

SOMMAIRE

PRÉFACE *Riccardo Del Fra* page **xiii**



AVANT-PROPOS page **xv**



L'AMÉRIQUE EN GUERRE ET LES MUSICIENS page **19**



LA FIN DE L'ÈRE SWING : les batteurs charnières

HAROLD « DOC » WEST
les timides tentatives page **23**

« SHADOW » WILSON
le brillant éclectisme page **27**

GUS JOHNSON
la généreuse disponibilité page **36**

OSIE JOHNSON
la tempérance page **40**

GORDON « SPECS » POWELL ET ALVIN STOLLER
la rigueur page **44**



LA NAISSANCE ET L'EXPLOSION DU BEBOP

L'HISTOIRE DE LA CYMBALE RIDE page **47**

KENNY CLARKE
le pionnier

au Minton's Playhouse page **51**

un art de l'accompagnement page **58**

le soliste page **68**

les rythmes afro-cubains page **80**

le séminaire page **84**

la légende page **85**

MAX ROACH
le mélodiste

la 52^e Rue page **87**

le batteur de Charlie Parker page **89**

la rencontre avec Bud Powell page **99**

le quintette Max Roach-Clifford Brown page **103**

les recherches mélodiques et rythmiques page **114**

les grands classiques en solo page **120**

la leçon de musique page **129**

l'engagement page **133**

STAN LEVEY*le virtuose*

- à l'école de Max Roach page 136
- la vélocité et la maîtrise page 140

ART BLAKEY*le mystique*

- le secret de Chick Webb page 142
- chez Billy Eckstine page 147
- la rencontre avec Thelonious Monk page 149
- le pèlerinage en Afrique page 153
- aux côtés de Charlie Parker, Miles Davis et Sonny Rollins page 157
- les Jazz Messengers page 160
- les rythmes afro-cubains page 176
- le testament spirituel page 180

IV

L'HÉRITAGE DU BEBOP**ROY HAYNES***le père de la batterie contemporaine*

- le batteur de Lester Young page 184
- la rencontre avec Miles Davis et Charlie Parker page 187
- dans l'ombre de Sarah Vaughan page 189
- avec Thelonious Monk et les géants du saxophone ténor page 192
- vers un art du silence page 201
- la science du trio page 206
- une joie de vivre page 215

PHILLY JOE JONES*la tradition établie*

- l'avant Miles Davis page 217
- chez Miles Davis page 220
- le sideman page 231
- l'après Miles Davis page 241

ART TAYLOR*la constance au service de tous* page 243

V

UN NOUVEAU CLASSICISME**MICKEY SHEEN ET WALTER PERKINS***les mélodies avec Hank Jones et Art Farmer* page 249**DAVE BAILEY***le minimaliste chez Gerry Mulligan* page 252**DONALD BAILEY***la discrétion et l'audace : de Jimmy Smith à Hampton Hawes* page 254**VERNELL FOURNIER***la grandeur et l'humilité chez Ahmad Jamal* page 257**ED THIGPEN***la sûreté et l'énergie chez Oscar Peterson* page 262

CONNIE KAY page 269
le géant immobile

JOE MORELLO page 277
l'art des mesures impaires chez Dave Brubeck

VI

L'EXTENSION DU BEBOP

«TINY» KAHN page 283
l'aventure sur la cymbale ride avec Stan Getz

JIMMY COBB page 287
le tempiste de Miles Davis

LOUIS HAYES page 292
la soul church music chez Horace Silver et «Cannonball» Adderley

DE ROY McCURDY ET ROY BROOKS À ROGER HUMPHRIES
la détermination dans la musique funky

Roy McCurdy page 297

Roy Brooks page 299

Roger Humphries page 299

FRANKIE DUNLOP ET BEN RILEY
aux côtés de Thelonious Monk

Frankie Dunlop page 301

Ben Riley page 304

CHARLIE PERSIP page 310
la réflexion : How not to Play Drums

BILLY HIGGINS page 314
la modestie d'un batteur free-lance

ED BLACKWELL page 320
la modernité dans la tradition chez Ornette Coleman

DANNIE RICHMOND page 327
au combat avec Charlie Mingus

VII

LE JAZZ WEST COAST

SHELLY MANNE
l'amour de la vie

- les premiers pas page 334
- le batteur de big band page 336
- vers la Californie page 338
- avec Sonny Rollins page 344
- Shelly Manne and his Men page 347
- le batteur de trio page 350
- l'enseignement de la batterie page 358
- ultimes pensées page 360

