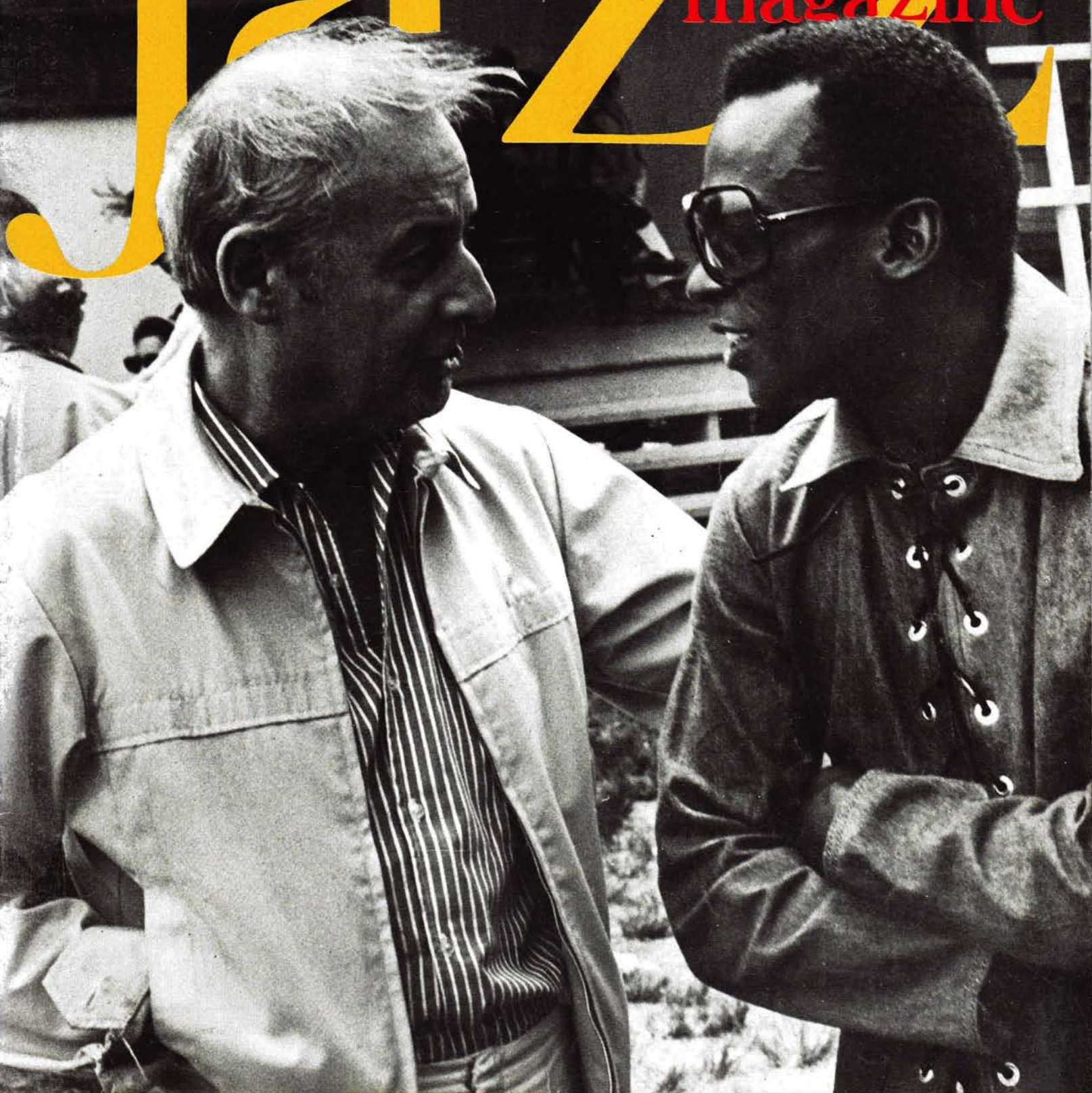


Jazz

magazine



JUBILÉ POUR GRAPPELLI • MILES DAVIS SOUVENIRS
EUBIE BLAKE • PHIL GLASS • CHARLES LLOYD • ETC.

M 1923-317-13 F MENSUEL/N° 317/13 F/BELGIQUE 105 FB/CANADA 2,25 \$/ESPAGNE 200 PTAS/SUISSE 6 FS/ISSN 0021-566 X

Notre couverture : Stéphane Grappelli et Miles Davis à Newport (Rhode Island) le samedi 5 juillet 1969 — leur unique rencontre. Tandis que le trompettiste revient en France dans quelques jours, le violoniste fête, le 29 mars à Paris, son soixante-quinzième anniversaire.

