

COLLECTION DIRIGÉE PAR ALAIN GERBER

ERROLL GARNER

THE QUINTESSENCE



NEW YORK - CARMEL - LOS ANGELES
1948-1962

FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

2

LIVRET EN FRANÇAIS - ENGLISH NOTES INSIDE THE BOOKLET

DISCOGRAPHIE / DISCOGRAPHY
ERROLL GARNER, piano, sur tous les titres / on all tracks
CD 1 (1948-1954)

EG QUARTET : EG, plus Oscar MOORE (g) ; Nelson BOYD (b) ; Teddy STEWART (dm).

Pasadena, Cal. ("Civic Auditorium" Concert), 26/07/1948.

1. JUST YOU, JUST ME (Green-Klages) (Modern 20-696 / mx. MM 1002) 3'07

EG TRIO : EG, John SIMMONS (b) ; Rossiere "Shadow" WILSON (dm). *New York City, 7/10/1950.*

2. THE PETTIE WALTZ BOUNCE (Heyne) (Columbia 39043 / mx. Co 44423) 3'14

EG TRIO : Comme pour 2 / Same as for 2.

New York City, 11/01/1951.

3. HONEYSUCKLE ROSE (T.W.Waller-A.Razaf) (Columbia 39249 / mx. Co 45106) 3'24

4. THE WAY YOU LOOK TONIGHT (J.Kern-D.Fields) (Columbia 39275 / mx. Co 45103) 3'46

EG TRIO : Comme pour 2 / Same as for 2.

Los Angeles, 2/07/1951.

5. IT'S THE TALK OF THE TOWN (A.J.Neiburg-M.Symes-J.Livingston)
(Columbia 39580 / mx. RHCO 4539) 3'17

EG TRIO : EG, Wyatt RUTHER (b) ; Eugene "Fats" HEARD (dm).

New York City, 27/02/1953.

6. CARAVAN (D.Ellington-J.Tizol-I.Mills) (Columbia CL 535 / mx. 48891) 7'04

7. CHEEK TO CHEEK (I.Berlin) (Columbia CL 667 / mx. 48893) 7'05

8. LOOK MA - ALL HANDS ! (E.Garner) (Columbia LP 1587 / mx. 48889) 5'13

9. (THERE'S) NO GREATER LOVE (M.Symes-Jones) (Columbia CL 535 / mx. 48888) 6'20

10. LULLABY OF BIRDLAND (G.Shearing) (Columbia CL 535 / mx. 48892) 6'58

EG TRIO : Comme pour 6 à 10 / Same as for 6 to 10.

New York City, 30/03/1953.

11. I'VE GOT MY LOVE TO KEEP ME WARM (I.Berlin) (Columbia 49116 / mx. 49120) 4'14

12. GROOVY DAY (E.Garner) (Columbia LP 1141 / mx. 49125) 3'42

ERROLL GARNER, piano solo.

New York City, 14/03/1955.

13. A COTTAGE FOR SALE (W.Robison-L.Conley) (Mercury MG 20063 / mx. Y11383) 6'23

14. THAT OLD FEELING (L.Brown-S.Fain) (Mercury MG 20063 / mx. Y11384) 5'19

EG TRIO : Comme pour 6 à 10 / Same as for 6 to 10.

New York City, 27/07/1954.

15. MISTY (E.Garner) (EmArcy MG 36001 / mx. Y10845) 2'50

DISCOGRAPHIE / DISCOGRAPHY
ERROLL GARNER, piano, sur tous les titres / on all tracks
CD 2 (1955-1962)

ERROLL GARNER TRIO : EG, Wyatt RUTHER (b) ; Eugene "Fats" HEARD (dm). *New York City, 14/03/1955.*

1. AFTERNOON OF AN ELF (E.Garner) (Mercury MG 20090 / mx. Y11386) 5'56

EG TRIO : EG, Eddie CALHOUN (b) ; Deniz De Costa BEST (dm).

"Concert by the Sea" - Carmel, Cal., 19/09/1955.

2. I'LL REMEMBER APRIL (D.Raye-G.De Paul) (Columbia CL 883) 4'22

3. AUTUMN LEAVES (Les Feuilles mortes) (J.Kosma-J.Prévert-J.Mercer) (Columbia CL 883) 6'40

4. MAMBO CARMEL (E.Garner) (Columbia CL 883) 3'58

EG TRIO : EG, Al HALL (b) ; Gordon "Specs" POWELL (dm).

"The Most Happy Piano" - New York City, 7/06/1956 (5, 6) & 11/09/1956 (7, 8).

5. THE MAN I LOVE (G.&I.Gershwin) (Columbia CL 2606) 8'10

6. TIME ON MY HANDS (V.Youmans-M.Gordon-H.Abrahamson) (Columbia CL 939) 4'19

7. PASSING THROUGH (E.Garner) (Columbia CL 939) 3'10

8. THE WAY BACK BLUES (E.Garner) (Columbia CL 939) 6'12

ERROLL GARNER, piano solo.

New York City, 6/02/1957.

9. SOLILOQUY (E.Garner) (Columbia CL 1060 / mx. Co 57319) 6'05

10. YOU'D BE SO NICE TO COME HOME TO (C.Porter) (Columbia CL 1060 / mx. Co 57323) 6'23

EG TRIO : EG, EDDIE CALHOUN (b) ; Kelly MARTIN (dm).

"Paris Impressions" - New York City, 27/03/1958.

11. FRENCH DOLL (E.Garner) (Columbia CL 1216 / mx. Co 60719) 5'49

12. THE FRENCH TOUCH (E.Garner) (Columbia CL 1217 / mx. Co 60724) 6'00

EG TRIO : Comme pour 11 & 12 / Same as for 11 & 12.

Seattle, Août/August 1962.

13. MACK THE KNIFE (K.Weill-B.Brecht) (Reprise 9-6080) 4'26

ERROLL GARNER Volume 2

Ce Garner que l'on connaît si peu

Elle s'appelait Rosalyn Noisette, un merveilleux nom de roman. Elle fut six années durant plus proche d'Erroll Garner que n'importe qui d'autre. Par la suite, elle décrira leur relation comme ayant été au départ celle d'une petite fille à un homme, puis — j'utilise ses propres termes — « d'une femme à un homme ». Précision qui, à prendre dans son sens le moins littéral mais le plus répandu, ne laisse pas de surprendre, du moins quand on sait que les préférences du pianiste ne le portaient pas vers les personnes du sexe opposé. Justement, cette information ne fut jamais de notoriété publique chez les amateurs. C'est aussi que, d'une façon générale, le Garner privé se montrait d'une discrétion si... discrète qu'elle ne donnait même pas envie aux éternels renifleurs de linge sale d'y aller voir de plus près. Sans Rosalyn — dont le témoignage fut recueilli par James M. Doran, le bio-discographe du pianiste¹ —, l'homme qui, non pas se cachait, mais se dérobaît, s'esquivaît, se faisait oublier derrière le musicien serait resté une parfaite énigme. D'autant plus impénétrable que personne ne songeait seulement à la déchiffrer, l'attention générale se fixant plutôt sur des tragiques (Billie Holiday), des incroyables (Monk) ou des merveilleux (Miles).