CHICO HAMILTON page 362
un homme libre

FRANK ISOLA page 366
le scrupuleux chez Gerry Mulligan

LAWRENCE MARABLE <i>le minutieux chez Dexter Gordon</i>	page 368
CHUCK FLORES <i>le méticuleux chez Art Farmer</i>	page 370
LARRY BUNKER <i>le méconnu chez Bill Evans</i>	page 372
FRANK BUTLER <i>le tourmenté</i>	page 377
DE ARTIE ANTON ET COLIN BAILEY À GENE GAMMAGE <i>dans l'ombre des grands</i>	page 382

VIII

LA PÉRENNITÉ DES BIG BANDS

LA BATTERIE ET L'ART DU GRAND ORCHESTRE	page 385
LOUIE BELLSON ET SAM WOODYARD <i>la noblesse chez Duke Ellington</i>	
Louie Bellson	page 387
Sam Woodyard	page 390
les batteurs de Duke Ellington	page 392
DE SONNY PAYNE À DENNIS MACKREL <i>la puissance chez Count Basie</i>	page 392
les batteurs de Count Basie	page 396
DE KENNY CLARKE À ED GREENE <i>le swing chez Dizzy Gillespie</i>	page 397
les batteurs des big bands de Dizzy Gillespie	page 398
DE DON LAMOND À JAKE HANNA <i>la passion de Woody Herman</i>	page 398
les batteurs de Woody Hermann	page 401
D'IRV KLUGER À NICK CEROLI <i>les contrastes de Stan Kenton</i>	page 402
les batteurs de Stan Kenton	page 403
DE JIMMY CAMPBELL À ALPHONSE MOUZON <i>des prouesses de Maynard Ferguson et Quincy Jones</i> <i>aux expériences de Don Ellis et Gil Evans</i>	page 403
les batteurs de Maynard Ferguson	page 404
les batteurs de Gerald Wilson	page 404
les batteurs de Quincy Jones	page 405
les batteurs de Gil Evans	page 407
LES BATTEURS-LEADERS ET LES CONSEILS DE MEL LEWIS	page 407

IX

CONCLUSION	page 413
-------------------	----------

SOMMAIRE DES ANNEXES

1 LE REFERENDUM DOWN BEAT DES BATTEURS *page 418*

2 LE SET DE BATTERIE : LES INNOVATIONS DES ANNÉES 50 *page 419*

3 DISCOGRAPHIE *page 421*

4 BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE *page 428*

5 GLOSSAIRE *page 433*

6 INDEX GÉNÉRAL *page 435*

Jazz Magazine

Tempology : trois ans après le tome 1, Georges Paczynski continue sur le même tempo, celui d'un « auteur-batteur » signataire d'une série d'ouvrages sans précédent, avec ce mélange de science et de douce folie qui caractérise les vrais spécialistes. Paczynski dresse une impressionnante cartographie du tempo Swing et bop, où chaque détail, chaque caractéristique de chaque batteur – tous choisis avec une subjectivité des plus objectives : il ne manque personne ! – sont disséqués avec précision, sens critique et l'indispensable recul – Paczynski n'écoute pas que les batteurs, mais aussi, avec autant d'attention, la musique alentour (comme, en fait, les meilleurs batteurs)... À vrai dire, ce genre de livre est aussi fatigant qu'excitant : à peine s'assoit-on pour le lire qu'on a envie de se relever, après avoir lu un chapitre, pour chercher fiévreusement dans sa discothèque tel ou tel enregistrement afin d'entendre si l'analyse de l'auteur a modifié notre perception de la musique ! (C'est toujours le cas, et plutôt bon signe : nous avons donc appris quelque chose. Merci Georges Paczynski.).

Jazzman

[...] En aucune façon un ouvrage de vulgarisation, mais un éclairage passionnant pour ceux qui croyaient déjà tout savoir. Un éloge de l'humilité.