JAZZ

magazine

N° 317 / AVRIL 1983 / 13 F / SOMMAIRE

22	MILES DAVIS	Extrait d'une biographie du trompettiste publiée par les Editions Denoël, le récit de ses débuts newyorkais.
25	CZESLAW GLADKOWSKI	Autoportrait d'un pluri-instrumentiste polonais.
22	CHARLES LLOYD	Le saxophoniste a raconté à Christian Gauffre sa « traversée du désert » et sa rencontre avec Michel Petrucciani.
28	PHILIP GLASS	Entretien avec un « inclassable » de la musique actuelle.
30	EUBIE BLAKE	Un siècle de musique, tel que le racontait un de ses acteurs.
32	CLYDE HART	Par Jacques Réda (suite et fin).
34	WARNE MARSH	L'univers de Lennie Tristano par un de ses meilleurs disciples. (Propos recueillis par François Billaud.)
36	VERSION LATINE	Les « messages » de la salsa, par Jeanne Brody.

RUBRIQUES

8	DISQUES	Nouveautés, importations, rééditions.
10	INFORMATIONS	Des nouvelles en provenance du monde entier.
12	MATERIEL	Les nouveaux instruments de production et de reproduction sonore.
14	PETITES ANNONCES	Achat, vente, échange, cours...
15	PROGRAMMES	Clubs, concerts, festivals, stages, radio.
19	EN DIRECT	Compte rendu des récents concerts.

micHEL portal
césar
des
musiques
de
films



Photos et illustrations - Couverture : Fred Séligo / Page 7 : Cancel / Page 11 : Christian Rose / Pages 22, 23 : d.r. / Page 24 : Popsie / Page 25 : Jacek Ginda / Page 26 : Rose / Pages 28, 29 : Giuseppe Pino / Page 30 : Pino / Page 31 : collection Milton Meltzer / Page 33 : collection Tony Williams / Page 34 : Popsie / Page 35 : Thierry Trombert / Page 36-37 : d.r., Pierre René Worms, d.r. / Page 38 : Rose / Page 50 : Jiri Sliva.

JAZZ MAGAZINE est une publication Filipacchi appartenant aux Nouvelles Editions Musicales Modernes et Cie (N.E.M.M. et Cie), société en nom collectif au capital de 100.000 F, 7120198 50 B R.C. PARIS - Siège social : 63, av. des Champs-Élysées, PARIS (8^e). JAZZ MAGAZINE est exploité en location-gérance par la Société des Publications Hebdomadaires Parisiennes (S.P.H.P.), société à responsabilité limitée, au capital de 20.000 F, 682016969 B R.C. PARIS - Siège social, rédaction, service des ventes : 63, av. des Champs-Élysées, PARIS (8^e) - Téléphone : 256.72.72 - Correspondance : Boite Postale 87-08, 75360 CEDEX 08 - Téléc : UEM 290294 F - Adresse télégraphique : FILIPACCHI PARIS. Abonnements : Jazz Magazine, Service Abonnements, 99, rue d'Amsterdam, 75008 Paris. Tél. 280.68.55. Publicité : Régie Magazine, 28, rue du Mogador, 75009 Paris. Téléphone : 280.09.77 Dépôt légal : 4014 - 2^e trim. 1983. Distribution : N.M.P.P. Composition et imprimerie : SIDEC, 8, rue Decomble, 52002 Chaumont - Abonnements 11 numéros : France 130 F, Etranger 164 F. Règlement à l'ordre de S.P.H.P. par chèque bancaire, mandat-lettre ou chèque postal (3 volets) C.C.P. 5647 U Paris. La rédaction n'est pas responsable des textes, illustrations, dessins et photos publiés qui engagent la seule responsabilité de leurs auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. Les indications de marques et les adresses qui figurent dans les pages rédactionnelles de ce numéro sont données à titre d'information sans aucun but publicitaire. Les prix peuvent être soumis à de légères variations. La reproduction des textes, dessins et photographies publiés dans ce numéro est interdite. Ils sont la propriété exclusive de JAZZ MAGAZINE qui se réserve tous droits de reproduction dans le monde entier. © 1983 par N.E.M.M. et Cie et S.P.H.P. Imprimé en France - Directeur de la publication : Frank Ténot. (Les anciens numéros sont en vente au 63, av. des Champs-Élysées, service « Vente au numéro », au prix actuel de couverture, c'est-à-dire 13 F, et non au prix porté sur la couverture de l'ancien numéro. Ajouter, pour les frais d'envoi : 2 F par exemplaire pour la France et 4 F pour l'étranger.) ISSN 0021-566 X

DIRECTEURS : FRANK TENOT ET DANIEL FILIPACCHI / REDACTEUR EN CHEF : PHILIPPE CARLES / SECRÉTAIRE DE REDACTION : CHRISTIAN GAUFFRE / DIRECTRICE ARTISTIQUE : ANDREA BU-REAU ASSISTÉE DE DENIS BORTOT / SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : JEAN HOHMAN / FABRICATION : BERNARD KOENIG, HELGA DAUKSCH / PUBLICITÉ : REGIE MAGAZINE - TEL. 280.09.77 - CHEF DE PUBLICITÉ : CATHERINE OMEZ ASSISTÉE DE VALERIE ALVERGNAT.

