

COLLECTION DIRIGÉE PAR ALAIN GERBER

ELVIN JONES

THE QUINTESSENCE



NEW YORK CITY - STOCKHOLM
1956-1962

FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

LIVRET EN FRANÇAIS - ENGLISH NOTES INSIDE THE BOOKLET

DISCOGRAHIE / DISCOGRAPHY

CD 1 (1956-1961)

- 1. WEE DOT** (R.Jaspar-E.Jones) (Columbia FPX 123) 6'25
BOBBY JASPAR QUARTET "Clarinescapade"
Robert "Bobby" JASPAR (ts, arr) ; Tommy FLANAGAN (p) ; Nabil TOTAH (b) ; Elvin JONES (dm).
New York City, 14/11/1956
- 2. MINOR RUN-DOWN** (B.Golson) (Blue Note BLP 1564) 7'37
PAUL CHAMBERS QUINTET
Donald BYRD (tp) ; Clifford JORDAN (ts, fl) ; Tommy FLANAGAN (p) ; Elvin JONES (dm) ; Paul CHAMBERS (b, ldr).
Hakensack (NJ), 19/05/1957
- 3. ALL OF YOU** (C.Porter) (Riverside RLP 12-240) 5'54
BOBBY JASPAR QUINTET
Idrees SULIEMAN (Leonard GRAHAM) (tp) ; Bobby JASPAR (fl) ; Wilbur LITTLE (b) ; George WALLINGTON (p) ; Elvin JONES (dm).
New York City, 28/05/1957
- 4. RELAXIN' AT CAMARILLO** (C.Parker) (Metronome P-7134) 3'23
5. VERDANDI (T.Flanagan) (Metronome P-7134) 2'16
TOMMY FLANAGAN TRIO "Trio Overseas"
Tommy FLANAGAN (p) ; Wilbur LITTLE (b) ; Elvin JONES (dm).
Stockholm, 15/08/1957
- 6. SOFTLY AS IN A MORNING SUNRISE** (S.Romberg-O.Hammerstein II) (Blue Note BLP 1581) 7'41
SONNY ROLLINS TRIO "A Night At The Village Vanguard"
Walter T. "Sonny" ROLLINS (ts) ; Wilbur WARE (b) ; Elvin JONES (dm).
New York City, 3/11/1957
- 7. THE LONG TWO-FOUR** (D.Byrd) (Riverside RLP 12-265) 10'41
PEPPER ADAMS QUINTET "10 to 4 At The Five Spot"
Donald BYRD (tp) ; Park III. "Pepper" ADAMS (bar sax, ldr) ; Bobby TIMMONS (p) ; Doug WATKINS (b) ; Elvin JONES (dm).
New York City, 15/04/1958
- 8. LET'S CALL THIS** (T.Monk) (New Jazz 8206) 7'16
STEVE LACY QUARTET "Reflections"
Steve LACY (ss, ldr) ; Mal WALDRON (p) ; Buell NEIDLINGER (b) ; Elvin JONES (dm).
New York City, 17/10/1958

9. LA NEVADA - Theme (Gil Evans)

(World Pacific Jazz WP 1270) 6'48

GIL EVANS AND HIS ORCHESTRA

Johnny COLES, Louis MUCCI, Danny STILES (tp); Jimmy CLEVELAND, Curtis FULLER (tb); Rod LEVITT (bass tb); Earl CHAPIN (Frh); Bill BARBER (tuba); Steve LACY (ss); Eddie CAINE (as); Albert "Budd" JOHNSON (ts, cl); Ray CRAWFORD (g); Tommy POTTER (b); Elvin JONES (dm); Gil EVANS (arr, dir).

New York City, 2/02/1959

10. BLUES TO YOU (J.Coltrane)

(Atlantic 1382) 6'28

JOHN COLTRANE QUARTET "Coltrane Plays The Blues"

John COLTRANE (ts); McCoy TYNER (p); Steve DAVIS (b); Elvin JONES (dm).

New York City, 21/12/1960 ou/or 19/01/1961

11. PREMINADO (B.Harris)

(Riverside RLPS 9534) 5'29

BARRY HARRIS TRIO "Preminado"

Barry HARRIS (p); Joe BENJAMIN (b); Elvin JONES (dm). *New York City, 21/12/1960 ou/or 19/01/1961*

DISCOGRAHIE / DISCOGRAPHY

CD 2 (1960-1962)

1. PLAY, CAROL, PLAY (B.Harris)

(Riverside RLPS 9534) 4'15

BARRY HARRIS TRIO "Preminado"

Barry HARRIS (p); Joe BENJAMIN (p); Elvin JONES (dm). *New York City, 21/12/1960 ou/or 19/01/1961*

2. PRETTY BROWN (E.Wilkins)

(Riverside RLPS 409) 3'31

3. FOUR AND SIX (O.nelson)

(Riverside RLPS 409) 4'59

ELVIN JONES TRIO "Elvin !"

Hank JONES (p); Art DAVIS (b); Elvin JONES (dm).

New York City, 11/07/1961

4. CRISIS (F.Hubbard)

(Blue Note BST 84085) 11'33

FREDDIE HUBBARD SEXTET "Ready for Freddie"

Freddie HUBBARD (tp, ldr); Bernard MCKINNEY (euphonium); Wayne SHORTER (ts); McCoy TYNER (p); Art DAVIS (b); Elvin JONES (dm). *Englewood Cliffs (NJ), 21/08/1961*

- 5. ALL OF ME** (Simmons-Marks) (Verve MGV 8399) 7'39
LEE KONITZ AND HIS ORCHESTRA "Motion"
Lee KONITZ (as, ldr); Sonny DALLAS (b); Elvin JONES (dm). *NYC, 29/08/1961*
- 6. IMPRESSIONS** (J.Coltrane) (Impulse AS 42) 14'49
JOHN COLTRANE QUINTET "Impressions"
John COLTRANE (ts); Eric DOLPHY (as); McCoy TYNER (p); Jimmy GARRISON (b); Elvin JONES (dm).
New York City ("Village Vanguard"), 13/11/1961
- 7. WATER PISTOL** (Y.Lateef) (New Jazz NJLP 8272) 5'38
YUSEF LATEEF QUARTET "Into Something"
Yusef LATEEF (ts, fl); Barry HARRIS (p); Herman WRIGHT (b); Elvin JONES (dm).
New York City, 29/12/1961
- 8. LADY LUCK** (Jones-Wess) (Riverside) 6'22
ELVIN JONES SEXTET "Elvin !"
Thad JONES (tp); Frank WESS (fl); Frank FOSTER (ts); Hank JONES (p); Art DAVIS (b); Elvin JONES (dm, ldr).
New York City, 3/01/1962
- 9. THERE IS NO GREATER LOVE** (I.Jones-M.Symes) (Impulse AS 18) 6'19
10. EFFENDI (McCoy Tyner) (Impulse AS 18) 6'37
McCOY TYNER TRIO "Inception"
McCoy TYNER (p); Art DAVIS (b); Elvin JONES (dm). *Englewood Cliffs, 10/01/1962*

ELVIN JONES

« Apprenti sorcier ? Sorcier de l'apprentissage ! »

Au début des années 60, toute une génération de batteurs s'est mise à jouer « comme » celui qui était à la fois le bon génie et le démon de John Coltrane (cf. CD I, page 10 & CD II, page 6) : Elvin Ray Jones. Du moins s'est-elle proposée de viser désormais cet idéal inaccessible, ce qui la conduirait tout à la fois à mesurer son impuissance et à étendre ses pouvoirs. Quelle revanche, en tout cas, pour un homme qui, entré en piste dès la fin des années 40, venait de passer plus d'une décennie à collectionner déboires, déconvenues, camoufflets, moqueries et vexations ! Recalé lorsqu'il passait des auditions — notamment par Benny Goodman, ce dont on ne peut guère s'étonner. Tenu à distance par beaucoup. Congédié par tel ou tel qui l'avait d'abord laissé venir à lui, à l'exemple de Jay Jay Johnson (1). La condescendance des uns et le mépris des autres, cependant, devaient moins l'affecter que l'insensibilité de (presque (2)) tous à ce qu'il offrait au monde du jazz avec une témérité sans pareille et une formidable générosité. Car il s'agissait du déni pur et simple, avec ou sans intention de nuire, de ce qui le distinguait de l'ensemble de ses confrères y compris, c'est le point crucial, les plus influents de l'époque : Art Blakey, Max Roach, Philly Joe Jones, qu'il admirait sans réserve. On rappellera seulement qu'en 1957 ou 1958 encore, l'auteur anonyme du texte de pochette de « The Cool Sound Of Pepper Adams » découvrait une frappante similitude entre son style et celui de... Kenny Clarke, tandis qu'un observateur

des choses du jazz aussi aguerri que Leonard Feather, contacté par les dirigeants de Blue Note pour préfacer le « A Night At The Village Vanguard » de Sonny Rollins (CD I, page 6), restait étrangement sourd au grand chambardement qui, en matière de batterie, s'y opérait sans la moindre discrétion ; au contraire, dans le peu de mots qu'il consacrait à sa dérouterante participation, le critique soulignait ce qui relevait plutôt de la tradition (familiale en l'espèce) : « *(He) maintains the kind of beat one would expect from a member of the Jones family.* »