Grâce à elle, nous avons appris, par exemple, qu'il était un grand sensitif capable de détecter si une personne qu'il rencontrait pour la première fois était heureuse ou non, rien qu'en respirant

son odeur. Gourmand, gourmet, cordon-bleu, il aimait la nature, les histoires drôles, les vieux films, Laurence Olivier et Burgess Meredith, les grosses Cadillac, le golf, les promenades et les parties de lèche-vitrine, la mer toujours recommencée, les légumes frais. Comme Miles Davis, il dessinait partout où il se trouvait. Il peignait aussi, en adepte convaincu de l'abstraction, emportant dans ses déplacements tout le matériel indispensable à un virtuose de la lumière et du trait. Il accrochait ses oeuvres aux murs de sa maison mais, contrairement à d'autres jazzmen tels que Pee Wee Russell, George Wettling ou Daniel Humair, il refusa toujours de les exposer. De ce fait, peu de gens purent les admirer, rares étant les privilégiés qui franchissaient le seuil de son domicile. Aux dîners plus ou moins mondains, il préférait les tête-à-tête avec Rosalyn Noisette. « Rien que la façon dont il vous regardait, se souviendra-t-elle, était une manifestation de romantisme. Et quand il jouait de la musique pour moi seule, je me sentais prête à fondre et à glisser sous la table... »

Méломane, il faisait preuve d'un éclectisme à toute épreuve. Le rock ne lui faisait pas peur; le hillbilly non plus. Quand il posait un disque de jazz sur sa platine, c'était souvent une cire de Fats Waller, qu'il avait entendu dans sa jeunesse au Stanley Theater de Pittsburgh, et envers qui il reconnaissait volontiers avoir une dette. À son aîné, en effet, il estimait avoir emprunté, non pas un style (comment

l'aurait-il pu ?), mais une certaine attitude : celle qui consiste à faire dans le bonheur — le bonheur de donner du bonheur — plutôt qu'à faire dans le génie, celui-ci étant en quelque sorte offert en prime et à condition de s'être manifesté sans qu'on l'ait tiré par la manche. Son génie, Garner, en quelque sorte, le refilait à l'anglaise. En douce, sinon en contrebande. Sûrement parce que lui-même n'en faisait pas un tel cas. Ses autres favoris, chez les pianistes ? Art Tatum et Bud Powell, entre lesquels son cœur balançait : au premier il accordait « la pré-séance » (et pas simplement l'antériorité), mais il considérait que le second, ayant reçu ce legs, avait été capable de le « faire fructifier », ce qui à son estime n'était pas un mince exploit. Il lui arrivait aussi — personnellement, j'aurais parié le contraire, on verra plus loin pourquoi — de se régaler de ses propres enregistrements, surtout les plus anciens, les 78 tours², qu'il avait pris soin de copier sur bande magnétique.

On me fera observer que cet inventaire ne présente au mieux qu'un intérêt anecdotique. Et, c'est vrai, l'essentiel n'est pas là. À cette nuance près que, de ce créateur formidable, ce que la critique entend par l'essentiel, à savoir la capacité d'ajouter quelque chose d'inédit (*d'inouï*) à la beauté du monde, était le dernier des soucis. Il rêvait certes d'étonner, comme en attestent ses fameuses introductions à suspense — sous réserve toutefois de ne pas indisposer en dérangeant ainsi les habitudes et d'assurer au contraire un supplément de bien-être. À aucun moment et à aucun degré, en revanche, il n'avait

envisagé de révolutionner l'art du jazz. Moins encore de marquer son siècle. Une de ses théories familières aide à mieux comprendre son point de vue.

Bien des jazzmen pensent que leur musique existe parce qu'ils la créent. Il était convaincu, pour sa part, que sa musique n'existait que parce qu'il se trouvait des gens — *autres que lui-même* (c'est le point important) — pour l'entendre. A ses yeux, l'audience n'était pas seulement la destinataire de la musique : d'une certaine façon, elle en était le moteur. Dans sa conception singulière, une musique que personne n'écoute est, plus encore qu'une musique inutile, une absence de musique, une non-musique. Il allait jusqu'à penser que, sans public, le processus créatif, frappé d'entropie, serait condamné à tomber en panne à plus ou moins brève échéance. Ce qui signifie que quand vous croyez jouer pour quelqu'un, c'est en fait ce quelqu'un qui joue pour vous — entendez : qui intervient en votre faveur et vous amène ce qu'on appelle communément l'inspiration. Tel était son credo. Et il n'en faisait pas mystère :

« Je joue toujours pour mon public, a-t-il expliqué un jour. Je suis incapable de le faire pour des chaises vides... Il vous faut quelqu'un à qui adresser la musique. Si vous venez chez moi un après-midi et que vous me dites : « Erroll, asseyez-vous et jouez-moi du piano pour le plaisir », et que vous souhaitiez m'accompagner à la batterie, très bien : nous allons faire une jam. Vous êtes mon public, je suis le vôtre. Chacun de nous jouera pour l'autre. Maintenant, admettons que, ce même après-midi, personne ne

me rende visite : croyez-vous que je vais m'exciter tout seul ? Pour impressionner qui ? Admettons qu'un type me propose un million de dollars pour jouer deux heures tout seul. Je prendrai peut-être le million mais, n'ayant rien à offrir à personne, je jouerai comme un automate. Avoir une audience est une nécessité. C'est le public qui vous a porté à la place où vous êtes. Le jour où vous prétendez ne pas avoir besoin de lui, vous feriez mieux d'abandonner votre instrument et de changer de métier, si grand musicien ayez-vous été jusque-là.³ »

L'un des secrets d'Erroll, c'est qu'il est toujours allé à la pêche aux bravos, d'un bon pas et sans dissimuler le moins du monde le but qu'il s'était fixé. Un autre de ces secrets que : ces mêmes bravos, il les a très rarement *solicités*, s'escrimant plutôt à nous les arracher des mains, ce qui, soit dit en passant, est autrement noble, autrement difficile et autrement risqué. Quant au troisième secret, lui-même ne l'avait pas percé, ignorant même sans doute son existence.

Il réside en ceci : ce jazzman-là n'avait pas à se préoccuper de l'essentiel pour la bonne et simple raison que, sans avoir rien d'autre à faire qu'à être lui-même, il personnifiait l'essence du jazz. Voire, et c'est bien ici le lieu où le dire, sa quintessence. Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Art Blakey, Erroll Garner : ce sont les autres noms que s'est donnés le jazz en majesté, mais aussi et surtout le jazz en ce qu'il a de plus spécifique et de plus irréductible. Son noyau dur. Sa matrice originelle et la plus pure de ses multiples (et parfois contradictoires) expres-

sions. L'ultime vérité de cette musique sort de la bouche ou des doigts de ces personnages comme d'un puits sans fond. On perd son temps à discuter leurs mérites. Ils peuvent être faillibles à l'occasion⁴ : ils n'en demeurent pas moins irréfutables en toute circonstance.

Rosalyn Noisette se trouvait là quand brutalement, pour l'artiste, tout s'est mis à aller de travers. Le 21 février 1975, Erroll, âgé de 53 ans, se fait admettre au Northwestern Memorial Hospital de Chicago. Il se sent patraque ; il a de la fièvre et une mauvaise toux ; il éprouve du mal à respirer. On diagnostique tout d'abord une pneumonie d'origine virale du côté droit, mais le radiologue de l'établissement décèlera bientôt un cancer pulmonaire.

Le pianiste est opéré en avril à Los Angeles. Les chirurgiens ont l'intention de lui retirer le poumon droit, mais l'état dans lequel ils trouvent le péricarde les en dissuade. On doit se contenter de prescrire au patient une radiothérapie qui lui permettra de survivre un peu moins de vingt mois, jusqu'au 2 janvier 1977. Quelques jours plus tôt, le 29 décembre, à sa demande expresse, il était sorti de l'hôpital, où il avait fallu le faire admettre le 14. Et où il souhaite maintenant retourner d'urgence : un voeu qui ne lui ressemble pas et qu'il prononce d'une voix entrecoupée, une voix d'asthmatique, méconnaissable elle aussi.

Ce jour-là, les taxis de Los Angeles sont en grève. Mais Rosalyn Noisette a des accointances avec une compagnie de Beverly Hills, qu'elle appelle

immédiatement. Son correspondant s'inquiète de savoir si, en l'occurrence, une ambulance ne serait pas plus indiquée. Le principal intéressé oppose à cette suggestion un refus ferme et définitif. « Ne sois pas si tendue ! », dit-il à la jeune femme. Il réclame « ses chaussettes brunes et un pepsi ». Il perdra connaissance dans l'ascenseur, au moment de rejoindre la voiture, enfin parvenue au bas de l'immeuble. À 12 heures 32, il rend son dernier soupir. Comme aucun des paramédicaux dépêchés sur les lieux ne s'en est chargé, c'est Rosalyn qui lui ferme les yeux.