Batteur Magazine

Le livre se veut récit historique – il l'est sans doute –, mais il se lit comme un roman. La vie des batteurs est étalée, celle des connus, celle des moins connus. On est fasciné par les détails de leur existence, par la magie des rencontres qui feront les grands disques, les grands groupes, et, du coup, on les aime un peu plus nos illustres prédécesseurs, en les connaissant mieux. Alors, si l'histoire de la batterie vous intéresse (comment pourrait-il en être autrement ?), ruez-vous sur ce bouquin et entrez dans la vie de ces drummers qui ont « fait » la batterie des temps modernes.

www.chronicart.com

Georges Paczynski poursuit avec ce deuxième volume l'ambitieuse et passionnante entreprise musicologique et historique commencée avec la parution, en 1997, d'un premier tome consacré aux tambours ancestraux, à la naissance de la batterie et aux batteurs de la *Swing Era* : on en arrive ici aux années be-bop, soit une période qui court de la fin de l'ère Swing (les premières années de guerre) au début de la décennie soixante : « La période Swing est vite devenue une vaste entreprise de commerce à la fin des

années 1930 (...). Dans cette atmosphère, seule une réaction diamétralement opposée aux perspectives offertes par le monde du show business pouvait permettre à la musique de jazz de découvrir des terres jusqu'alors inconnues. »

Des « batteurs charnières » que sont Gus Johnson ou "Shadow" Wilson aux noms légendaires du bop (Kenny Clarke, Max Roach, Art Blakey puis Roy Haynes, Philly Joe Jones... jusqu'à Ed Thigpen ou Jimmy Cobb), l'auteur offre, pour le musicien, une étude magistrale de l'évolution de l'instrument durant ces vingt années et, pour le profane, un angle d'approche passionnant et inédit sur cet épisode de l'histoire du jazz. Accompagnées d'innombrables relevés, ses analyses minutieuses sont traversées d'un enthousiasme et d'une passion communicatifs qui, tout en mettant nettement en lumière l'intérêt historique des passages retenus, suscitent chez le lecteur le moins averti une curiosité irrésistible (les pages consacrées au *Drum Conversation* de Max Roach sont, de ce point de vue, exemplaires).

En neuf chapitres, l'ensemble des grands batteurs bop fait l'objet d'une biographie complète, leurs caractéristiques techniques et éventuelles innovations d'une analyse approfondie qui, pour être d'une irréprochable rigueur, n'écarte pas pour autant les dimensions proprement émotionnelle, esthétique et poétique de leur jeu ou de leur personnalité. Inutile d'en dire trop : cette étude magistrale, où perce en outre un constant souci pédagogique (à côté de ses activités musicales dans le trio que forment avec lui Philippe Macé et Riccardo Del Fra, signataire de la préface, et journalistiques – on peut l'entendre dans l'émission Black & Blue d'Alain Gerber sur France Culture –, l'auteur enseigne la batterie), est d'ores et déjà un ouvrage de référence. Indispensable pour les batteurs confirmés et les passionnés, elle constitue une introduction originale et accessible au rythme, à l'histoire et à la pratique de la batterie jazz pour tous les jazzfans (hors lecture des relevés, les abondants commentaires de l'auteur suffisent, au prix d'un petit effort, à comprendre ses analyses). La splendide maquette du livre, la qualité des annexes (discographie, bibliographie critique, glossaire et index général) et de l'iconographie en rendent au demeurant la lecture fort agréable. Une somme. (Bernard Quiriny)

Petites Affiches

Chez Paczynski, généalogies et rapprochements stylistiques (si nécessaires à « une histoire ») ne relèvent pas comme trop souvent de la seule volonté de décrire à grands traits une succession de mouvements et de courants, mais bien d'inscrire chaque interprète dans un jeu de références personnalisées pour mieux dégager l'apport de

celui-ci. Évitant de figer le jazz dans toute « aventure » ou « épopée », Paczynski mêle de façon toujours équilibrée l'inscription de chaque interprète dans l'évolution de cette musique, l'approche de sa personnalité (données biographiques, propos rapportés) et les caractéristiques techniques et stylistiques de son jeu. Plus encore, on sera sensible à la manière dont l'auteur pointe ce qui constitue l'essence de l'art de chaque artiste.