On se gardera bien de jeter la pierre à ces commentateurs quelque peu distraits : en l'occurrence, même l'analyse minutieuse dont ils se sont dispensés, peu enclins à croire aux miracles, n'aurait pas garanti la compréhension d'un jeu de tambours à ce point futuriste. Et puis, étourdis, peut-être ne l'étaient-ils que trop, mais dans un autre sens du mot, témoins désemparés d'une contradiction en acte : un numéro de haute voltige métrique donné par une sorte de forcené qui laisse rarement les endroits par où il passe dans l'état où il les a trouvés en entrant. Comment imaginer, à moins de lui accorder d'emblée des facultés hors du commun, que cet énergumène réfléchit plus vite encore qu'il ne frappe et résout les équations les plus complexes par des fulgurances ? Et qui pouvait se douter que celles-ci, en réalité, n'étaient que la récompense — tard venue, mais, alors, avec quel lustre ! — d'un appren-

tissage auquel s'était soumis l'intéressé de longues années durant, agrippé à la paire de baguettes qui l'accompagnait en tout lieu ? On décoit bien des âmes romantiques en le leur révélant : le cataclysme jonesien est avant tout le résultat d'un labeur acharné, d'autant plus éreintant, d'autant plus décourageant, on peut le parier, qu'il s'agissait d'un effort solitaire. Comme Wes Montgomery, comme Jimmy Smith, Elvin en a payé le prix — mais il en a perçu les dividendes.

Autodidacte, il n'a rencontré personne pour lui apprendre ce qui ne se faisait pas ou ce qu'il était impossible de faire. Et jamais l'idée ne lui est venue qu'une formation sérieuse pouvait se réduire à l'assimilation de ce qui s'était déjà fait. Ses maîtres étaient en ce temps-là ceux d'un peu tout le monde : Jo Jones, Chick Webb, Sidney Catlett, Dave Tough, Kenny Clarke, Max Roach. Cependant, il citait aussi Tiny Kahn, et cette référence n'est pas neutre : si un élément de style préfigure un tant soit peu l'approche novatrice du cadet des frères Jones, c'est bien le jeu de cymbale de cet irréductible individualiste dans les enregistrements réalisés au Storyville de Boston par le Stan Getz Quintet, en 1951.

La fabrique d'Elvin Jones par Elvin Jones : une quête d'une patience et d'une exigence extrêmes dont, le voyant évoluer dans les embruns de sa propre sueur, gaulant les noix de ses vingt bras tentaculaires et découvrant des dents de mangeur d'hommes, chacun jurerait qu'elle ne lui ressemble pas du tout. Personne ne cache mieux son jeu que lui, qui d'ail-

leurs n'a pas l'intention de cacher quoi que ce soit. Tandis qu'il incarne aux yeux du public la Brute et le Truand, il se produit dans son cerveau un phénomène comparable à une alchimie poétique. Et quand le corps entre dans la danse, le corps cesse d'être la machine qu'on connaît. Les circuits qu'empruntent les idées, la volonté, l'énergie, la technique ne figurent sur aucun des schémas ordinaires (sur ceux des manuels, n'en parlons pas !). À proprement dire, tout est en permanence *transfiguré*. Cette magie avait une origine : l'expression *liquide* de l'articulation chez Baby Dodds (et chez Sonny Greer, d'une certaine manière). Elle aura une postérité : la manifestation protoplasmique, chez Jones, d'une architecture aussi précise qu'un mécanisme d'horlogerie. La traduction de la tour Eiffel en termes de nuages. Comment imaginer une exactitude qui ne serait pas mesurable ? C'est bien auprès des poètes qu'il faut aller chercher la solution. Ou alors auprès des musiciens, mais à une condition : qu'ils aient, jusqu'au dernier atome, dissout la musique dans la musicalité, la mathématique dans la fantasmagorie.

Né à Pontiac, dans le Michigan, le 9 septembre 1927, frère cadet du pianiste Hank Jones et du trompettiste, arrangeur, compositeur et chef d'orchestre Thad Jones, l'un des quelques batteurs de jazz dont on peut dire sans se tromper qu'il fut un créateur de génie avait à sa mort, le 18 mai 2004, soixante-treize ans. Ce qui fait beaucoup pour un artiste de son âge. Car cet homme-là avait, plus que d'autres, partie liée avec l'enfance. Il était de ceux qui, tel Picasso ou Giacometti, ont un beau matin réinventé

l'enfance de l'art. Non pas quelque chose d'infantile, bien au contraire (il était, à trente ans, le singe merveilleux qui apprend aux autres à faire des grimaces), mais quelque chose d'absolument inviolé : une sorte de nouveau matin du monde pour tous les percussionnistes et, Dieu merci, pas seulement pour eux. Alors qu'à peu près personne, après la mort de Charlie Parker, n'aspirait à un bouleversement à ce point radical et qu'il se faisait, lui, expulser de partout avec perte et fracas, il avait créé de toutes pièces une nouvelle innocence, une nouvelle frontière, un nouvel horizon, une nouvelle rêverie, une nouvelle vague et de nouvelles tempêtes, et de nouveaux terrains vagues où l'on pouvait faire pousser un chien-dent qui n'existait nulle part, dans aucun livre, dans aucun songe : une sauvagerie reconquise, alors que le jazz venait justement de se civiliser, de s'occidentaliser, d'adopter, s'il le fallait pour convaincre, le col dur et la queue-de-pie. Une sauvagerie paradoxale, aussi, née par césarienne de la maîtrise du geste et d'une science par bonheur sans conscience. Je veux dire : une science extralucide qui se refusait la conscience de soi. Ce musicien fut un ébouriffé grandiose, mais, enfonçons le clou, il savait comme personne couper les cheveux en quatre.

Le jazz a fait sa révolution dans les fourgons d'Elvin. La révolution d'Elvin, pour l'essentiel, était faite depuis trois ans, quand est paru le premier *My Favorite Things* de John Coltrane. Trois ans qui ont compté autant que trente dans l'histoire de la batterie. Trois ans durant lesquels nous avons manqué de vigilance, alors qu'il était en train de recons-

truire notre monde, de déboulonner les rails, les pancartes, de dérégler les balises et les aiguillages. Rappelons-nous que le jeune Elvin fut d'abord, pour ses contemporains, un scandale clandestin. Il secouait le cocotier, mais on savait à peine qu'il était là. Il venait d'enregistrer des disques avec Jay Jay Johnson, où l'on ne comprenait pas d'emblée (Jay Jay non plus) qu'il était en train de renverser les tables de la Loi. En trio sous l'autorité de Tommy Flanagan (CD I, pages 4 & 5), le pianiste du groupe, il s'était permis, aux balais, des choses que les balais n'étaient pas censés permettre à qui que ce fût (3) (CD I, pages 2, 4, 5 & 6 ; CD II, pages 1, 2, 8 & 9). Hélas, la séance avait été organisée à Stockholm pour une compagnie locale : la plupart des amateurs ignoraient jusqu'à son existence. Quelques mois plus tard, il y avait eu *A Night At The Village Vanguard*, cet enregistrement sur les talons duquel le jazz a franchi le seuil d'une autre époque. Seulement voilà, sauf pour quelques élus, le microsillon prit son temps avant de traverser l'Atlantique à petite vitesse, comme c'était l'habitude en ce temps-là. Bref : Elvin était le tigre qui tenait notre petit monde par la queue, mais nous ne le soupçonnions guère. Guère ou pas du tout. Il faudrait attendre que John Coltrane l'appelle à sa droite. Et quand il accéda à cet honneur redoutable, quand sa silhouette se découpa au sommet de la barricade, parmi les balles et la fumée, d'une certaine manière le plus gros était accompli. Ce qu'il avait à dire, cette parole qui n'avait encore été articulée par personne d'autre (même si quelqu'un comme Philly Joe Jones lui avait préparé le terrain), nous n'en entendrions

plus, en vérité, que le troublant, le terrible, le sublime écho.