Elle confiera plus tard : « Il aurait voulu être sûr que quelqu'un se souviendrait de lui. Il me demandait si ce serait mon cas. Et bien sûr je lui répondais que personne ne pourrait l'oublier... Il n'avait pas conscience de l'amour que lui portaient les gens. »

En somme, il n'avait pas conscience d'avoir obtenu ce qu'il désirait le plus au monde. Pas plus qu'il n'avait eu conscience de l'avoir mérité. Ont dit de certaines modesties qu'elles sont fausses : d'autres peuvent apparaître franchement déplacées. La sienne avait des excuses : intuitif comme il était, il avait dû subodorer que, même parmi ceux qui appréciaient sa compagnie au plus haut point, beaucoup ne le portaient pas aux nues pour autant (sinon il n'aurait pas fait tapisserie dans l'antichambre du Hall of Fame de la revue *Down Beat*). L'aimer était si facile qu'on avait fini par le prendre pour un musicien facile, au sens où l'on parle d'une « fille facile » : un charmant *entertainer*, qui forçait un peu sur la gominina. J'ai peur que ce contresens ait encore droit de cité, et

même qu'il ait de l'avenir devant lui. Confronté à la réalité têtue des œuvres, il est tout à fait pathétique.

“Je ne pense pas — a déclaré en substance Jimmie Rowles — qu'il y ait aujourd'hui dans le jazz un seul pianiste, de quelque génération que ce soit, qui n'ait pas subi l'influence d'Erroll Garner. Il a édicté ses propres petites lois, et chacun leur a obéi... Il s'installait au piano et laissait tomber ses mains sur le clavier — et tout partait de là. Peu importait la tonalité — peu importait quoi que ce fût ! Il jouait. C'était un orchestre à lui tout seul. Après les sets — à Los Angeles, au début de sa carrière — il venait me trouver et me demandait en riant : “Alors, qu'est-ce t'en penses ? J'ai bon ou j'ai faux ?”. Et je lui répondais toujours : “Tu as bon. Tu as bon.”

Alain GERBER

© 2015 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

1. Cf. *Erroll Garner; The Most Happy Piano* (Scarecrow Press & Institute of Jazz Studies, Rutgers University. 1985.)
2. Par exemple ceux qui figurent au programme de notre précédent recueil : *New York — Hollywood 1944 — 1947* (FA 229).
3. C'est l'instant de rappeler l'une de ses plus célèbres répliques, en réponse aux confrères qui lui reprochaient de ne pas savoir déchiffrer les partitions : « Dans le public, mon vieux, personne ne t'entend lire. »
4. Erroll et Art l'auront moins été qu'Ella et Louis, sans les surclasser pour autant.

ERROLL GARNER Volume 2 — À propos de la présente sélection

« Erroll Garner, le pianiste que ses enregistrements ont révélé aux amateurs français, surprendra sans doute nombre d'auditeurs par l'originalité de son style, sa main droite à la traîne et ses idées complexes. » Le 22 avril 1948, Boris Vian annonçait aux lecteurs de « Combat » la venue d'un pianiste pas tout-à-fait comme les autres, envers lequel, entre parenthèses, il se déclarait être « d'une partialité ignoble ».

Entre *Frankie and Johnny Fantasy* qui terminait le volume précédent et *Skylark*, Erroll Garner avait effectué son premier voyage en France en tant qu'invité à « La Grande Semaine du Jazz » du Théâtre Marigny. L'accompagnaient Slam Stewart, Howard McGhee, Coleman Hawkins, Bertha Chippie Hill et quelques autres...

Après avoir déploré, dans *Jazz-Hot*, que nombre de musiciens venus d'outre-Atlantique aient joué chaque soir la même chose, Charles Delaunay poursuivait ainsi : « Ceci ne s'applique pas à Erroll Garner qui, s'il reste parfois « 100% commercial » dans une exécution comme *Laura*, sauve ses interprétations par une musicalité et des trouvailles étonnantes, et qui, lui, s'il rejoua plusieurs fois de suite son *Play piano, play*, le modifia et l'enrichit chaque soir, le transformant complètement et se renouvelant avec bonheur (1). » Charles Delaunay donnait l'avis du défenseur d'un jazz chimiquement pur qui, de ce fait, considérait avec suspicion une facette du pianiste - il devait revenir plus tard sur ses réserves.

L'œil pétillant, assis, selon le cas, sur un ou plusieurs bottins afin de compenser sa petite taille, Erroll Garner grognait de plaisir en faisant courir ses doigts sur le clavier. Au travers d'un jeu reflétant son incurable optimisme, Garner entendait transmettre cette même disposition d'esprit à un auditoire dont seule la présence justifiait à ses yeux qu'il vienne s'asseoir devant un piano. Billy Taylor : « Il prenait toujours conscience de son public qui, disait-il, était le quatrième membre de son trio. Il se tenait toujours en sympathie avec lui, c'était son baromètre. Il communiquait vraiment avec l'assistance grâce aux mélodies. Ses auditeurs pouvaient l'entendre jouer *Penthouse Serenade* ou une autre chanson populaire, ils en reconnaissaient l'air et, en même temps, se rendaient compte que, comme Armstrong et d'autres, il prenait certaines libertés. Mais la mélodie était toujours là (2). » André Hodeir : « L'entendre en concert aux États-Unis est une curieuse expérience. Garner joue avec le public comme le chat avec la souris. Il aime le taquiner par de longues introductions qui laissent rarement deviner quel morceau va suivre. Et comme celui-ci est toujours choisi parmi les grands succès inamovibles, le moment où Garner récompense le public en le lui révélant enfin, donne lieu à une sorte de libération collective (3). »

Semblable désir de susciter sans arrière-pensée un instant de bonheur ne figure guère parmi les vertus propres à faire entrer qui que ce soit au

Panthéon. Depuis sa disparition en 1977, un seul livre - épuisé depuis belle lurette - a été consacré à Erroll Garner qui brille par son absence dans la série télévisée « Jazz » conçue par Ken Burns, assisté de Wynton Marsalis. Devant le tollé que suscita cette impasse, le réalisateur rétorqua dans le numéro du 6 août 2000 du Los Angeles Times, qu'il n'était pas question d'amputer d'une seconde le temps imparti à Charlie Parker, Miles Davis ou Thelonious Monk en faveur de quelqu'un qui « n'avait rien d'un créateur original, même s'il était très populaire et avait réalisé des choses merveilleuses. »

On croit rêver. La riposte vint d'un autre pianiste, Dick Katz : « Unique est un qualificatif insuffisant pour décrire Erroll Garner. Il représentait un phénomène musical sans pareil. L'un des artistes les plus attachants de l'histoire du jazz, il a influencé tous les pianistes de sa génération et même de la suivante. Autodidacte, il ne pouvait pas lire la musique, ce qui ne l'empêchait pas d'accomplir des choses que des pianistes « éduqués » ne pouvaient ni faire, ni même imaginer. À lui tout seul, il était un orchestre swing, lui qui reconnaissait souvent que sa principale source d'inspiration venait des grandes formations des années trente – Duke, Basie, Lunceford et d'autres. Il développa un style extrêmement complet, se suffisant à lui-même, caractérisé par une main gauche d'une solidité à toute épreuve tenant lieu à l'occasion de guitare rythmique. Venait s'y juxtaposer une foule de trouvailles en accords ou jouées note à note, interprétées souvent avec retard, en arrière du temps, ce qui générait un swing incroyable (4). »

Fixé dès le milieu des années 40, son style se bonifia en s'affinant, sans jamais subir de mutation spectaculaire. À de rares exceptions – ponctuations d'orchestres, ajout d'un joueur de conga les dernières années -, au fil de sa carrière Erroll Garner pérennisa la formule instrumentale qu'il préférait, le trio. À ses côtés se succédèrent bassistes et batteurs d'une indéniable compétence mais qui, contrairement aux interlocuteurs de Bill Evans, n'empiétaient jamais sur ses prérogatives. Ils devaient seulement prendre au pied de la lettre leur rôle d'accompagnateurs, ce qui, d'ailleurs, n'avait rien d'une sinécure. Ronnell Bright : « Erroll n'entendait rien aux tonalités. Il ne lisait pas la musique. Il jouait, un point c'est tout. Les bassistes qui l'ont accompagné m'ont dit que, quelquefois, ils devaient interpréter *Misty* en si ou en fa dièse. Le soir suivant ce pouvait être en mi ou en la selon l'inspiration d'Erroll ; aucune tonalité ne présentait de difficultés pour lui. Pour cette raison, il commençait toujours seul laissant ainsi au bassiste le temps d'identifier la tonalité (5). » Ce que confirma Fats Heard : « Bull Ruther avait noté les tonalités au cours de la répétition. Erroll pouvait s'y conformer durant l'introduction mais lorsqu'il attaquait vraiment le morceau, il était capable de choisir n'importe quelle autre. Après notre prestation au Storyville, Ruther me dit « Dis donc, ce gars-là ne joue pas dans les tonalités prévues aux répétitions ! ». Je lui ai rétorqué « Hé oui, il utilise celles qui, sur le moment, lui semblent les bonnes » (6). » Les batteurs n'avaient guère la vie plus facile. Shadow Wilson recommanda à Kelly

Martin : « Ne quitte jamais ce type-là des yeux parce que si tu le fais, il choisira ce moment-là pour changer de direction : il invente à chaque instant (7). »

Aller de *Skylark* à *Mack the Knife* constitue une promenade dans l'univers de quelqu'un à qui aucune forme pianistique n'est étrangère. Il serait superflu – incongru même – de vouloir en disséquer les vingt-huit étapes. En relever seulement quelques singularités, évoquer certains à-côtés peuvent, sans doute, aider à mieux les appréhender. Garner se passe fort bien d'exègèses.

