautiful solo on the first of those, provide an ideal foundation for him. Two months later, for the album "Dexter Blows Hot and Cool", other partners entered the lists: he played with trumpeter Jim Robinson, and a new rhythm section whose pianist was Carl Perkins, and a new rhythm section whose pianist was Carl Perkins, the pretext for some subtle variations, and this *Silver Plated* treated with great authority, Perkins shows himself a worthy conversation-partner for a Dexter Gordon in the state of grace. But five years would go by before Dexter could make another record.

"... I spent most of those years in prison, for using drugs. Most of the time I was either in jail or so stoned that I couldn't play. You can't say they were the happiest years of my life."⁹ Theatre pulled Dexter Gordon out of the slump. Looking for the music to accompany his play "The Dying of the Light", dramatist Carl Thaler approached him at the Zebra Lounge in Los Angeles. Nothing came of it at first, but in 1960, at the time when Jack Gelber's "The Connection" was being prepared for the stage out on the West Coast, Dexter was contacted thanks to Thaler. Not only to compose the stage-music and perform it, but also to appear in the production at the Grand Comedy Theater, alongside Robert Blake and Gavin MacLeod, playing the role of Ernie. For "The Hollywood Connection" he hired Dolo Coker

(piano), George Morrow (bass) and Lawrence Marable (drums). With the exception of *Down Beat*, the press was full of praise for it, particularly with regard to Dexter.

During this period, Cannonball Adderley, more or less a 'headhunter' for Orrin Keepnews, had discovered Wes Montgomery. In Los Angeles he realized that Dexter Gordon, by now forgotten in New York, was a long way from throwing in the towel and so he decided to set up a session with him for Jazzland, Riverside's sub-label. The team from "The Hollywood Connection" was there, but did he really have to add Martin Banks, a somewhat colourless trumpeter, and trombonist Richard Boone? You can only wonder. However, the album christened "The Resurgence of Dexter Gordon" completely justified its title, as witnessed by this recording of *Home Run*. While every musician from "The Hollywood Connection" was present in the studio (save George Morrow, who was replaced by Charles Green), none of the compositions related to the play was actually recorded. For that, people would have to wait for Dexter's second Blue Note album, "Dexter Calling", on which they could hear *Soul Sister*, *I Want More* and *Ernie's Tune* especially. The latter is one of Dexter's most moving performances; it is also one of his most beautiful compositions, and also the only one to become a song. At actor Robert Blake's suggestion, Morgan Ames added lyrics to the melody but *Ernie's Tune* was never recorded in that form.

At the end of the year Dexter decided to return to New York. The jazz scene there had greatly changed in his absence. Ornette Coleman's quartet had appea-

red at The Five Spot and John Coltrane was getting ready to record "Africa Brass". Soon, following in the wake of Stan Getz and his "Jazz Samba", bossa nova madness would overtake more or less everyone.

Dexter kept a reasonable distance from the sirens of Brazil, however; he also remained foreign to the mystical elan of Coltrane and the libertarian furia which was about to be unleashed. At the age of thirty-eight he saw no reason to turn his discourse upside down. He was the man who had shown the way, and therefore not one to walk in the steps of his followers. Not that he remained deaf to their proposals. Bop seemed solid enough for him to be enriched by it without losing any of his specificity. Nevertheless, when playing Kenny Drew's composition *Modal Mood*, Dexter would take good care not to put his feet anywhere near Coltrane's loafers; it would earn him a reproach for "anachronism" from critic Richard Cook. In an interview he gave to Chuck Berg in 1977 for *Down Beat*, Dexter made things quite clear, saying, "Again, it's the same line - Lester to Bird to Dexter to Trane. There was evolution, of course, but really the same line." In no way did Dexter represent the weak link in that chain.