Avant Coltrane, Elvin, donc, c'était le fada de la bande, le zozo, le chien du jeu de quilles. Et la cinquième roue du carrosse. Grâce à quoi, d'ailleurs, il put mener sa petite sarabande en toute impunité, bien à l'abri dans l'inattention des gardiens du temple. Persuadé sans doute que ça ne le mènerait à rien, sinon à un probable suicide professionnel, avant qu'il soit longtemps, convaincu du fait que sortir des sentiers battus n'empêche pas de foncer dans le mur, puisque c'était la fin que lui promettaient à brève échéance tous les gens sages, il s'en est donné à cœur-joie. Il a joué son va-tout. Il n'a épargné aucune susceptibilité, ne ménageant pas plus la chèvre que le chou. Dans l'indifférence du service d'ordre, durant ces trois années de vaches maigres, il a poussé le bouchon, écrasé le champignon, tiré sur la ficelle ; il en a rajouté cent et une couches ; il a chariboté parmi les bégonias. Il a tenté tous les diables qui passaient par là. Il les a tournés en bourriques. L'un après l'autre, il les a mis dans sa poche, devant une assistance pour le moins clairsemée.

Elvin était un magicien fou qui avait réussi à saper les murs de soutènement sans que la maison s'écroule. Il lui a donné un air penché, à ce malheureux bâtiment, mais ce fut pour son bien. Il lui a permis de naviguer sur ses fondations. Il a été cet architecte qui remplaçait le fil à plomb par une figure d'arabesque, kaléidoscopique qui plus est, je veux dire toujours en train de se métamorphoser.

Les certitudes, avec lui, sont devenues évolutives, pour ne pas dire lunatiques. Le temps s'est lancé à la conquête de l'espace. Le swing, désormais, est apparu comme un climat, une atmosphère qui, pour le coup, avait vraiment une gueule d'atmosphère, tirée à hue et à dia par les quatre vents. Ayant escamoté l'échelle, il ne se contentait pas de s'accrocher au pinceau : il couvrait le plafond de formules cabalistiques, et la peinture giclait sur les murs en fresques grandioses. À grands coups de bâtons, il faisait pénétrer le réel dans l'imaginaire, et vice-versa. Elvin, c'est de la batterie virtuelle en train de se matérialiser sous nos yeux. C'est la forme qui dépérit et le meurtre qui prend forme. Le meurtre qui devient délicat. Délicieux. Les parallèles qui se rencontrent et font des nœuds. Quand tout est bien débrouillé, on aperçoit, stupéfait, un jardin à la française, tiré au cordeau : le nouvel ordre du monde, frappé du sceau de l'évidence. Elvin a redessiné les cartes. Il a imposé silence aux vieux diapasons. Il a donné le hoquet aux métronomes trop bien élevés. Il a remonté des pendules, qui pourtant donnaient l'heure juste si on la leur demandait poliment. Il a trafiqué les bousoles, de manière qu'elles indiquent désormais plusieurs directions à la fois. Il boitait des deux pieds, comme Vulcain, et faisait admirer pourtant la plus belle démarche du monde. Avec une cruauté voluptueuse, il se dispensait de l'indispensable et, dans le même mouvement, il nous faisait redécouvrir l'essentiel. Il nous le faisait heurter de plein fouet, en un mouvement d'esquive. Et même parfois, en ayant l'air de passer à côté.

Plus que n'importe qui d'autre, il aura sauvé le jazz en lui portant des coups furieux. Elvin fut un rédempteur. Il a fait honte aux audacieux de la timidité de leurs audaces. Le jazz s'est retrouvé avec du sang sur les mains, comme à Storyville autrefois, comme à Kansas City un peu plus tard. Vous sautiez à la corde, gentlemen ? Maintenant il allait falloir vous envoyer en l'air. Et rester là-haut, à danser dans les bourrasques. Voilà. Le temps de l'inconfort était

venu. Ou tu risques ta vie, ou tu es déjà mort. C'était il y déjà plus d'un demi-siècle... Le temps passe. C'est un moindre mal. Quelquefois, n'est-ce pas ? le temps aurait tendance à vous rester en travers de la gorge.

Alain GERBER

© 2016 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

1. Au milieu de la décennie suivante encore, engagé par un Duke Ellington enthousiaste, il devrait renoncer à ce poste au bout de quelques jours seulement, sous la pression de quelques vieux grognards de l'orchestre, lesquels avaient auparavant obtenu qu'il fût doublé par un (trop) scrupuleux fonctionnaire du tempo du nom de Skeets Marsh.

2. Parmi les notables exceptions : Orrin Keepnews présentant le « 10 to 4 at the 5 Spot » (CD I, page 7) de Pepper Adams (« *a drummer of striking inventiveness and much fire* »), Dave Baker dans le commentaire qui accompagnait en 1959 le « Great Jazz Standards » (CD I, page 9) de Gil Evans (« *Mr. Jones solos with verve and imagination employing poly-rhythms, colors and great rhythmic drive* ») et, bien sûr, Bobby Jaspar (CD I, pages 1 & 3) dans une contribution mémorable au mensuel Jazz Hot (n° 131, avril 1958) : « Bobby Jaspar : Les Jones (Elvin Jones et Philly Joe) renouvellent le langage de la batterie. » Le saxophoniste y raconte qu'il avait tout d'abord été désarçonné (comme tout un chacun) par « le jeu mystérieux d'Elvin, tellement éloigné des conceptions métronomiques » qui étaient alors en faveur auprès des solistes.

Et de poursuivre : « Lorsqu'on n'est pas habitué à ce jeu, on se sent tellement libre qu'on a l'impression de flotter dans le vide, sans aucun point de repère. » En fait, cette liberté rythmique est la marque des très grands jazzmen. J'ai connu moi-même beaucoup de ces expériences avec Elvin Jones : la tension montait jusqu'à un point où j'avais de la difficulté à poursuivre (...) : je me mettais à trembler d'excitation intérieure, mais rien ne pouvait plus me dire où nous en étions. »

3. Aux balais, Elvin a trouvé le moyen de paraître fragile (quand on y réfléchit), sans renoncer pour autant à une certaine brutalité. Et aussi tout le contraire. Il joue fort (plus fort que les enregistrements ne le font croire), il joue dur, ses syncopes sont agressives : jamais cependant il ne cesse de donner l'impression non seulement du raffinement, mais encore du danger, du danger dans lequel il se trouve de perdre l'équilibre. C'est en rétablissant cet équilibre, puis en risquant de le perdre à nouveau, qu'il crée l'irrésistible swing de ses interventions. Le jeu de balais de cet homme, cela évoque une succession de faux pas, de trébuchements, de chutes, rattrapés au dernier moment, ou plutôt récupérés, récupérés en "soleils" comme on dit dans les salles de gymnastique. Bien des jazzmen ont dû faire de nécessité vertu. Lui, quand personne ne lui demandait rien, s'est fait une nécessité de mettre en péril ses très exceptionnelles vertus de rythmicien. Il s'en faudrait d'un rien pour que le tempo dérape, pour que la pulsation soit interrompue, ce qui signifierait la fin de l'aventure. Il s'arrange pour que cela n'advienne jamais. Ce n'est pas la technique du dérapage contrôlé, c'est la technique, autrement plus impressionnante, de la *collision* contrôlée : de la collision entre la continuité du tempo et la discontinuité de ses manifestations. Un peu complexe, tout cela ? On vous l'accorde bien volontiers, mais, dans cet art, tout ne se passe-t-il pas comme si l'artiste avait *besoin* de la complexité pour se sentir parfaitement à son aise ?

ELVIN JONES — À propos de la présente sélection

« De toutes les familles talentueuses rencontrées dans le jazz, je ne pense pas qu'il y en ait une qui surpasse les trois fils Jones. » Difficile de ne pas souscrire à cette opinion émise par Ira Gitler (1). Henry « Hank » Jones, pianiste, Thaddeus Joseph « Thad » Jones, trompettiste, compositeur, arrangeur, chef d'orchestre et Elvin Ray Jones, batteur, compositeur. Le petit dernier, né à Pontiac (Michigan) le 9 septembre 1927, qui, comme ses frères, exercera d'abord ses talents à Detroit. « The Motor City », fief de Ford, Chrysler, General Motors, l'un des centres les plus actifs – et les plus méconnus – du jazz moderne. De Milt Jackson à Kenny Burrell en passant par quelques-uns de ceux que l'on croiera ici, Tommy Flanagan, Paul Chambers, Donald Byrd, Pepper Adams, Doug Watkins, Barry Harris, Bernard McKinney, Yusef Lateef, Frank Foster, la liste de ses activistes est longue.