Premier sujet d'étonnement, l'étendue et la variété du répertoire servi par Garner qui n'hésitait jamais à faire appel aux « tubes » du moment pourvu qu'ils lui plaisent. Dan Morgenstern raconte que, lorsqu'il travaillait au « Colony Music Store » sur Broadway, Erroll comptait parmi ses clients. Il venait choisir des disques signés Percy Faith ou André Kostelanetz, sûr que leur interprétation des chansons qui l'intéressaient ne comportait aucune fantaisie. Le meilleur moyen pour lui qui ne lisait pas la musique d'en prendre connaissance avant d'en proposer une version personnelle. Toujours respectueuse. « J'aime jouer certains airs en raison de leur mélodie. Pourquoi faudrait-il que je la déguise ? »

Entre *Skylark* dont Bud Freeman disait : « Si vous écoutez attentivement sa mélodie, vous verrez qu'elle se développe exactement de la façon dont Bix [Beiderbecke] aurait mené une improvisation (8) » et la chanson du surineur de l'Opéra de Quat'sous, il n'y a que le bon plaisir de Garner qui

soit entré en ligne de compte. Un choix qui peut étonner lorsqu'il s'entiche de la *Petite Valse*, un morceau qui illustre la boutade de Boris Vian : « Erroll enrichit n'importe quel thème à un point incroyable et il pourrait aussi bien jouer *Le Bon Roi Dagobert* ou *Soldat lève-toi* (9). » Non content d'avoir enregistré cette chanson alors à la mode due au compositeur belge Joe Heyne, Erroll la choisira comme point de départ de sa *Petite Waltz Bounce*.

Il n'hésitait pas pour autant à s'attaquer à des thèmes rebattus pour donner son propre point de vue. *D'Honeysuckle Rose*, la composition peut-être la plus connue et jouée de Fats Waller, il proposera une version assez inattendue prise sur tempo très rapide. Quelles que soient sa révérence envers son aîné et l'influence que ce dernier avait eue sur lui, il n'entendait pas se présenter comme son héritier en ligne directe. Garner avouera d'ailleurs à Ronnell Bright ne pas se sentir capable de jouer « stride » de façon irréprochable, pour une raison expliquant l'origine de l'« amble garnérien » : « Beaucoup de gens ne savent pas que je suis gaucher. Ma main droite est plus faible. Je dois toujours essayer de rattraper le retard de cette main droite qui a un peu tendance à traîner (10). » Quand à son interprétation de *Caravan*, elle apportait un démenti cinglant à ceux qui pouvaient penser qu'un thème aussi rabâché serait incapable d'inspirer à qui que ce soit quelque chose d'original.

Professionnel jusqu'au bout des doigts, Erroll l'était. Après avoir gravé la version irréprochable de

Lullaby of Birdland ci-incluse, il remit le couvert un mois plus tard avec les mêmes partenaires. La firme Columbia avec laquelle il était sous contrat n'ayant pas encore abandonné le 78 tours, plutôt que d'accepter que son interprétation soit mutilée pour arriver aux trois minutes fatidiques – une pratique courante dans l'industrie phonographique –, Garner préféra en graver une seconde ; plus courte.

L'hégémonie du LP lui donnera l'occasion de dévoiler une autre facette de son instinct qui lui permettait de toujours choisir pour ses interprétations, le tempo adéquat. Avec une même prescience, il évaluera la juste durée de ses improvisations. Pour ne jamais lasser son auditeur non plus que le frustrer. Sept minutes de virtuosité et d'élégance permettent à *Cheek to Cheek* de faire revivre le duo Ginger Rogers / Fred Astaire de « Top Hat » et *There Is No Greater Love* dure le temps nécessaire pour suivre Erroll dans sa flânerie ; sans réticence ni impatience. En cinq minutes (et un titre), *Look Ma, All Hands* révèle sa vision du piano : « Il y a ces quatre-vingt huit touches ! Son concepteur savait ce qu'il faisait ! J'ai toujours pensé qu'autant que faire se peut, il fallait utiliser le piano dans son intégralité. Si j'avais treize doigts, je m'efforcerais d'en faire plus encore. Essayer d'obtenir le son d'un big band, c'est ce à quoi je me suis toujours efforcé (11) . »

George Avakian décrivit ainsi la séance au cours de laquelle furent gravés – entre autres - les interprétations précitées : « Erroll mit en boîte treize morceaux avoisinant les six minutes chaque... sans

répétitions ni reprises. Même en incluant la pause café d'une demi-heure, nous terminâmes avec vingt-sept minutes d'avance sur le temps normal de studio, à savoir trois heures et, de surcroît, Erroll avait enregistré quelques quatre-vingt minutes de musique au lieu des dix ou douze habituelles et elles n'auraient pu être meilleures. Il demanda seulement à écouter deux morceaux et après un chorus ou deux de chaque, il leva la main [...] Ce qui me ravit encore plus est que la prochaine séance sera, je le sais, une expérience aussi neuve et aussi fructueuse. » George Avakian ne se trompait pas : un mois plus tard Garner gravait dix-sept morceaux en une séance. Parmi eux, traité avec un humour dont Erroll se départait rarement, un standard que Billie Holiday et Art Tatum avaient enregistré avant-guerre, *I've Got My Love to Keep Me Warm*. Et *Groovy Day*, un « original », précédemment titré *Left Bank Swing*, qui, quelques soient ses qualités, ne connaîtra pas la fortune d'un autre.

« J'ai composé *Misty* à partir de la vision d'un magnifique arc-en-ciel durant un trajet aérien entre San Francisco et Chicago. À l'époque, il n'y avait pas de jets, donc nous avons fait escale à Denver. Lorsque nous sommes repartis, il y avait un arc-en-ciel splendide. Il était fascinant non pas tant en raison de sa taille que de son étendue ; avec toutes les couleurs imaginables. Grâce aux gouttes de rosée, les hublots étaient embués et il pleuvait finement, c'est pourquoi j'ai choisi le titre de *Misty*. Les yeux clos, je pianotais sur mes genoux comme sur un clavier. À côté de moi était assise une vieille

dame qui s'imagina que j'étais souffrant parce que je grommelais. Elle appela l'hôtesse qui constata que j'étais en train de composer dans ma tête *Misty*. Lorsque nous sommes descendus de l'avion j'avais terminé. Une séance d'enregistrement était prévue aussi j'ai amené ce thème à ce moment-là. Quoiqu'il en soit, et où qu'elle se trouve, je considère que cette vieille dame a été la première auditrice de *Misty* (12). » L'exemple même de ce « style impressionniste » répertorié par Mimi Clar dans l'un des articles les plus fouillés qui aient été consacré à Garner à la fin des années 1950. Tout comme *Afternoon of an Elf*, un clin d'œil adressé à l'*Après-midi d'un faune* de Debussy, interprété en piano solo.