Répertoire

Le tome 2 vient de paraître. L'émerveillement reste le même ; on reste confondu d'admiration devant une telle passion pour l'instrument-roi du jazz [...] Il va sans dire que son Histoire de la batterie de jazz est sérieuse, documentée, pratiquement incontestable. Des dizaines d'exemples musicaux, dont il a lui-même soigneusement effectué le relevé, viennent y confirmer de façon détaillée des affirmations stylistiques qui seraient ailleurs seulement énoncées. Chaque musicien y voit exposés avec clarté ses inspirations, son apport à l'histoire de l'instrument ou à la musique, l'influence qu'en retour il a exercée sur ceux qui l'ont suivi. De ce fait, quiconque s'intéresse à la musique – et pas nécessairement à la batterie en tant que telle – y trouve une mine impressionnante et précieuse d'analyses pertinentes sur ce qui en constitue un des paramètres essentiels : le rythme. Pour qui souhaite parfaire sa connaissance et sa compréhension de ce sur quoi repose concrètement la notion de style en musique, des paragraphes en petits caractères permettent en outre d'aller plus profondément dans l'analyse. Bref, Georges Paczynski a accompli un travail exemplaire. Le plus important ne demeure pourtant pas là. Car s'il est déjà considérable d'avoir donné une véritable histoire musicologique à cet instrument qui symbolise à lui seul aux yeux des musiciens « classiques » le redoutable mystère du jazz, l'essentiel est bien de savoir au nom de quoi Georges Paczynski l'a accompli. Et c'est ici que son ouvrage prend sa vraie dimension. À cet égard, la conclusion du tome 2 est magnifique : « Le jeu d'un batteur doit être le reflet de sa vie intérieure où s'entrechoquent les espoirs, les déceptions, les joies et les peines. À quoi sert de savoir exécuter des roulements très serrés ou des frisés à très grande vitesse, s'ils ne sont pas d'abord le miroir des expériences heureuses et malheureuses que l'existence nous a imposées ? » Suit une longue et émouvante citation de Rainer Maria Rilke, puis une de Stefan Zweig : « De même que l'homme extrait au péril de sa vie les métaux les plus précieux dans les entrailles des mines, bien au-dessous de la surface de la terre de même l'artiste ne découvre la vérité la plus éclatante, la connaissance ultime que dans les abîmes les plus dangereux de sa nature. » C'est dire que – tel *Considérations sur la musique*, l'admirable livre d'Edwin Fisher, qui ne s'adresse pas seulement aux pianistes – l'ouvrage de Georges Paczynski ne s'adresse pas exclusivement aux batteurs (un quar-

tet se compose de trois musiciens et d'un batteur...), aux admirateurs passionnés de la cymbale K Zildjian Istanbul 1953 ou de la Gretsch "round badge" de 1959, aux allumés du plan en 6/8 de Steve Gadd ou aux 4/4 de Philly Joe Jones. C'est dire aussi que Georges Paczynski se fait heureusement une haute idée de la batterie de jazz et que l'on comprend mieux ainsi ce qui conduit et justifie l'admirable méticulosité de ces deux livres : seuls les poètes savent la signification déterminante du détail et son irréductible beauté.

www.percussions.org, juin 2001

Dans mon compte rendu du premier tome, je parlais de « L'Évangile selon Saint-Georges » – (Percussions 55 (1-2/1998) : 34-36). La métaphore n'est pas si heureuse que cela. Selon les experts, les Évangiles (les plus ostensibles : Jean, Luc, Marc, Mathieu et les moins considérés : Barthélémy, Nicodème, Pierre, Thomas) ne sont pas plus qu'un ramassis de textes cautionnés par un prénom d'emprunt ne correspondant pas forcément à une personne réelle. Écrit canonique, *Une Histoire de la batterie de jazz*, est le manuscrit d'un seul auteur : Georges Paczynski.