Elvin Jones : « En 1949, j'ai été libéré de l'armée. Il y avait à Detroit un lieu nommé le Blue Bird Inn où j'ai travaillé [dans les années 50] avec Billy Mitchell. Avant que je le rencontre et qu'il m'engage, j'avais l'habitude d'aller au club écouter Wardell Gray et tous les autres. Art Mardigan qui était le batteur, se montrait toujours amical et obligeant à mon égard. Il me proposait de le remplacer mais je refusais, estimant qu'il aurait été présomptueux de ma part de m'asseoir en compagnie des gens les plus merveilleux que je connaisse. Je considérais déjà comme un honneur de pouvoir leur parler et de les

connaître personnellement. Il ne me serait jamais venu à l'idée qu'un jour j'entrerais dans ce groupe et cela à titre permanent (2). »

Wardell Gray, Sonny Stitt, Charlie Parker venu en octobre 1949 au Blue Bird faire le bœuf avec le quintette de Phil Hill, Elvin les entendit tous. Miles Davis séjourna à Detroit et rapporta dans son autobiographie avoir joué « dans des clubs locaux avec Tommy Flanagan au piano et Elvin Jones à la batterie. » Sans émettre la moindre critique concernant l'approche rythmique novatrice esquissée par ce dernier. Ce qui n'était pas le cas de tout le monde. Beans Richardson, bassiste : « Je n'ai jamais compris ceux qui considéraient qu'il était difficile de jouer avec Elvin. Mon frère [Jerome], venu un soir, le prétendait. Je n'ai jamais eu aucun problème, même au début. Je ne comprenais pas pourquoi ses trios les troublaient; ils étaient dans la métrique (3). » Wynton Kelly, lui, se plaindra de la force de frappe d'Elvin. Toutefois, sur les quatre faces gravées en 1952 - et non en 1948 comme il est dit - par la formation de Billy Mitchell pour Dee Gee, seuls *The Zec* et *Compulsary* contiennent quelques très discrètes entorses à l'orthodoxie imputables à Elvin.

Dans la première moitié de 1954, Charles Mingus arriva à Detroit, venu sans doute avec le Teddy Charles Quartet. Selon l'usage il alla jammer au Blue Bird où se produisait en permanence un quintette composé de Thad Jones, Billy Mitchell, Tommy Fla-

nagan, Beans Richardson et Elvin Jones. Enthousiasmé par cette expérience, Mingus qui ne faisait jamais les choses à moitié, adressa une lettre ouverte à Bill Coss, le rédacteur en chef de la revue *Metro* : « Je viens d'entendre le plus grand trompettiste que j'aie jamais écouté de toute ma vie ». Il s'agissait de Thad Jones, qualifié de « Messie de la trompette », à propos duquel les mânes de Bela Bartok étaient même appelées à la rescousse. « Son frère [Elvin] est un prophète d'une envergure presque équivalente. Jamais je n'avais swingué de telle façon, plus exactement, à aucun moment de mon existence je n'avais vécu un moment aussi intense. » Quelques-uns sourirent mais, du coup, l'attention se porta sur les Jones, d'autant plus que Mingus allait enregistrer Thad et Hank pour son label Debut. Quant à l'arrivée d'Elvin sur la scène new-yorkaise, il pourrait bien en avoir été le « deux ex machina ». En effet il a été dit par l'intéressé lui-même - et par bien d'autres à sa suite - qu'il avait quitté Detroit pour participer à une audition organisée par Benny Goodman. Une allégation qui ne résiste pas à l'examen.

« J'étais venu à New York au début de 1953 avec, effectivement, l'envie de faire partie de son orchestre dans lequel mon frère Hank jouait du piano. Le big band devait partir en tournée pour la promotion du film « The Benny Goodman Story. À l'audition, on m'a demandé de jouer *Sing, Sing, Sing*, de Gene Krupa. Mais qui peut jouer ce morceau mieux que Krupa ? Je n'ai donc pas passé l'audition, je suis rentré à l'hôtel (4). » La dite audition comportant l'épreuve qui consistait à reproduire la figure de batterie inventée par Gene Krupa avant le solo de

trompette de *Sing, Sing, Sing*, eut bien lieu mais en 1956 et non pas en 1953. « The Benny Goodman Story » sortant sur les écrans en février de cette même année, Goodman reconstitua à ce moment-là seulement une grande formation - Hank Jones en était le pianiste - afin d'en assurer la promotion.

Quoiqu'il en soit, le 9 juillet 1955, à New York, Elvin accompagnait Miles Davis au cours d'une séance réalisée pour Debut et, la semaine suivante, au Newport Jazz Festival, il appartenait à l'ensemble de Mingus programmé à la suite d'une table ronde sur le thème « Jazz From the Inside Out ». Parmi les participants, Gunther Schuller, Dave Brubeck, Nat Hentoff et Gerry Mulligan.

En octobre, le trio de Bud Powell figurait à l'affiche du Cotton Club de Cleveland. À la basse, Charles Mingus - il cédera rapidement sa place à Tommy Potter - et, derrière les tambours, Elvin Jones qui, au gré des engagements, resta plus d'un an auprès de Bud dont il devait s'occuper sans relâche. Leur association, qui n'a laissée aucune trace enregistrée, prendra fin à l'occasion d'un engagement au Birdland. Sorti au cours d'un entracte, Bud Powell ne revint jamais.

Séparé de son double, le tromboniste Kai Winding, Jay Jay Johnson s'employait à réunir un nouveau quintette. Pour ce faire, il engagea Bobby Jaspar arrivé depuis peu aux USA, Hank Jones que remplacera Tommy Flanagan, Percy Heath puis Wilbur Little et, sur la recommandation de Miles Davis, Elvin Jones. Un ensemble au sein duquel - ou en compagnie d'un ou de plusieurs de ses membres - , il allait graver une série d'albums.

Elvin a presque trente ans – il est le cadet de Max Roach de deux ans seulement. Lorsqu'il se rend au studio en compagnie de Bobby Jaspas, son style n'a pas encore atteint sa complète maturité, mais ses grandes lignes en sont définies. Son jeu se perfectionnera, se radicalisera même, dans une démarche qui en surprendra plus d'un, rien n'ayant préparé qui que ce fût à y être confronté... à moins bien sûr que l'intéressé n'ait eu l'occasion de travailler à Detroit. La séance dirigée par Miles Davis ne révélait que peu de choses, tellement Elvin Jones s'y montrait discret - volontairement ou en raison d'une prise de son déficiente ? On est en droit de se poser la question. Seuls les 4/4 échangés avec Miles en fin de *There's No You* et son accompagnement durant le solo de trompette pouvaient, à la rigueur, laisser présager des lendemains surprenants.

Bobby Jaspas : « Je me rendis compte que ce que faisait Elvin n'était autre que la continuation, le développement des principes découverts par Kenny Clarke et Max Roach. Depuis lors, j'eus l'occasion, au cours du travail commun de chaque jour, d'apprécier Elvin. Jamais je ne me suis lassé de ce jeu complexe et suprêmement stimulant. Le tempo de base est pris une fois pour toutes en considération durant tout le morceau. Il ne changera jamais (ce qui évidemment devrait toujours être) mais parfois il disparaîtra – en apparence – presque complètement. C'est la pulsion métronomique de base que chaque musicien doit enregistrer subconsciemment [...] Sur cette pulsion viennent se greffer des figures rythmiques tellement complexes qu'il m'est à peu près impossible de les noter musicalement. Ces

rythmes créent une sorte de tempo second, tertiaire, etc. (5) ».

Jaspas n'avait guère mis de temps à s'accommoder puis à tirer profit d'une partie de batterie qui accentuait certaines trouvailles rythmiques des boppers sans pour autant couper les ponts. En conséquence, que ce soit sur *Wee Dot* ou *All of You*, il n'aura pas à renier ses options. Il n'existe pas de véritable solution de continuité entre le discours du Bobby Jaspas germanopratin et celui du Bobby Jaspas new-yorkais. Seulement une intensité dans l'énoncé des phrases qui laisse parfois pressentir un désir de tenter le diable en réponse aux propositions de la batterie. Une attitude commune à maints interlocuteurs d'Elvin.

Après avoir sillonné les Etats-Unis, le quintette de J. J. Johnson était arrivé durant l'été 1957 à Stockholm où débutait son périple européen. L'accueil triomphal qu'il reçut persuada les responsables du label suédois Metronome d'organiser une séance d'enregistrement. Hors de question que J. J. et Jaspas puissent y participer pour des raisons contractuelles. Solliciter la rythmique de l'ensemble, un trio soudé par plusieurs mois de cohabitation, constituait la seule option envisageable.