Boris Vian vers lequel on revient toujours puisqu'il fut le seul critique à suivre avec empathie l'itinéraire de Garner, affirmait en 1949 : « Je ne cherche pas à décrire ce qu'a d'envoûtant la combinaison des deux mains indépendantes d'Erroll Garner. C'est vraiment tout à fait spécial et je répète qu'à mon avis, c'est le seul pianiste (depuis Fats) qui supporte complètement le solo (13) ». Douze ans plus tard, Michel Savy tenait un discours semblable : « Rares sont les pianistes modernes qui, comme lui, ont brillé dans ce domaine. On peut même affirmer que Garner est le plus admirable quand il est seul devant son piano car il montre mieux combien il connaît l'art de la variété (14). »

A Cottage for Sale, chanson composée durant la Dépression dont Erroll, seul devant son piano,

exprime avec délicatesse toute la mélancolie et *That Old Feeling* appartenait à l'album « Solitaire » ; *Afternoon of an Elf* donna son titre à un autre LP. Suivra « Soliloquy », devenu « Jazz pour rêver » dans sa version hexagonale, à propos duquel Michel Savy écrivait « Ce disque n'a pas connu un succès mérité mais il fait partie non seulement des trésors garnériens mais des meilleurs disques de piano de l'histoire du jazz. Dans ces interprétations (*Soliloquy, I Surrender Dear, You'd Be So Nice to Come to, If I Had You, No More Time, Don't Take Your Love From Me*), Garner apporte une dimension nouvelle à sa musique. En premier lieu, elle est particulièrement émouvante, car elle reflète une diversité d'impressions et de sentiments très grande. Ensuite, Garner construit ses solos un peu à la façon d'une pièce de théâtre, avec diverses scènes, des leitmotifs qui réapparaissent, des passages joyeux, d'autres plus recueillis, utilisant une alternance de rythmes rapides et de rythmes lents, le tout au cours d'un même thème (15). » Peut-être, aurait-il fallu aussi relever l'aspect avant-gardiste pour l'époque de l'introduction ouvrant *Soliloquy*. Quant à *You'd Be So Nice To Come Home To*, Cole Porter semble l'avoir composé à l'intention d'Erroll, tellement il s'en approprie la mélodie.

« Solitaire », « Afternoon of an Elf », « Soliloquy », trois disques rares dans lesquels, sans pour autant tomber dans la litote, Garner n'avait plus pour unique moteur l'ivresse du jeu ; des albums pour aficionados. « Concert at the Sea », lui, ralliera les suffrages du grand public et, pour une fois, celui de

la critique. Un enregistrement qui devait tout au hasard.

En Californie, accompagné de Denzil Best et d'Eddie Calhoun, Erroll s'était rendu à Fort Ord, une base militaire située à proximité de Carmel, pour donner un concert au Sunset Center. Une ancienne église à l'acoustique discutable où le piano n'avait pas reçu la visite d'un accordeur depuis belle lurette. Y était installé un système d'enregistrement assez primaire qu'un certain Will Thornbury avait mis subrepticement en marche pour son seul plaisir et celui de ses camarades de chambrée. Martha Glaser, manager d'Erroll, s'en rendit compte : « Je vous donnerai un exemplaire de chaque disque qu'Erroll a fait mais je ne peux pas vous laisser cette bande ». De retour à New York, elle confectionna un montage rudimentaire et le fit entendre à George Avakian. Qui décida immédiatement de l'éditer malgré ses imperfections techniques et le fait que Garner ne soit plus, à l'époque, sous contrat avec la Columbia.

Du début à la fin du concert, Erroll Garner varie à l'infini traitements et approches. Comme il ne prévenait jamais ses accompagnateurs, on peut imaginer leur surprise en reconnaissant *I'll Remember April* à la suite de l'une de ces introductions-mystère dont il avait le secret. Qualifier *Autumn Leaves* de « garnerissime » se justifie en raison d'une autre introduction-piège que, le sourire aux lèvres, Erroll farcit de bribes, segments, allusions à la mélodie de Joseph Kosma, dévoilée seulement au bout de deux minutes. Sur son *Mambo Carmel* débar-

raissé de tout folklore de pacotille, il fait montre une belle subtilité dans l'approche des polyrythmies latines. Témoin d'un trio en état de grâce, « Concert at the Sea » valut à Erroll Garner un disque d'or et, à ce jour, reste son album le plus connu et le plus apprécié.

De retour à New York, toujours fidèle à la formule du trio, Erroll Garner changea une nouvelle fois d'interlocuteurs : Al Hall revint et Specs Powell, un ami d'enfance de Pittsburgh, arriva. Le 7 juin 1956, il renouera avec son habitude des séances-marathon : dix-neuf morceaux mis en boîte qui, en compagnie de quatre autres gravés trois mois plus tard, alimenteront un nombre important d'albums. Pour l'occasion, Garner avait décidé de laisser les techniciens dans l'ignorance de ce qu'il allait interpréter ; aucun des morceaux ne demanda plus d'une prise. Difficile de trouver un titre mieux approprié que « The Most Happy Piano », attribué à l'un des microsillons issus de cette séance.

The Man I Love compte indubitablement au nombre des chefs-d'œuvre d'Erroll. Après une introduction qui, comme le faisait remarquer Michel Petrucciani, n'était pas sans évoquer Brahms, venait un exposé du thème sur tempo lent sur lequel s'enchaînait une suite de chorus sur tempo doublé faisant monter subtilement la tension. *Passing Through* met en valeur le travail irréprochable de Specs Powell et d'Al Hall alors que, contrairement à ses habitudes, Erroll expose d'emblée *Time in My Hands*. *The Way Back Blues* occupe une place à part, son interprète

n'étant pas considéré a priori comme un spécialiste du genre. Après une courte entrée en matière confiée exceptionnellement à la basse et à la batterie, Garner entame une improvisation propre à confirmer la remarque de Philippe Baudoin comme quoi « ayant peu enregistré de blues, il y déploie cependant le feeling propre à cette musique. » Faut-il rappeler qu'Erroll fut l'interlocuteur de Charlie Parker sur *Cool Blues* ?

Au mois de décembre 1957, Erroll Garner revint à Paris donner un concert à l'Olympia. Les choses avaient bien changé en dix ans et, cette fois, un tapis rouge fut déroulé sous ses pieds. Accueilli à Orly par Boris Vian devenu directeur artistique chez Philips, il allait recevoir son lot de récompenses. D'abord le Grand Prix 1958 de l'Académie du Disque Français pour le volume que son principal défenseur lui avait consacré dans sa collection « Jazz pour Tous ». Il le recevra des mains du Président de l'Assemblée Nationale alors que Danielle Darrieux lui remettra un « Down Beat Award », exceptionnellement délocalisé.

Erroll Garner sera photographié en compagnie de Darius Milhaud, Roland Petit, Zizi Jeanmaire, Guy Béart ; on le verra au Chat qui Pêche, aux Trois Maillets et en train de flâner dans les rues. Des instantanés dus à Aram Avakian, reproduits dans le double album qui, vingt ans plus tard, contenait les dix-huit morceaux par lesquels Erroll entendait « enregistrer son voyage à Paris ». « Paris Impressions » réunissait des thèmes évocateurs – *Moulin Rouge, I Love Paris,*

Louise, La vie en rose... - et un certain nombre de compositions originales comme *French Doll* et *The French Touch* ressuscitant un Paris disparu depuis belle lurette mais alors bien réel. Le pouvoir d'évocation dont Garner faisait preuve au long d'*Afternoon of an Elf* et de *Misty* n'avait rien perdu de sa force.

Sur la scène de l'Olympia, Erroll Garner était entouré d'Eddie Calhoun et d'un nouveau venu à la batterie, Kelly Martin. Une association, nouée l'année précédente au Copa Club de Pittsburgh, qui perdura une dizaine d'années. Ils étaient tous trois à Seattle lorsque, en 1962, Garner offrit aux spectateurs de la World's Fair une version de *Mack the Knife* devenu sous ses doigts un bon diable fort peu inquiétant, tout compte fait. Garner restera toujours obstinément étranger à une quelconque forme de pathos.