Comme pour le premier volume, j'ai mené la lecture de cette deuxième partie très lentement, car, dans le discours de Georges Paczynski, chaque ligne compte tant l'acuité et la précision des analyses imposent l'adhésion, l'émerveillement, l'admiration et le respect – donc un tempo lent, le tempo le plus « casse-gueule » dans la musique de jazz, comme le rappelle souvent notre auteur. Presque à chaque page, les intuitions, les déductions, les rappels historiques et les réflexions psychologiques m'obligeaient à interrompre ma lecture pour – en quelque sorte – me prendre à témoin de mon propre étonnement devant une science si vaste et si profonde. Alors, je regrettais de ne pas avoir sous la main le disque que Paczynski nous donne si impérativement l'envie d'écouter pour mieux comprendre et multiplier les moments d'émotions, de plaisir que l'on imagine à le lire. Les portraits des quelque soixante batteurs dressés par Paczynski sont de véritables études – complètes puisque aucun des aspects de la personnalité de l'instrumentiste n'est oublié. S'il est bien un domaine dans lequel les relevés sont indispensables, c'est bien celui de ces monographies ; d'ailleurs, l'auteur pousse très souvent l'exigence jusqu'à noter soit la ligne de contre-basse, soit la partie de piano, soit la mélodie du morceau – le texte d'accompagnement en est alors conforté et l'envie d'écouter le thème amplifiée. Nous sommes là face à l'un des sommets de l'art de Paczynski. À revoir mentalement, comme dans un flash, les deux tomes de cette *Histoire de la batterie de jazz*, j'aimerais les relire encore et recopier toutes les réflexions capitales que j'ai soulignées pour en faire un florilège de citations que j'offrirais à la méditation quotidienne des amateurs de jazz.

La mise en page est – comme c'est la coutume chez Outre Mesure – quelque chose qui voisine la perfection ; néanmoins, les mots du glossaire auraient gagné en efficacité à être astérisés. L'intérêt des photos ne se discute pas, la lisibilité des extraits musicaux non plus. L'auteur aurait sans doute pu nous dispenser de quelques anglicismes (*score, groove, change, bomb, roll, feeling, drive, gig, dynamics*) dont l'utilisation forcée (polysémique !) dans certains milieux musicaux ou non-musicaux finit par devenir pénible sinon démodée.

Je ne saurais terminer ce compte rendu sans dire mes réserves concernant une partie de ce qu'écrit Paczynski sur la présence d'éléments de la musique cubaine dans la batterie de jazz. Je le dis comme je le pense : depuis au moins deux ans, le terme « afro-cubain » est galvaudé. Il m'a semblé que Paczynski l'emploie un peu facilement (cf. pages 80-84 et 161, 163, et 175 à 179). Reprendre les mots douteux pour moi reviendrait peut-être à doubler le volume de ce compte rendu ; je me bornerai donc à indiquer quelques-unes des erreurs qu'une nouvelle édition devrait éliminer. La clave 3/2 est présentée comme un « rythme universel »,... hum. « La rumba [...] dont le nom est originaire de l'Afrique Occiden-


tales. » mais Fernando Ortiz avance que « *El vocablo es de origen castellano.* » (*Glosario de afro-negrismos*, page 389). " Le cha cha cha, danse d'origine mexicaine " : non ! Le *montuno* défini comme une danse (page 82) : non également. Le *montuno* est soit un motif musical, soit une section d'improvisation dans un morceau (cf. Isabelle Leymarie – d'ailleurs référencée en bibliographie par notre historien et Maya Roy). En fait, comme me le suggère un ami expert en la matière, le tout est de savoir à quelle espèce d'afro-cubanité Paczynski se réfère : celle d'une « ambiance de savane et de forêt vierge » (page 178) avec ce côté « afro-paillettes » à la Xavier Cugat assimilant l'utilisation des toms et d'une cloche à « la » musique afro-cubaine et voire « africaine », comme si de plus, il n'y avait qu'UNE musique africaine, UNE musique cubaine ? Ce petit point de désaccord doit – car il est basique, comme celui de l'africanité de la musique de jazz – inciter Paczynski à consulter soit l'une des deux personnes citées plus haut, soit bien sûr Daniel Chatelain en vue d'une prochaine réédition.

Ceci dit, à défaut d'un évangile, *Une Histoire de la batterie de jazz* est une bible. Ne l'oubliez pas ! Et rendez-vous pour le tome 3. (Michel Faligand)


lents, mais deux êtres humains nantis d'une profonde intériorité et d'une grande sensibilité. » Ce sont sans doute là les clés nécessaires pour faire de la musique une révélation plus haute que toute philosophie.