Compte tenu d'une déclaration comme « pour moi, Klook est l'un des plus grands ; il est mon idole, mon héros » - , il n'y a pas lieu de s'étonner qu'Elvin signât un accompagnement aux balais d'une pareille subtilité au long de *Relaxin' at Camarillo* ou de *Verdandi*. Deux interprétations prises sur tempo très rapide qui lui inspirent tout autant deux solos remarquables. À propos de cet album, « Overseas », on

apprendra dans « Down Beat » que « la plupart du temps, Little et Jones accompagnent Flanagan intelligemment. » Un jugement relevant au mieux de la litote. Au long de la chronique du « Paul Chambers Quintet » parue dans le même magazine, nulle mention n'est faite d'une autre partie de balais, tout aussi brillante, jouée par Elvin Jones derrière la basse de Paul Chambers sur *Minor Run Down*... Deux exemples de cette surdité qui frappa outre-Atlantique une grande partie de la critique à l'écoute d'Elvin.

Fut-il renvoyé par Jay Jay Johnson pour insubordination comme il le raconta ? Peut-être. De toute façon, une fois la tournée européenne achevée, le quintette s'était dispersé.

Le soir du 3 novembre 1957, ce fut à la demande express de Sonny Rollins qu'Elvin Jones se rendit au Village Vanguard en compagnie de Wilbur Ware.

Un engagement qu'il considéra comme une libération. Il pouvait enfin faire étalage de ces explorations rythmiques qu'il n'avait fait qu'esquisser avant d'accompagner Bud Powell et sur lesquelles lui-même avait exercé depuis une certaine autocensure. Chevauchement des barres de mesure, rejet des structures conventionnelles liées aux chorus, développement de la polyrythmie. Dans le tome 3 de son « Histoire de la batterie jazz », Georges Paczynski propose une étude approfondie du *Sofly as in a Morning Sunrise* interprété ce soir-là. Texte et relevés sont indispensables pour appréhender la révolution amenée par Elvin Jones. Un bouleversement qui, à cette période, lui vaudra de ne pas entendre son téléphone sonner souvent.

En réponse à une offre du « Five Spot », Donald Byrd et Pepper Adams mettaient sur pied un quintette. Selon l'usage - à New York, les musiciens de Detroit formaient une véritable coterie - , ils pensèrent en priorité à leurs compatriotes, Doug Watkins et Elvin Jones. Seul Bobby Timmons ferait figure d'étranger. L'engagement prévu sur deux semaines dura deux mois avec, en prime, l'enregistrement d'une soirée complète en public. Pince-sans-rire, Pepper Adams promit au producteur Orrin Keepnews de prendre soin qu'aucun morceau n'atteigne la demi-heure ; une durée pour eux habituelle. Extrait de ce LP au titre explicite, « 10 to 4 at the Five Spot », *The Long Two/Four*, signé Donald Byrd, ne s'étend que sur dix minutes. Tout un chacun trouve cependant l'occasion d'y prendre ses aises, surtout Elvin Jones qui, après avoir ouvert les hostilités, prendra finalement la direction des opérations.

Résidents de l'East Village, Steve Lacy et Elvin s'étaient croisés à maintes reprises, à l'occasion de jam sessions. Désirant que l'hommage qu'il entendait rendre à Thelonious Monk soit tout sauf convenu, Lacy jugea la présence d'Elvin souhaitable. Le batteur apporterait une dimension inédite, n'ayant jamais appartenu de près ou de loin à l'univers de Monk. La version sans concession de *Let's Call This*, efficace, abrupte, ne fait que confirmer le bien-fondé du pressentiment de Steve Lacy. Quatre mois plus tard, tous deux allaient se retrouver sous la houlette de Gil Evans.

Pour la seconde séance de « Great Jazz Standards », celui-ci s'était assuré les services d'Elvin Jones. Une collaboration qui se renouvellera à plusieurs reprises durant cette période. Elvin : « C'était

un leader tellement hors du commun qu'en parlant à chacun individuellement, il donnait à son interlocuteur l'impression que ce qu'il avait à interpréter constituait la partie la plus importante de l'ensemble (6). »

Durant *Theme* alias *La Nevada*, une pièce modale répétée sur le vif au Birdland deux semaines auparavant, Elvin insuffle de bout en bout force et dynamisme aux ensembles sans en dénaturer pour autant les nuances. Sa quête de couleurs sonores dans le droit fil du travail de Gil Evans, fait merveille. Par sa construction irréfutable, le solo qu'il interprète – le mot est juste - illustre sa conception de la batterie : « Les gens ne comprennent jamais que c'est un instrument de musique au même titre qu'un violon, un violoncelle ou n'importe quel autre instrument de l'orchestre. (7). »

Steve Davis : « Le premier soir où Elvin a joué avec nous, il frappait si fort qu'on pouvait l'entendre à l'extérieur du club, dans tout le pâté de maisons. Mais c'était ce que Trane voulait, un batteur qui pouvait vraiment frapper. Elvis était bien l'un des batteurs les plus puissants et les plus violents au monde (8). » Au Sonny's Lounge de Denver, le 27 (ou 28) septembre, John Coltrane venait enfin de voir arriver son batteur d'élection.

Un mois plus tard, ils se retrouvaient aux Atlantic Studios de New York pour mettre en boîte l'album « Coltrane Plays the Blues ». Quatre thèmes, dont *Blues to You*, furent interprétées en trio sans McCoy Tyner. Un clin d'œil adressé à son ami et rival Sonny Rollins, toujours exilé sur le pont de Williamsburg ? Quoiqu'il en soit, ici comme ailleurs, leurs musiques

ne possèdent guère de points communs dans le déroulé des discours. Le côté incantatoire de *Blues for You* n'a rien à voir avec les fractures de *Softly as in a Morning Sunrise*. Dans « Le cas Coltrane », Alain Gerber écrivait : « De ce qui chez l'un (Rollins) est une formule cruciale endossant toute la difficulté de faire un jazz *autre* avec des musiciens dont les habitudes de pensée (comme d'ailleurs de pratique) procèdent du même au même, l'autre donne une libre re-présentation, purement épisodique et dans une certaine mesure ludique (disons pour ne choquer personne, « expérimentale »). » Dans les deux cas, aux aguets, Elvin Jones se comporte en interlocuteur plus qu'en accompagnateur.

Être membre à part entière du quartette de Coltrane ne l'obligeait pas à refuser les sollicitations extérieures. Cependant, cette appartenance même et la façon dont il l'assumait, incitaient les plus timorés à se tourner vers des batteurs moins intrusifs. Ce que ne ferait jamais un membre du clan des Detroiters. Même quelqu'un comme Barry Harris qui avouera dans les notes de pochette de « *Preminado* » : « Elvin me fait faire des choses que je n'aurais pas imaginées avec d'autres batteurs. » Une expérience qui ne sera pas renouvelée et on ne peut que le regretter. Barry Harris y atteint des sommets situés, il est vrai, dans des territoires qu'il n'explorait guère à l'ordinaire. Si Elvin semble le bousculer quelque peu durant *Preminado*, leur travail commun sur *Play, Carol, Play* est tout simplement admirable.

Autre pianiste, autre ambiance puisqu'il s'agit d'une affaire de famille. Devant le clavier, Hank Jones, à la basse Art Davis, à la batterie Elvin. Le respect

qu'il a toujours marqué envers son aîné ne l'empêche pas de commenter le duo piano/basse de *Four and Six* d'une façon parfois étonnante. Sur *Pretty Brown*, il exécute un solo aux balais sur tempo rapide que Georges Paczynski estimera « d'une lisibilité presque parfaite ». Deux pièces – les seules en trio - qui appartiennent au premier album personnel du batteur, « Elvin ! ». « Ce fut très amusant avec mes frères Hank et Thad, Frank Wess et Frank Foster aux saxes et Art Davis à la basse. » dira-t-il à Ashley Kahn bien des années plus tard. L'occasion pour lui de montrer sur *Lady Luck* sa faculté d'adaptation : pour rester au diapason de Frank Foster, Elvin y négocie un retour - fort réussi – vers un certain classicisme.