Pendant quinze années encore, Erroll conserva ses habitudes. « Je marche beaucoup. Je me promène et je regarde les gens ; ce qui m'enrichit et me donne des idées. Je vois ce qu'ils font le jour. Je ne suis pas du genre à dormir toute la journée, à rester dans mon lit en me disant que, puisque je dois aller travailler le soir, je ne mettrai pas le nez dehors jusqu'à ce que ce soit l'heure de partir. J'aime sortir le jour et voir ce que les autres font, après tout ce sont eux qui viennent vous écouter lorsque vous donnez un concert. J'aime être avec les gens. Ça m'inspire et embellit ma journée. Personne ne peut subsister seul, j'en suis sûr (16). »

Décidément, Erroll Louis Garner ne ressemblait à personne. Peut-être est-ce pour cette raison que

l'on ne parle plus guère de lui. Dan Morgenstern : « Parce que Garner a commis la faute d'être accepté par le grand public, certains critiques de jazz se sont employés à disséquer et à rabaisser son art. De telles tentatives, invariablement, échouent à convaincre celui qui entend de l'écouter vraiment sa musique. Il se rend compte que ce qu'ils baptisent « manié-

rismes » est en fait un style – tout style authentique possède des secrets qui défient l'autopsie. Ce qu'ils ont appelé « limitations » reflète sa vraie force, chaque note jouée portant l'empreinte inimitable d'une conception unique et personnelle (17). »

Alain TERCINET

© 2015 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

- (1) Collectif, Le film de la semaine, Jazz Hot n° 24, juin/juillet 1948.
- (2) Paul Colley, Erroll Garner : The Joy of Genius, Member's Magazine, mai/juin 1996.
- (3) André Hodeir, Paris – Davis et Garner à l'Olympia, Jazz Hot n° 128, janvier 1958.
- (4) Bill Kichner, The Oxford Companion to Jazz, Oxford University Press, 2000.
- (5) Jazz Wax Mindblowers (vol. 2), 30 juin 2008 – Internet.
- (6) James M. Doran, Erroll Garner, The Most Happy Piano, The Scarecrow Press & The Institute of Jazz Studies, Rutgers University, 1985.
- (7) comme (6).
- (8) John Edward Hasse, Livret du coffret « The Classic Hoagy Carmichael – The Indiana Historical Society and The Smithsonian Collection of Recordings », 1988
- (9) Le jazz à Marigny, Combat, 14 mai 1948.
- (10) comme (5).
- (11) Mimi Clar, Erroll Garner, Jazz Review, vol. 2, n°1, janvier 1959.
- (12) Arthur Taylor, Notes and Tones, Quartet Books, 1982.
- (13) Boris Vian, Le jazz, Combat, 21 janvier 1949.
- (14) Michel Savy, Erroll Garner, Jazz Moderne - direction Henri Renaud, Casterman, 1971.
- (15) comme (14).
- (16) comme (12).
- (17) Dan Morgenstern & Ole Brask, Jazz People, Harry N. Abrams inc., 1976.

ERROLL GARNER Volume 2 - RANDOM TRACKNOTES

“Erroll Garner, the pianist whose arrangements led to his discovery by French fans, has an original style, a right hand which lags behind, and complex ideas, all of which will no doubt come as a surprise to many listeners.” In passing, Boris Vian said in that same article (*Combat*, April 22nd 1948 — it announced the arrival of this pianist not-quite-like-any-other), that he was *“ignobly biased”* where Garner was concerned.

In the interval between *Frankie and Johnny Fantasy* (which closed our previous volume) and *Skylark*, Erroll Garner had made his first trip to France, as a guest of the “Grande Semaine du Jazz” billed at the Marigny Theatre in Paris. Accompanying him were Slam Stewart, Howard McGhee, Coleman Hawkins, Bertha Chippie Hill and a few others. After deploring publicly (in the columns of *Jazz-Hot*) that many musicians crossed the Atlantic only to play the same thing every night, Charles Delaunay also wrote, *“That doesn’t apply to Erroll Garner who, even if he sometimes remains ‘100% commercial’ when playing a piece like ‘Laura’, saves his performances with various ‘finds’ and a musicality that is just as astonishing: he did ‘Play piano, play’ several times in a row, and he changed it every night and made it richer, transforming it completely while also renewing himself with great good fortune.”*¹ Charles Delaunay was giving his opinion as a defender of a chemically pure form of jazz, and so looked on

that aspect of the pianist with some suspicion. He would later relent.

With a sparkle in his eye, and sitting on a phone-book (or two, depending on the seat) in order to make up for his slight build, Erroll Garner used to groan with pleasure when he ran his fingers over the keyboard. Playing in a way that reflected his incurable optimism, Garner had every intention of conveying his happy disposition to audiences, whose presence alone seemed to him enough to justify sitting down at the keyboard: *“He was always cognizant of the audience,”* said Billy Taylor, *“and he always said the audience was the fourth member of his trio. He reached out to them, and that was his barometer. The things that he did that really communicated with the audience were melodic. They could bear him playing ‘Penthouse Serenade’ or some other popular tune, they could recognize the melody and, at the same time, they could also recognize the fact that he was taking liberties with the melody in the same way that Louis Armstrong and others did. But the melody was always there.”*² As for French critic André Hodeir, he said, *“Hearing him at a concert in the United States is a curious experience. Garner plays cat-and-mouse with the audience; he likes teasing them with lengthy introductions which rarely allow them to guess which piece is coming next. And because he always*

chooses a piece from among those bits of his which are permanent fixtures, the moment when Garner finally reveals the tune to the audience comes as a reward, giving rise to a kind of collective liberation."³

A desire like that — to arouse an instant of bliss without a second thought — is hardly enough to permit anyone to enter the Pantheon; since his death in 1977, only one book — out of print for years — has been written about Erroll Garner, who is brilliantly absent from the television series called "Jazz", which was conceived by Ken Burns with the assistance of Wynton Marsalis. After the outcry which resulted from that oversight, the producer retorted in *The Los Angeles Times* (August 6th 2000) that there was absolutely no question of amputating — even by as little as a second — the time devoted to the likes of Charlie Parker, Miles Davis or Thelonious Monk in favour of someone who "*bad nothing of an original creator even if he was very popular and bad achieved some marvellous things.*"

Did I dream that, or what? Another pianist, Dick Katz, riposted: "*Unique is an inadequate word to describe Erroll Garner. He was a musical phenomenon unlike any other. One of the most appealing performers in jazz history, he influenced almost every pianist who played in his era, and even beyond. Self-taught, he could not read music, yet he did things that trained pianists could not play or even imagine. Garner was a one-man swing band, and indeed often acknowledged that his main inspiration was the big bands of the*

thirties — Duke, Basie, Lunceford, et al. He developed a self-sufficient, extremely full style that was characterized by a rock-steady left-hand that also sounded like a strumming rhythm guitar. Juxtaposed against this was a river of chordal or single note ideas, frequently stated in a lagging, behind-the-beat way that generated terrific swing."⁴

By the mid-Forties, Garner's style had been fixed, and it would get better every time he refined it without ever inflicting a spectacular mutation on it. With some rare exceptions — orchestral punctuations, or the addition of a conga-player in the later years — Garner ensured the perpetuity of his favourite instrumental formula, the trio. His sidemen would feature a succession of bassists and drummers who were undeniably competent but who, unlike Bill Evans' partners, never stepped on Erroll's own prerogatives. All they had to do was to interpret their accompanists' roles to the letter, which, incidentally, was no picnic. According to Ronnell Bright, "*Erroll had no relationship to keys. He didn't read music. He'd just play. The [bassists who played with him] said sometimes they'd have to play 'Misty' in B or F-sharp. The next night the song might be in E or A. Whatever Erroll heard at the moment. There were no difficult keys for Erroll. That's why Erroll always started songs by playing solo or vamping. It gave the bass player time to figure out the key.*"⁵ Fats Heard told this story that confirms it: "*Bull Ruther was writing keys down at the rehearsal, and Erroll would start out in that key, and by the*

time he actually got into the tune, he might be anywhere. After our Storyville gig, Rutber said, 'Man, this cat's not playing in the keys we rehearsed in.' I said, 'Well, he's just playing where they sound good to him.'"⁶ Life was scarcely easier for his drummers. Shadow Wilson had this recommendation for Kelly Martin: "Just keep your eyes on this guy 'cause if you take your eyes off him, he'll turn left 'cause he's thinking every minute."⁷

In this selection he goes from *Skylark* to *Mack the Knife*, constituting a stroll through the universe of a man to whom no form of piano playing was foreign. It would be superfluous — incongruous, even — to want to dissect these twenty-eight steps. But a look at just a few of their peculiarities, and a word on some of their aspects, can no doubt help the listener to better apprehend them. Garner does quite well without critical analysis.