VERNELL FOURNIER

la grandeur et l'humilité chez Ahmad Jamal

Le premier trio du pianiste Ahmad Jamal, formé en 1951, ne comporte pas de batteur mais un contrebassiste (Israel Crosby puis Eddie Calhoun) et un guitariste (Ray Crawford). Dès le premier disque apparaissent de nouveaux concepts. « *La première session révèle toutes les innovations apportées par Jamal* – écrit Henri Renaud. *Ainsi, dès la 1^{re} mesure de The Surrey with the Fringe on Top, sa main gauche donne ce que Miles Davis a appelé le charleston rhythm, idée extraordinaire qui deviendra une règle pour les pianistes apparus au cours des décennies suivantes. (...) Grâce à Ahmad Jamal, naîtra une nouvelle conception de la section rythmique.* »  En 1954, le contrebassiste Richard Davis remplace Eddie Calhoun puis, en 1955, Israel Crosby réintègre le trio.

Certains batteurs ont leur nom définitivement attaché à une seule personnalité du jazz : Sonny Greer à Duke Ellington, Jo Jones à Count Basie, « Philly Joe » Jones à Miles Davis, etc. Le nom de Vernell Fournier, lui, est indissociable de celui d'Ahmad Jamal. Avant même de demander à Walter Perkins de faire partie de son trio en 1956, Ahmad s'était déjà adressé à Vernell, mais celui-ci, pris par ailleurs, avait dû décliner l'offre. Après le départ de Walter, Ahmad renouvelle sa proposition à Vernell qui cette fois l'accepte. Ainsi commence une collaboration d'où naîtra un trio légendaire de l'histoire du jazz.

En rejoignant Ahmad Jamal en 1956, Vernell Fournier – né à La Nouvelle-Orléans le 30 juillet 1928 – va se trouver dans une situation musicale inédite. Révolutionnaire, Ahmad ne joue comme aucun autre pianiste. Et le contrebassiste, Israel Crosby, est un accompagnateur « *d'une envergure exceptionnelle par la richesse de son assise harmonique, la subtilité de sa pulsation et l'intelligence de son commentaire* », comme le souligne André Clergeat . Les 16 et 17 janvier 1958, les micros sont installés dans les salons de l'hôtel Pershing situé dans le quartier sud de Chicago. La musique commence et c'est le miracle. La communion entre les musiciens est immédiate. Chacun sent au même moment les sons, les couleurs et les nuances qui s'imposent dans *But Not for Me*, interprétation qui résume toutes les qualités du trio. Ahmad utilise les silences d'une façon inédite : au cours de l'exposition du thème de 32 mesures, le pianiste cesse de jouer, laissant au contrebassiste le soin de conclure certaines phrases. Il crée ainsi une impression étrange d'inachevé tandis que la rythmique poursuit seule... imperturbable. À la fin de l'exposition du thème, Ahmad entame une phrase de six notes construite sur trois temps (voir crochets) qu'il répète sans discontinuer sur une mesure à quatre temps. Il crée alors une illusion auditive surprenante car, à chaque fois, la phrase se décale.

 Texte de la pochette du disque « Ahmad Jamal the Three Strings – The Ahmad Jamal Trio », Sony Music, 1994.

 CLERGEAT (André), Article Crosby (Israel), in : *Dictionnaire du jazz*, p. 293.

Ahmad développe ainsi une même idée musicale 9 mesures durant ! Mais il y a un piège. Vernell l'a tout de suite flairé, ainsi qu'Israel : Ahmad introduit déjà cette phrase au cours des 2 dernières mesures du thème lui-même (avant la double barre), créant ainsi la surprise. Le pianiste enchaîne ainsi sans transition thème et improvisation – l'improvisation mordant en quelque sorte sur le thème.

Le contrebassiste et le batteur doivent faire preuve d'une solidité et d'une rigueur à la fois rythmique et harmonique à toute épreuve. À aucun moment il ne faut laisser planer le doute. Et effectivement, ils sont tous deux inébranlables : pas la moindre hésitation dans le geste, pas la moindre hésitation dans le défilé mental de la grille ! Vernell est obligé de fixer son attention sur plusieurs éléments à la fois :

- comprendre l'articulation de la phrase d'Ahmad qui se décale, donc repérer toujours le 1^{er} temps de chaque mesure afin de ne pas se perdre ;
- suivre la ligne de basse qui est son fil conducteur et jouer avec elle le tempo ;
- écouter le son d'ensemble du trio.