Composé par Freddie Hubbard, *Crisis* entendait traduire l'angoisse de son auteur face au péril nucléaire. Pour ce faire, chacune des séquences de seize mesures se terminait, dans leur dernier quart, par une explosion sonore tranchant avec la sérénité des douze mesures précédentes. L'occasion pour Elvin de mettre une fois de plus à l'évidence son talent hors-pair de catalyseur paradoxal. Freddie Hubbard : « Elvin ne marque pas les temps de façon classique, sa frappe de cymbale ne correspond pas à deux des temps de la mesure. Il a un jeu tellement ouvert ! Son marquage des temps est toujours fluctuant et parce qu'il en tient astucieusement les variations autour de la métrique de base, il transmet une énergie nouvelle au soliste. De même il sait quand il faut « construire » quelque chose derrière vous – et quand il ne le fait pas. »

Pour Yusef Lateef, autre Detroiter bon teint, Elvin possédait en sus le don de toujours trouver le

meilleur tempo pour mettre un morceau en valeur. Et ce n'est pas *Water Pistol* qui s'inscrit en faux contre cette affirmation.

« Elvin Jones était l'un des batteurs avec lesquels j'ai le mieux aimé jouer ». Un hommage qui, signé Lee Konitz, paraît de prime abord surprenant avant qu'il ne trouve sa justification dès l'écoute de la série de 8/8, 4/4, 2/2 et même 1/1 échangée sur *All of Me*. Une réédition de l'album « Motion » contenant cette interprétation, fut complétée par une seconde séance en trio, gravée le même mois, avec, à la place d'Elvin Jones, Nick Stabulas. Un musicien a priori mieux fait pour accompagner Konitz. À aucun moment ne se retrouvent des instants comparables à ceux qui partageait ce dernier avec Elvin. « Lee Konitz cultive la mélodie avec une rare grâce. Dans ce trio, il m'arrivait d'entendre comme des accords de piano. On aurait même cru qu'il y avait six ou huit musiciens, tellement ça sonnait [...] Une expérience formidablement enrichissante (9) » se souviendra Elvin.

Avec l'entrée de Jimmy Garrison dans le quartette de Coltrane aux côtés de McCoy Tyner et d'Elvin Jones, se constituait une rythmique qui deviendra historique. Pourtant, à l'occasion de son premier album personnel « Inception », McCoy Tyner lui préféra Art Davis qu'il avait côtoyé à plusieurs reprises. Lors des séances « Olé » et « Africa/Brass », au Festival de Newport et sous la houlette de Freddie Hubbard. Sa solidité, sa maîtrise apportaient à McCoy l'assurance de pouvoir se concentrer tout à son aise sur les propositions d'Elvin. « Je ne connais personne qui ait autant de liberté qu'Elvin. Il swingue intensément

ment mais à la différence de beaucoup d'autres batteurs, il ne s'appuie pas sur les temps avec telle-ment d'insistance que vous en êtes inhibé. Je peux inventer mes propres motifs rythmiques, sachant qu'il saurait toujours les compléter. Et puis il y a sa formidable technique, sa puissance expressive. Jouer avec Elvin vous enlève l'envie de jouer avec d'autres drummers.» Une interaction exemplaire illustrée tant par leur rendu de *There Is No Greater Love* qu'au long de *Effendi*, un original au parfum coltraneien.

Deux mois plus tôt, McCoy Tyner et Elvin, accompagnés cette fois de Jimmy Garrison, s'étaient installés aux côtés de Coltrane sur la scène exiguë du Village Vanguard pour quatre soirées qui compteront comme autant de moments-clés du jazz moderne. La version d'*Impressions* du 13 novembre en fut l'un des sommets.

Quinze ans plus tard, Elvin reviendra sur son partenariat avec Trane : « Je ne pense pas que vous puissiez parler assez de Coltrane et de la période

dans laquelle nous nous nous trouvions parce que cela appartient à l'histoire. Indéniablement, ce fut l'une des choses les plus importantes qui me soient arrivées. Dieu merci, j'ai connu ce partenariat. Grâce à lui, j'ai pu mieux me connaître et clarifier mon approche de la musique. Je sais que cela ne s'était pas produit quand je jouais avec d'autres. Je ne dis pas que ça n'aurait pas pu survenir mais ce n'est pas arrivé. Ce groupe de Coltrane m'a fait découvrir tout un univers nouveau de possibilités à explorer et m'a révélé tout mon potentiel de musicien. J'estime que c'est une chose merveilleuse d'être plongé dans un contexte où vous pouvez utiliser toutes vos connaissances ; un cadre où elles fonctionnent quand on les applique. Il n'existe pas de sensation plus intense (10) . » Certes, mais il n'est pas interdit de poser une question : Sans Elvin Jones, Coltrane aurait-il été Coltrane ?

Alain TERCINET

© 2016 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

- (1) Ira Gitler, notes de pochette de « Elvin ! » (Riverside).
 - (2) Arthur Taylor, « Notes and Tones », Quartet Books, Londres, 1983.
 - (3) Lars Bjorn with Jim Gallert, « Before Motown – A History of Jazz in Detroit 1920-1960 », Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001.
 - (4) Fara C., « Le batteur de tous les jazz », *JazzMan* n°49, juillet-août 1999.
 - (5) Bobby Jaspar « Les Jones (Elvin et Philly Joe) renouvellent le langage de la batterie », *Jazz Hot* n° 131, avril 1958 – traduit in *The Jazz Review*, février 1959.
 - (6) Larry Hicok, « Castles Made of Sound, The Story of Gil Evans », Da Capo Press, 2002.
 - (7) Lewis Nash, « Elvin Jones, Sweat ! », *Down Beat*, novembre 1997.
 - (8) J. C. Thomas, « Chasin' the Trane », Doubleday & Cie, New York 1975.
 - (9) comme (3)
 - (10) Herb Nolan, « Rhythmic Pulsemaster : Elvin Jones », *Down Beat*, 15 décembre 1977.
- Les citations non répertoriées proviennent des textes accompagnant chacun des disques concernés.

ELVIN JONES - RANDOM TRACKNOTES

"Of all the talented families in jazz, I don't think there are any who surpass these Jones boys." So said Ira Gitler, (1) and it's difficult to disagree with him: Henry "Hank" Jones, pianist; Thaddeus Joseph "Thad" Jones, trumpeter, composer, arranger and bandleader; and the last of the three siblings, Elvin Ray Jones, drummer and composer. Elvin was born in Pontiac, Michigan (September 9th 1927) and, like his brothers, he first exercised his talents in Detroit, also known as the "Motor City", home to Ford, Chrysler and General Motors, and one of the busiest—and least well-known—modern jazz centres. The list of musicians who were busy in Detroit is a long one, from Milt Jackson to Kenny Burrell via a good few who can be heard in this set, among them Tommy Flanagan, Paul Chambers, Donald Byrd, Pepper Adams, Doug Watkins, Barry Harris, Bernard McKinney, Yusef Lateef and Frank Foster.

Elvin Jones: *"In 1949 I got out of the Army. There was a place in Detroit called the Blue Bird Inn and I was working there with Billy Mitchell (in the 1950's). Before I met Billy Mitchell and he hired me, I used to go to the club and listen to Wardell Gray and all the cats. Art Mardigan was the drummer and he was always very friendly and helpful to me. He used to ask me to sit in, but I would never do it. I thought it was presumptuous to sit in with these musicians because to me, they were the greatest people I knew. I found it an honor even to speak to these cats and to know them socially. I never had the faintest idea that I*

would actually become a member of the group and be a regular." (2)

Wardell Gray, Sonny Stitt... Elvin heard them all, including Charlie Parker jamming at the Blue Bird (in October 1949 with Phil Hill and his quintet.) Miles Davis visited Detroit and noted in his autobiography that he'd played *"in local clubs with Tommy Flanagan on piano and Elvin Jones on drums,"* but had nothing whatever to say, good or bad, about the latter's innovative approach to rhythm. It wasn't true of everyone, however. According to bassist James "Beans" Richardson, *"I never understood what people were talking about when they said Elvin was seen as difficult to play with. My brother would come in and say it was difficult to play with him. I never had problems, even at first. I don't know why the triplet would throw them; it was in the meter you know."* (3) As for Wynton Kelly, he would complain that Elvin *"plays really loud!"* But on the four sides recorded in 1952 — not in 1948 as indicated—by Billy Mitchell's band for Dee Gee, only the titles *The Zec* and *Compulsory* contain a few discreet twists to the orthodoxy attributable to Elvin.