The first astonishing thing is the breadth and variety of the repertoire which Garner serves, and he never shied away from pulling out a topical "hit" if he happened to like the song. Dan Morgenstern tells the tale that, when he was working at the Colony Music Store on Broadway, Erroll was one of his customers. He used to go in and buy records by Percy Faith or André Kostelanetz, in the certainty that the way they played the songs that interested him was totally devoid of fantasy. As someone who didn't read music, it was the best way for Garner to learn about a piece before he did his own version of it. He always showed respect: "I like to play certain tunes

because of their melody. Why should I disguise that melody?"

Between *Skylark* — Bud Freeman said, "If you listen carefully to it, the melody runs exactly the way Bix [Beiderbecke] would play an improvisational line",⁸ — and the knife-waver's song from *The Threepenny Opera*, what really counts is the pleasure derived by Garner. It might come as a surprise when he gets hooked on *Petite Valse*, a piece that illustrates the usual wit of Boris Vian in writing, "Erroll enhances any tune to an incredible point, and he could just as well play 'Le Bon Roi Dagobert' or 'Soldat lève-toi'."⁹ Not content just to record this song by Belgian composer Joe Heyne (it was popular at the time), Erroll would take it as the starting-point for his own *Petite Waltz Bounce*.

Not that he shows any hesitation in tackling hackneyed old tunes when he has a point to make. He chooses *Honeysuckle Rose*, perhaps Fats Waller's most well-known, most often-played composition, to offer a rather unexpected version taken at a very fast tempo. However much he worshipped his elder, and whatever the influence Waller had on him, Garner had no intention of appearing as the former's direct heir. Incidentally, he confessed to Ronnell Bright that he didn't feel capable of playing a faultless stride piano, for a reason which explains the origin of that famous "Garner amble": "Well, Ronnell, when I came along, pianists were all playing stride. Like Teddy, Fatha Hines and Art. I never could do that with my left hand. But I could do it in one spot in the same octave range. A lot of folks didn't know

I was left-handed. My right hand was weakest. I'd always have to play 'catch up' with my right hand, which dragged a little bit."¹⁰ And the way he plays *Caravan* comes as a stinging rebuttal to those who might have thought a tune as worn as this one couldn't inspire anything even slightly original, no matter who was playing it.

Erroll was a professional down to his fingertips. After recording the unblemished version of *Lullaby of Birdland* included here, he went back and did it again a month later with the same partners. He had a contract with Columbia, a firm which hadn't yet abandoned 78s, and so, rather than surrender to the mutilation of his performance so that it would remain within the fateful three-minute limit — a common industry-practice — Garner recorded his second version. It was shorter. The supremacy of the LP would give him the chance to unveil another facet of his instinct: it always allowed him to choose the correct tempo for a piece, and he showed similar foresight in always correctly judging its duration. The result: Garner-listeners don't tire or experience frustration. Seven full minutes of virtuosity and elegance in *Cheek to Cheek* bring Fred Astaire & Ginger Rogers' "Top Hat" duo back to life, and *There Is No Greater Love* lasts exactly as long as it takes for us to follow Erroll idling along: no lagging, no haste. In five minutes, one title, *Look Ma, All Hands*, reveals his vision of the piano: "*There's those 88 keys! The guy who made it must have had something in mind. I've always felt a piano was to be as full as*

possible. If I had 13 fingers I'd be trying more. Always trying to get a band sound... that's what I'm working for."¹¹

This is George Avakian's description of the session which produced the above recordings (among others): "*Erroll rattled off thirteen numbers, averaging over six minutes each... with no rehearsals and no retakes. Even with a half-hour pause for coffee, we were finished twenty-seven minutes ahead of the three hours of normal studio time — but Erroll had recorded over eighty minutes of music instead of the usual ten or twelve and... his performance could not have been improved upon. He asked to hear playbacks on two of the numbers, but only listened to a chorus or so of each before he waved his hand.*" Avakian seems to have had a premonition: a month later, Garner cut seventeen titles in a single session. Among them, treated with a humour that was rarely absent in Garner, was the standard which Billie Holiday and Art Tatum had recorded before the war, *I've Got My Love To Keep Me Warm*, and *Groovy Day*, an 'original' piece — previously entitled *Left Bank Swing* — which, whatever its qualities, didn't enjoy quite the same good fortune as others.

"I wrote 'Misty' from a beautiful rainbow I saw when I was flying from San Francisco to Chicago. At that time they didn't have jets, and we had to stop off in Denver. When we were coming down, there was a beautiful rainbow. The rainbow

*was fascinating, because it wasn't long, but very wide and in every color you can imagine. With the dewdrops and the windows being misty, that fine rain, that's how I named it 'Misty'. I was playing on my knees like I had a piano, with my eyes shut. There was a little old lady sitting next to me and she thought I was sick because I was humming. She called the hostess, who came over to find out I was writing 'Misty' in my head. By the time I got off the plane, I had it. We were going to make a record date, so I put it right on that date. I always say that wherever she is today, that old lady was the first in on 'Misty'."*¹² The tune is the very example of that "Impressionist style" to which Mimi Clar referred at the end of the Fifties, in one of the most exhaustively-detailed articles ever devoted to Garner; and so is *Afternoon of an Elf*, a nod in the direction of Claude Debussy and *L'Après-midi d'un faune*, played alone at the piano.

One can always refer to Boris Vian on the subject of Garner, as he was the only critic who followed the man's career with any empathy. In 1949 Vian wrote, "*I won't try to describe what's so spellbinding about the combination of Erroll Garner's two independent hands. It's really quite special. I must repeat that in my opinion he's the only pianist (since Fats) who can deal with a solo completely.*"¹³ Some thirteen years later, Michel Savy said something similar: "*Rare are the modern pianists who, like him, shone in this area. One can even safely say that Garner is at his most admirable*

when alone at the piano, because (there) he shows even better how well he knows the art of variety."¹⁴

A Cottage For Sale, a song written during the Depression and in which Erroll, alone at his piano, delicately expresses all its melancholy, belongs to the album "Solitaire", as does the title *That Old Feeling*. The piece *Afternoon of an Elf* lent its title to another LP. The album "Soliloquy" followed — in France it was issued as "Jazz pour rêver" [or "Jazz for dreaming"] — and Michel Savy wrote that, "*This record hasn't had the success it deserves, but not only is it one of the Garner treasures, it is also one of the best piano records in the history of jazz. In these performances — Soliloquy, I Surrender Dear, You'd Be So Nice To Come Home To, If I Had You, No More Time, Don't Take Your Love From Me — Garner brings a new dimension to his music. First, it's a particularly moving dimension, because it reflects a vast diversity of impressions and feelings. And then Garner constructs his solos almost as if they were for a play, with varying scenes, reappearing leitmotifs, passages that are joyful and others more contemplative, and alternating quick rhythms and slow rhythms all in the course of the same theme.*"¹⁵ Maybe he should have also picked up on the avant-garde aspect (for the period) of the introduction with which Garner begins *Soliloquy*. As for *You'd Be So Nice To Come Home To*, Cole Porter might have written it with Erroll in mind, so completely does he make it his own.

“Solitaire”, “Afternoon Of An Elf” and “Soliloquy” are three rare records where Garner’s only driving force — no irony intended — is the intoxication he finds in playing. They are albums for aficionados. “Concert at the Sea” was something else again, an album that gained favour among the masses but, for once, the critics also voted for it, and it wasn’t recorded by chance. Accompanied by Denzil Best and Eddie Calhoun, Erroll had gone to Fort Ord in California, a military base near Carmel, to play a concert at the “Sunset Center”, actually a former church whose acoustics left much to be desired, and whose piano had hardly seen a tuner within living memory. What the church did have, however, was a rather primitive recording-system; a certain Will Thornbury had surreptitiously restored it to working-order for pleasure, both his own and that of his room-mates. Martha Glaser, Erroll’s manager, was well aware of its importance: “I’ll give you copies of every record Erroll ever made,” she said, “but I can’t let you keep that tape.” Back in New York, she put together a rudimentary edit of the tape and played it to George Avakian. He decided to release it on the spot, despite its technical imperfections and the fact that Garner, at the time, was no longer under contract to Columbia. “Concert by the Sea”, from beginning to end, is a concert where Erroll Garner comes up with infinite variations in his treatments and approach. Since he never gave his partners any warning, you can imagine their surprise when they recognize the arrival of *I’ll Remember April* after one of those mystery-introductions that were Garner’s secret. You might des-

cribe *Autumn Leaves* as “Garnerissimo”, and you’d be right, because it has another of those tricky intros which Garner, sporting a smile, packs with bits of this and segments of that, and various allusions to the melody written by Joseph Kosma, which he unveils only after two full minutes have gone by. On his *Mambo Carmel*, stripped of any cheap folksy stuff, he shows a beautifully subtle approach to Latin poly-rhythm. Another trio album, yes, but a trio in a state of grace, and it earned Garner a gold record. Today it remains his most well-known, most-appreciated album.