The musical score is arranged in three systems. The first system includes staves for Piano, Contrebasse, and Batterie. The piano part features a melodic line with a double bar line in the second measure. The bass part provides a steady accompaniment with a triplet in the first measure. The drum part maintains a consistent rhythm. Chord symbols for the piano part are CA, C, A7, Dm, and G7. The second system continues the piano part and shows the bass and drum parts. Chord symbols for the piano part are Em, A7, D7, and G7. The third system shows the piano part and the bass and drum parts. Chord symbols for the piano part are C.

Pour obtenir un tel résultat, il faut beaucoup travailler individuellement et collectivement. « *Oui, on travaillait dur* – raconte Vernell – *surtout les premières années... Il [Ahmad] avait douze ou quinze façons de jouer le même thème. Vous deviez réagir aux différents signes, une note, un accord, une phrase... Il faut toujours être en alerte, ne pas le quitter des yeux plus de quatre mesures... C'est ainsi que vient la perfection... pas trop de répétitions, mais sans cesse s'écouter l'un l'autre (...)* Ahmad est un maître. » B♭

En fait, le pianiste se comporte en véritable chef d'orchestre, dirigeant même ses musiciens avec la main ! C'est ce qu'il continuera à faire plus tard en reconstituant au début des années 90 des trios du même style avec les batteurs Yoron Israel, Herlin Riley, Gordon Lane, Idris Muhammad ou Arty Dixon. Idris et Herlin sont originaires de La Nouvelle-Orléans, comme Vernell Fournier et Ed Blackwell. « *Ils ont cette aptitude inimitable – explique Ahmad Jamal – à faire danser un rythme, à lui donner une élasticité.* » B♭ Évidemment, toute initiative personnelle du batteur semble exclue car c'est bien Ahmad qui dirige le navire et personne d'autre ! Pour Vernell, cette situation n'est pourtant pas asphyxiante : « *Dans le trio vous avez un rôle, des choses nécessaires à jouer, vous êtes responsable. Vous pouvez jouer ce que vous voulez mais il n'y a pas à tortiller : certaines choses doivent être jouées. Avec cela, on ne peut qu'avancer, progresser sans cesse, expérimenter. Ahmad pose des guides, plutôt des bornes, à l'intérieur vous jouez ce que vous voulez.* » B♭



Vernell Fournier, 1989
© Photo Christian Rose

La musique de ce trio dégage une intense émotion. Ce ne sont pas des considérations techniques qui peuvent expliquer... l'inexplicable. Écoutons Ahmad Jamal : « *Beaucoup de gens de ma génération [Ahmad est né en 1930] sont comme Charlie Parker, Bud Powell, Lester Young ou Billie Holiday, marqués par la notion du drame. Il y a des artistes qui ignorent la dimension dramatique. Mais lorsque vous la possédez – ou qu'elle vous possède – cela donne une dimension et un poids accrus à ce que vous jouez. Heureusement ou malheureusement. (...)* Si ma musique est "différente", c'est que ma vie a été marquée par le drame. Depuis l'enfance. Peu de gens le savent. C'est pour cela que ma musique est constamment tonale, dans les improvisations comme dans les arrangements. Parce qu'il s'agit de raconter. Avec, dans les arrangements, des choix de couleurs, de dynamiques, qui sont les hauts et les bas de la vie. Ma musique ne parle que de cela. » B♭ Et lorsque Vernell joue avec Ahmad, il ne fait que participer musicalement à l'histoire d'Ahmad !

Vernell Fournier fait merveille aux balais. Il est soudé à Israel Crosby comme l'étaient Jo Jones à Walter Page ou Ed Thigpen à Ray Brown. L'interprétation de *Woody 'n You* (♩ = ± 126), avec les sous-entendus d'Ahmad, et celle de *Cherokee*

B♭ Jazz Magazine,
janv. 1990, p. 18.

B♭ Jazzman,
oct. 1996, p. 4.

B♭ Jazz Magazine,
janv. 1990, p. 18.

B♭ Jazzman,
oct. 1996, p. 6.