In the first half of 1954, Charles Mingus arrived in Detroit, probably with the Teddy Charles Quartet. In keeping with established custom, Mingus went over to jam at the Blue Bird, where the quintet formed by Thad and Elvin Jones, Billy Mitchell, Tommy Flanagan and Beans Richardson was a regular fix-

ture. The experience filled him with enthusiasm, and Mingus, who never did things by halves, wrote an open letter to *Metronome* magazine's editor-in-chief Bill Coss saying, "*I have just heard the greatest trumpet player that I've ever heard in this life... The cats call Thad Jones the Messiah of the trumpet... Here is Bartok with valves for a pencil that's directed by God.*" And as for Elvin, "*His brother (Elvin) is about as great a prophet. I never swung so much or, rather, lived so much in my life.*" It raised a smile in some quarters, but it did draw attention to "the Jones boys", especially with Mingus about to record Thad and Hank for his own Debut label.

As for Elvin and his arrival on the scene in New York, he may well have been the *deus ex machina* behind all that. As he said himself—echoed by many others later—he'd left Detroit to audition for Benny Goodman, but his statement doesn't hold up well to examination. "*I'd come to New York early in 1953 with, effectively, the desire to be part of his orchestra, in which my brother Hank played piano. The big band was due to go on tour to promote the film 'The Benny Goodman Story'. At the audition I was asked to play Gene Krupa's 'Sing, Sing, Sing.' But who can play that piece better than Krupa? So I didn't pass the audition. I went back to my hotel.*" (4) The said audition, together with the test-piece which consisted of reproducing the drum roll invented by Gene Krupa before the trumpet solo in '*Sing, Sing, Sing*', indeed took place, but in 1956, not 1953. 'The Benny Goodman Story' was released to cinemas in February '56, and it was only then that Goodman reformed the big-band—Hank Jones was the pianist—to help promote the film.

Beforehand, on July 9th 1955 in New York, Elvin accompanied Miles Davis at a session for Debut and, the following week at the Newport Jazz Festival, he was in the Mingus group which had been booked to appear after a round-table discussion on the theme "Jazz from the Inside Out". Among the participants were Gunther Schuller, Dave Brubeck, Nat Hentoff and Gerry Mulligan.

In October Bud Powell's trio was on the bill at the Cotton Club in Cleveland. On bass was Charles Mingus—he would quickly leave his place to Tommy Potter—and behind the drums sat Elvin Jones who, as bookings came and went, would stay for more than a year alongside Bud while constantly taking care of him. Their association, without a trace on record, ended during a gig at Birdland after Powell went off-stage during the interval... and never came back.

Separated from his double, trombonist Kai Winding, Jay Jay Johnson was busy putting together a new quintet. He hired Bobby Jaspar, a recent arrival in the USA, plus Hank Jones (who would be replaced by Tommy Flanagan), Percy Heath (followed by Wilbur Little), and, on Miles Davis' recommendation, Elvin Jones. It was with this quintet—or accompanied by one or more of its members—that Elvin would record a whole series of albums.

He was close to thirty, only two years younger than Max Roach, and when he went into the studio with Bobby Jaspar his style hadn't yet reached full maturity, although its principal lines were already well-defined. His playing would get better and better, more radical even, and his approach surprised many because no-one was quite ready for it... unless that

someone had already worked in Detroit of course. The session with Miles Davis doesn't give much of a glimpse of this; could it be because Elvin turns out to be so (voluntarily) discreet? Or is it the result of deficiencies in the sound? The question is legitimate: only the 4/4 exchanges with Miles at the end of *There's No You*, and his accompaniment during a trumpet solo, might be seen (at a pinch) as signs of the surprising things to come.

Bobby Jaspar: *"I came to the conclusion that what Elvin was doing was really the continuation and the development of the principles that Kenny Clarke and Max Roach had pioneered. Since then, working with him every day, I have had the chance to learn to appreciate Elvin. I have never tired of his complex and highly stimulating playing. The basic tempo is there once and for all; it never varies throughout a performance (obviously this should always be so) but sometimes it seems to disappear almost completely. There is the basic metronomic pulse which each musician must register sub-consciously. Over this beat is grafted a series of rhythms so complex that they are almost impossible for me to write out. These rhythms create a sort of secondary or tertiary tempo."*(5)

Jaspar took hardly any time at all to be comfortable with, and then take advantage of, having a drummer who put the accent on some of the boppers' rhythmic findings but didn't burn any bridges. And consequently, whether on *Wee Dot* or *All of You*, he had no reason to go back on his choices. There's no interruption between the discourse of the Bobby Jaspar from Saint Germain and that of Bobby Jaspar

the New-Yorker, merely the intensity in the way he utters his phrases, which sometimes lets you glimpse a desire to tempt fate in answer to the drummer's proposals. And that's an attitude which many of Elvin's partners had in common.

After criss-crossing the United States, in summer 1957 the quintet of J. J. Johnson had arrived in Stockholm, the start of its European visit, and the triumphal welcome it was given convinced the heads of the Swedish label Metronome to set up a recording-session. The participation of J. J. and Jaspar was out of the question for contractual reasons, and so the only practical option was to record the quintet's rhythm section, a trio welded seamlessly by three months' cohabitation.

With Elvin given to such declarations as, *"To me, Klook is one of the greatest; he's my idol, my hero,"* it comes as no surprise to hear the subtle brushwork with which Elvin accompanies *Relaxin' at Camarillo* or *Verdandi*, and the trio's performances here inspire two equally remarkable solos from him. On the subject of the album called "Overseas", we learn in "Down Beat" that, *"Most of the time, Little and Jones accompany Flanagan intelligently."* That judgment, at best, is litotes. Throughout the review of the "Paul Chambers Quintet" which appeared in the same magazine, no mention at all is made of the brushes played just as splendidly by Elvin Jones on *Minor Run Down* behind the bass of Paul Chambers... And those are just two examples of the great deafness which struck many critics on the other side of the Atlantic with regard to Elvin Jones.

He said he was fired by Jay Jay Johnson for insubordination. Was that true? Maybe. Whatever actually happened, the quintet disbanded once the tour was over. On the night of November 3, 1957, Elvin Jones went over to the Village Vanguard (with Wilbur Ware) at the solemn request of Sonny Rollins. He saw the booking as his liberation: finally he could give vent to those rhythm-explorations at which he'd merely hinted before accompanying Bud Powell, and over which he'd been practising a kind of auto censorship: the bars overlapped, conventional structures tied to choruses were rejected, and polyrhythm developed. In the third tome of his "Histoire de la batterie jazz", Georges Paczynski proposes an in-depth study of the tune *Softly as in a Morning Sunrise* that was played that night at the Vanguard. You'd need the text and the notation to apprehend the revolution brought by Elvin Jones. It was a total upheaval. In those days, that meant his telephone didn't ring often.

Donald Byrd and Pepper Adams were putting together a quintet at The Five Spot. As was their custom—in New York, musicians from Detroit formed a veritable clique—their first thoughts turned to their hometown compatriots Doug Watkins and Elvin Jones (the only foreigner would be Bobby Timmons). The booking was originally for two weeks but lasted for two months with, as a bonus, a recording of an entire night in front of an audience. Pepper Adams, deadpan, promised producer Orrin Keepnews that no number would last more than a half hour (thirty minutes wasn't unusual for them at all)... Taken from that explicitly-titled LP "10 to 4 at the Five Spot", *The Long Two/Four* (composed by Donald Byrd) runs to only ten minutes, but everyone gets

the chance to stretch out, especially Elvin Jones who, after opening the hostilities, ends up running the whole show.

Steve Lacy and Elvin were both residents of the East Village, and they bumped into each other at jam-sessions on many occasions. With a tribute to Thelonious Monk in mind—he wanted it to be anything but conventional—Lacy judged Elvin's presence desirable: the drummer would bring an unheard-of dimension because he'd never been part of the Monk's universe, not even from afar. This no-concessions version of *Let's Call This*, efficient and abrupt, confirms that Steve Lacy's premonition was well-founded. Four months later, both Lacy and Jones found themselves on the same roster in a studio booked for Gil Evans, who'd decided to have Elvin Jones for his second "Great Jazz Standards" session. It was a collaboration that would be renewed several times over this period. According to Elvin, "*He was such a great leader that he could speak individually to people and give them the sense that what they did was the most important thing that was going on there – their part.*"(6)

During *Theme* alias *La Nevada*, a modal piece rehearsed 'live' at Birdland two weeks before, Elvin breathes strength and dynamism into the ensemble pieces from one end to the other, without any detriment to their nuances for all that. His search for sound-colours, aligned precisely with the work of Gil Evans, is just marvellous. In its faultless construction, the solo he interprets—the right word for something more than a performance—is a perfect illustration of his conception of drumming: "*People never understood that the drum is a musical*

instrument equivalent to the violin or cello or any instrument in the orchestra.”(7)

Steve Davis: *“The first night Elvin was in the band, he was playing so strong and so loud you could hear him outside the club and down the block. But Trane wanted it that way. He wanted a drummer who could really kick, and Elvin was one of the stongest, wildest drummers in the world.”(8)* At Sonny’s Lounge in Denver—it was September 27 or 28—John Coltrane had finally seen the advent of his favourite drummer.