Due to his various terms of imprisonment, Dexter Gordon was unable to obtain the famous "New York City Cabaret Identification Card", which was mandatory for a musician to be paid to play in places selling liquor, i.e., the only places where a musician had a chance to find any work. Fortunately, Ike Quebec, improvising as artistic director for Blue Note, suggested to Alfred Lion that the label should sign a recording-contract with Gordon. For his first

session, Dexter met up with Freddie Hubbard, who had taken part in “Free Jazz” under the aegis of Ornette Coleman only to become a “Jazz Messenger” a few months later. Perfectly at home, and despite their age-difference, the pair of them could communicate in the same love of that pure, solid jazz that cared little for compromise. Playing Gershwin’s theme *I Was Doing All Right*, Freddie Hubbard begins his solo as the continuation of Dexter’s; it testifies to the mutual understanding they enjoyed, one which is confirmed in their final conversation.

A year later the pair met up again, this time on a session for Herbie Hancock that produced “Takin’ Off”, the pianist’s first album. Dexter was one of the artisans behind the success of *Watermelon Man*, and *Alone and I* provided the opportunity for him to sign one of those slow-tempo improvisations of which he was a master. He renewed the exploit on *I Guess I’ll Hang My Tears Out to Dry* and *Until the Real Thing Comes Along*, two standards taken respectively from “Gol”, an album which also had the particularly bracing *Cheese Cake*, and “A Swinging Affair”, which contained the fragrant calypso number *Soy Califa*. Those albums came from two sessions he did with Sonny Clark, Butch Warren and Billy Higgins. While the instrumentation was identical to that of the Coltrane quartet, the use made of it was totally different: with Dexter Gordon, the rhythm-section had to form a whole opposite the soloist, a concept that was to be perpetuated by a number of tenors, among them some of the most contemporary.

On August 29th, a few hours after he’d finished taping that album “A Swingin’ Affair”, Dexter Gordon

boarded a flight to London, England. “In 1962 I moved to New York [...] for six or seven months. I met Ronnie Scott at the musicians’ bar called “Charlie’s”, and he introduced himself and asked if I’d come to London. I said “Yeah, sure”. So I gave him my address and he said he’d be in touch. A couple of weeks later he offered me a month’s work in his club and a couple of weeks around England.”¹⁰ His stay in Europe actually lasted until 1976. Whether he was playing in clubs or giving concerts, his stay was more than long enough for Dexter to show himself in his true light: a charismatic giant of the tenor saxophone who had a tremendous sense of humour. He invented a new language for his instrument, filled with neo-bop mannerisms whose rules of grammar and conjugation were all his own work. There was only one “label” to which he laid claim: “What I’m doing—I prefer to call that jazz, because to me it is not a dirty word; to me, it’s a beautiful word—I love it.”

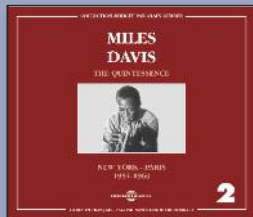
*Adapted by Martin DAVIES
from the French text of Alain TERCINET*

© 2016 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

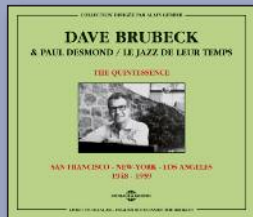
- (1) Ira Gitler, “Jazz Masters of the Forties”, Da Capo Press, NYC, 1983.
- (2) *ibid* (1)
- (3), (4) Stan Britt, “Dexter Gordon”, Da Capo Press, NYC, 1989.
- (5) In the sleeve notes for the LP “Dexter: The Dial Sessions”, Storyville.
- (6) Ib Skovgaard Peterson, “Daddy Plays the Horn”, Jazz Hot N° 300, December 1973.
- (7), (8), (9) *ibid* (6)
- (10) Thorbjørn Sjøgren, “Long Tall Dexter – The Discography of Dexter Gordon”, Copenhagen, 1986.



FA 291



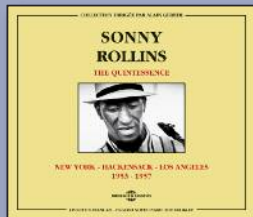
FA 3060



FA 282



FA 287



FA 249



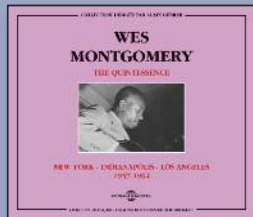
FA 297



FA 3063



FA 3061



FA 3062

Catalogue disponible sur simple demande