When Erroll returned to New York he was as faithful as ever to the trio formula, but changed partners once again: Al Hall returned, and Specs Powell arrived (a childhood friend from Pittsburgh). On June 7th 1956 Garner renewed his acquaintance with marathon-sessions by putting nineteen pieces in the can; if you include the four other titles he recorded three months later, they formed enough material for a large number of albums. On this occasion, Garner decided to leave the studio-crew in the dark regarding the titles he was going to play. No piece needed more than one take. It’s difficult to find a more appropriate title than *The Most Happy Piano*, which was attributed to one of the albums that came out of this session.

The Man I Love is indubitably one of Erroll’s masterpieces. Its introduction — it indeed reminds you of Brahms, as Michel Petruccianni pointed out — is followed by a statement of the theme over a slow tempo which gives rise to a succession of

choruses, played double-time, which subtly increases the tension. *Passing Through* features the irreproachable work of Specs Powell and Al Hall, and then Erroll, contrary to habit, states the theme of *Time On My Hands* without any preamble. *The Way Back Blues* stands out from the others due to the fact that Garner isn't generally considered a specialist of the blues genre. After a brief prelude entrusted (exceptionally) to the bass and drums, Garner begins an improvisation which comes to confirm Philippe Baudoïn's remark: "*Having done only a few blues recordings, he still deploys the feeling that belongs to this music.*" Need we remind you that Erroll played on *Cool Blues* with Charlie Parker?

In December 1957 Erroll Garner went to Paris to play a concert at The Olympia. Things had changed greatly in ten years, and this time they rolled out the red carpet for him. He was welcomed at Orly Airport by Boris Vian (naturally), who by now had become an A&R man for Philips. Before Garner departed, his bags were filled with laurels, and the first of these was the 1958 Grand Prix from the "Académie du Disque Français", for the volume which Vian, his principal champion, dedicated to him in his "Jazz pour Tous" collection (the award was actually presented to him by the President of the French "Assemblée Nationale"); and then actress Danielle Darrieux handed him a Down Beat Award, exceptional in that the ceremony took place on foreign soil. . .

In Paris, Erroll Garner would be photographed in the company of Darius Milhaud, Roland Petit, Zizi

Jeanmaire and Guy Béart; people went to see him at the Chat qui Pêche club, at the Trois Mailletz, even when he was taking a stroll... Photographs of him taken by Aram Avakian illustrated the double album which, twenty years later, contained the eighteen titles which Erroll intended as his "record of a trip to Paris." The album "Paris Impressions" gathered evocative pieces — *Moulin Rouge, I Love Paris, Louise, La Vie En Rose* — and a certain number of original compositions like *French Doll* and *The French Touch*, all resuscitating a Paris which is today gone forever, but which was still very real at the time. As you can hear, the evocative powers which Garner had displayed throughout *Afternoon Of An Elf* and *Misty* have lost none of their potency.

Onstage at the Olympia, Erroll Garner was flanked by Eddie Calhoun and a newcomer on drums, Kelly Martin. Their association, which had been inaugurated the previous year at the Copa Club in Pittsburgh, would last some ten years. All three of them were in Seattle when, in 1962, Garner gave an audience at the World's Fair a version of *Mack The Knife*; beneath his fingers, the man with the blade has turned into something of an imp, hardly a menace, all things considered. Garner would always remain stubbornly foreign to any kind of paths.

For another fifteen years, Erroll would keep to his habits. "*I do a lot of walking. I just go around and watch people. That feeds me and gives me ideas. I see what other people are doing during the day. I'm not the type to sleep the day away, to*

*lie in bed and say 'I've got to work tonight so I'm not going to go out until it's time to work.' I like to get out in the daytime and see what others are doing, because they're the same people who come to hear you play the concerts. I like being with people. It feeds me and helps to make my day complete. Nobody can walk around being a loner, that's for sure."*¹⁶

Yes, Erroll Louis Garner was different. Maybe that's the reason why people hardly mention him anymore. We might leave the last word to Dan Morgenstern, who said, *"Because Garner has committed the sin of being accepted by the general public,*

*certain jazz critics have attempted to dissect and downgrade his art. Such attempts invariably fail to convince the listener who exposes himself to the music. He will then hear that what they call 'mannerisms' is really style – and true style has secrets that defy dissection. What they called his 'limitations' are actually his very strength, for every note he plays bears the unmistakable stamp of his unique and personal conception."*¹⁷

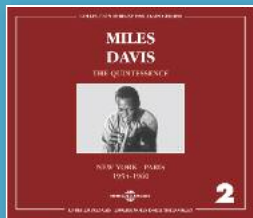
***Adapted by Martin DAVIES
from the French text of Alain TERCINET***

© 2015 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

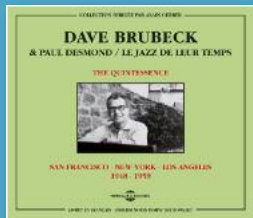
1. In "Collectif, le film de la semaine", Jazz Hot N° 24, June/July 1948.
2. Paul Colley, Erroll Garner, "The Joy of Genius", Member's Magazine, May/June 1996.
3. André Hodeir, "Paris – Davis et Garner à l'Olympia", Jazz Hot N° 128, January 1958.
4. Bill Kichner, "The Oxford Companion to Jazz", Oxford University Press, 2000.
5. Jazz Wax Mindblowers (Vol. 2), June 30, 2008 – Internet.
6. James M. Doran, Erroll Garner, "The Most Happy Piano", The Scarecrow Press & The Institute of Jazz Studies, Rutgers University, 1985.
7. See 6.
8. John Edward Hasse, booklet from the boxed set "The Classic Hoagy Carmichael – The Indiana Historical Society and The Smithsonian Collection of Recordings", 1988.
9. In "Jazz à Marigny", Combat, May 14th 1948. [*Dagobert* is an 18th century French ditty about a Merovingian King, and *Soldat lève-toi* is a reveille bugle-call. Typical of Vian to choose those two...]
10. See 5.
11. Mimi Clar, "Erroll Garner", Jazz Review, Vol. 2, N° 1, January 1959.
12. Arthur Taylor, "Notes and Tones", Quartet Books, 1982.
13. Boris Vian, "Le jazz", Combat, January 21st 1949.
14. Michel Savy, "Erroll Garner", Jazz Moderne (dir. Henri Renaud), Casterman, 1971.
15. See 14.
16. See 12.
17. Dan Morgenstern & Ole Brask, "Jazz People", Harry N. Abrams Inc., 1976.



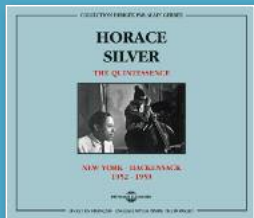
FA 291



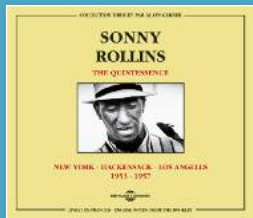
FA 3060



FA 282



FA 287



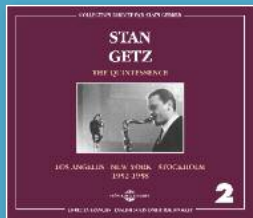
FA 249



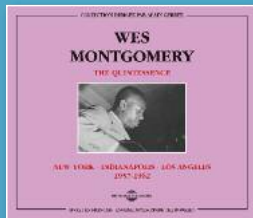
FA 297



FA 299



FA 3061



FA 3062

Catalogue disponible sur simple demande