A month later, they met up again at the Atlantic studios in New York to tape the album “Coltrane Plays the Blues”, and four pieces, including *Blues to You*, were played in trio without McCoy Tyner. Was it Coltrane’s discreet nod in the direction of his friend and rival Sonny Rollins, still in exile on the Williamsburg Bridge? Maybe yes, maybe no, but then again, here as elsewhere, their music had very little in common in the way their discourses unfolded. The incantatory aspect of *Blues for You* has nothing to do with the fractures in *Softly as in a Morning Sunrise*. In his book “Le cas Coltrane”, Alain Gerber wrote that, *“Of that which in the one (Rollins) is a crucial formula which shoulders responsibility for all the difficulty there is in playing different jazz with musicians whose habits of thought (and practise, come to mention it) proceed from one and the same thing, the other (Coltrane) gives a free re-presentation which is purely transitory and, to a certain extent, playful (let’s call it “experimental” to avoid shocking anyone.)”* Elvin Jones, keeping a careful watch, behaves in both cases like an interlocutor more than an accompanist.

Belonging to the Coltrane quartet as a full member didn’t oblige Elvin to turn down appeals from outside; but that same “belonging”, and the way he assumed his charge, usually encouraged the more fearful to turn to less intrusive drummers. That would never be the case with anyone from the Detroit clan, not even someone like Barry Harris, who confessed (in the sleeve-notes for “Preminado”) that, *“Elvin makes me do things I never imagined doing with other drummers.”* They didn’t repeat the experiment, which is all the more regrettable since Barry Harris reaches the summits here, in territory which he scarcely explored ordinarily. If Elvin seems to jostle him a little in *Preminado*, their work together on *Play, Carol, Play* is quite simply admirable.

Another pianist, another atmosphere, this time because this was family business: at the keyboard, Hank Jones, on bass, Art Davis, and on drums, Elvin. The respect he always showed for his elder brother doesn’t stop Elvin making (sometimes astonishing) comments on the piano/bass duo in *Four and Six*, and on *Pretty Brown* he plays a fast-tempo brush-solo that Georges Paczynski said had, “almost perfect legibility.” The two pieces—the only trio pieces—appeared on the drummer’s first album of his own, appropriately called “Elvin!” Many years later he said to Ashley Kahn, *“That was a lot of fun – with my brothers Hank and Thad and Frank Wess and Frank Foster on saxes and Art Davis playing bass,”* and the album’s *Lady Luck* tune also gave him the opportunity to show how well he could adapt: to stay on the same wavelength as Frank Foster, Elvin negotiates (extremely successfully) a return to a certain form of classicism.

Freddie Hubbard intended his *Crisis* composition to translate his own anxieties over the perils of the nuclear age; to achieve this, each of his sixteen-bar sequences culminated (over their last quarter) in an explosion of sound that was in total contrast with the serenity of the preceding twelve bars. It gives Elvin the chance to once again display his extraordinary gifts as a paradoxical catalyst. According to Hubbard, *“Elvin doesn’t mark the beat in a classical way; his cymbal doesn’t correspond to two of the beats in the bar. His playing is so open! The way he marks time always fluctuates and, because he astutely keeps its variations around the basic meter, he transmits new energy to the soloist. Also, he knows when to construct something behind you—and when not to.”*

For Yusef Lateef, another true-blue Detroit, Elvin had the additional gift of always finding the right tempo to enhance a piece to the full. *Water Pistol* is definitely not the piece you’d choose to make a liar of Lee Konitz when he said, *“Elvin Jones was one of my favorite drummers to play with.”* His phrase might seem surprising at first, but as a tribute it finds its justification as soon as you listen to the series of 8/8, 4/4, 2/2 and even 1/1 exchanged on *All of Me*. A reissue of the album “Motion” containing this performance was completed by a second session in trio, recorded the same month, with Nick Stabulas replacing Elvin. Outwardly, the latter seems better-suited to accompanying Konitz. At no time do any moments appear which compare to those Konitz shared with Elvin. *“Lee Konitz cultivates melody with a rare grace. In that trio I could hear things like piano chords. You’d even think there were six or eight musicians on it, it had such a sound*

[...] It was a wonderfully rewarding experience,”(9) remembered Elvin.

Jimmy Garrison’s entry into the Coltrane quartet alongside McCoy Tyner and Elvin Jones created a rhythm section that went into history. But when McCoy Tyner was making “Inception”, his first album as a leader, he preferred to have bassist Art Davis with him (they’d already worked together on several occasions, notably the “Olé” and “Africa/Brass” sessions, the Newport Festival and also with Freddie Hubbard as leader.) His solid mastery gave McCoy insurance enough for him to concentrate on whatever Elvin proposed. *“I don’t know anyone who plays like Elvin. He has so much freedom. He swings deeply but, unlike many other drummers, he does not lay on the beat so heavily that it inhibits you. I can improvise my own rhythmic patterns, knowing that he’ll always be able to complement them. And then there are his enormous skill and emotional drive. Playing with Elvin spoils you for other drummers.”* Their exemplary interaction illustrates both *There Is No Greater Love* and also *Effendi*, an original composition with scents of Coltrane.

Two months earlier, McCoy Tyner and Elvin, this time accompanied by Jimmy Garrison, had settled down with Coltrane to spend four nights on the cramped stage at the Village Vanguard. Each set would form a milestone of modern jazz, while their reading of *Impressions* on November 13th remains a summit, no less.

Fifteen years later, Elvin would look back on his partnership with ‘Trane: *“I don’t think you can talk enough about Coltrane and that period we*

were in, because it was historic. It certainly was one of the most significant things that ever happened to me. Thank God I had that association. I think it gave me such a clear insight into myself and my approach to music. I know it didn't happen when I was playing with other people. I'm not saying it wouldn't have, but I know it didn't. That Coltrane group gave me a whole new universe of possibilities to explore as well as my full capa-

city as a musician. I think it's a beautiful thing when you can be in a situation where you can use all the knowledge you have and apply that in a context that works. There's no greater feeling."(10) True, but you can also ask this: without Elvin Jones, would Coltrane have been Coltrane?

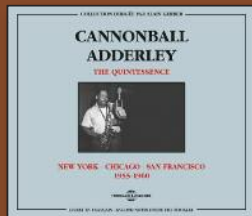
Alain TERCINET

© 2016 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

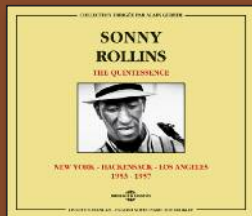
- (1) Ira Gitler, sleeve-notes for the album "Elvin!" (Riverside).
 - (2) Arthur Taylor, "Notes and Tones", Quartet Books, London, 1983.
 - (3) Lars Bjorn with Jim Gallert, "Before Motown – A History of Jazz in Detroit 1920-1960", Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001.
 - (4) Fara C., "Le batteur de tous les jazz", JazzMan N°49, July/August 1999.
 - (5) Bobby Jaspar, "Les Jones (Elvin et Philly Joe) renouvellent le langage de la batterie", Jazz Hot N° 131, April 1958 – reprinted in The Jazz Review, February 1959.
 - (6) Larry Hickock, "Castles Made of Sound, The Story of Gil Evans", Da Capo Press, 2002.
 - (7) Lewis Nash, "Elvin Jones, Sweat!", Down Beat, November 1997.
 - (8) J. C. Thomas, "Chasin' the Trane", Doubleday & Co., New York 1975.
 - (9) as (3)
 - (10) Herb Nolan, "Rhythmic Pulsemaster: Elvin Jones", Down Beat, 15 December 1977.
- Quoted passages not listed above are to be found in the notes accompanying the corresponding records.



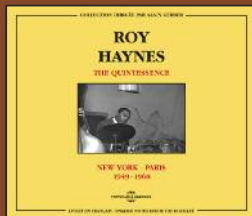
FA 238



FA 291



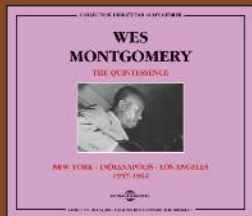
FA 249



FA 294



FA 225



FA 3062



FA 3060



FA 3063



FA 3061

Catalogue disponible sur simple demande