DITS ET CRIS

Depuis fort longtemps sensibles (trop, de l'avis du Ministre de la Culture) aux charmes de la musique d'outre-Atlantique, les Français ont néanmoins été privés d'une dimension importante de cette musique : son message. Cette lacune est devenue particulièrement grave avec les *protest songs* des années 60, le Viêt-nam et les remous sociaux qui agitent le tiers-monde, depuis que la musique est devenue moyen d'expression politique et social explicite. (*Devenu* est certes inapproprié puisque la musique a *toujours* assuré une fonction sociale — negro-spirituals —, religieuse, historique — griots d'Afrique —, etc.) Si l'on prend la peine d'étudier l'évolution des paroles de la *soul music* des années 60 aux années 70, l'influence du *Black Power* y devient évidente. Citons : *Respect*, *Chain of Fools*, *A Change is Gonna come*, d'Aretha Franklin (1), *I take what I want*, de Sam & Dave (2), etc. De même qu'on ne peut isoler le reggae de l'expérience coloniale jamaïcaine et des rastas.

Il en est de même pour la salsa. Avant que ce mot signifie autre chose que « sauce », les esclaves amenés par les Espagnols et les Indiens caraïbes dansaient au son des tambours *bata* dans la campagne cubaine et haïtienne. Comme dans toute musique populaire, les paroles autant que la forme de la musique reflétaient la vie de ceux qui les créaient : rythmes dérivés des rythmes africains — 5 temps accentués, divisés en 3-2 ou, moins fréquemment, 2-3 sur deux mesures — et joués sur des instruments caraïbes tels que les *claves*,

deux cylindres de bois qui, frappés l'un contre l'autre, produisent une figure rythmique similaire à celle du jeu en appel-réponse commun à la musique africaine et afro-américaine. Le mélange des cultures africaine, caraïbe et espagnole transparait également dans les danses : la *habanera*, danse cubaine d'origine espagnole, a fourni la structure de base du tango et représente probablement une version africanisée de la *contradanza* espagnole ; le *son*, danse rurale afro-cubaine à l'origine, a donné naissance à la rumba ; le mambo, afro-cubain lui aussi, est issu de la musique religieuse congolaise... Des origines également perceptibles dans les paroles : les incantations aux divinités *Lacumi* telle *Ozain* (gardien de la jungle) renferment quantité de chants traitant de la vie quotidienne des esclaves dans les colonies espagnoles, des problèmes d'argent, de la joie de boire un coup de temps à autre, du statut social, des affaires de cœur, etc.

LATIN JAZZ L'évolution de la salsa jusqu'à nos jours, la création du mot *salsa*, sont un reflet de l'évolution de l'Amérique latine et de ses rapports avec les Etats-Unis. Des années 20 au début des années 50, les jazzmen américains en tournée en Amérique du Sud considéraient Cuba comme une deuxième patrie. A La Havane, les musiciens de Duke Ellington, Dizzy Gillespie jammaient avec les meilleurs instrumentistes cubains : Beny More, Arsenio Rodriguez, Chano Pozo... Dans les grands hôtels et les dancings, les cuivres se mêlaient aux congas et aux claves, et le

son produit était baptisé « latin jazz » ou « afro-cuban jazz ». Le nouveau son devint partie intégrante de la scène musicale internationale. Noirs, Blancs et Hispaniques se mirent à danser le mambo et le chachacha au *Paladium Ballroom* ou au *Hilton* de la Havane, et, pendant des années, le marché du *latin jazz* fut plus ou moins équitablement réparti entre New York et La Havane. Cuba fournissait l'inspiration, et la plupart des rythmes, tandis que les artistes newyorkais récrivaient et popularisaient les arrangements — et récoltaient les bénéfices. C'était l'ère des big bands. Les artistes latinos décidèrent de tenter leur chance dans cette formule : en 1940, Mario Bauza et Frank (Machito) Grillo lancent les *Machito's Afro-Cubans* ; en 1947, Dizzy Gillespie engage Chano Pozo pour un concert en big band au *Carnegie Hall* ; dans les années 50, le *Paladium Dance Hall* produit des concerts des big bands de Tito Puente, Tito Rodriguez, Machito...

BLOCUS Après la révolution cubaine et le deuxième discours de Fidel Castro à La Havane, tout va changer. Le blocus américain coupe non seulement le cordon qui reliait New York à La Havane, mais introduit également dans le cœur de nombreux producteurs de musique latino-américaine la crainte de représailles de l'Oncle Sam. Tout à coup, le jazz afro-cubain est frappé d'anathème, et les frontières se ferment aussi bien aux révolutionnaires supposés qu'aux chanteurs et aux compagnies de disques. La paranoïa atteint un point tel que le blocus est étendu aux



RAY BARRETO, MONGO SANTAMARIA

DE LA SALSA

émissions de radio, afin d'empêcher la musique « subversive » d'atteindre la population. La nécessité s'impose de trouver un nouveau nom pour cette musique afin de continuer de la vendre. C'est ainsi que naissent, en 1964, *Fania Records* et le terme *salsa*. Aspect positif du blocus, le marché, jusque-là dominé par les Cubains, s'ouvre au reste de la musique latino-américaine et caraïbe. Le vide créé par le retrait des compagnies phonographiques américaines est comblé par des Portoricains, tels Tito Puente, Tito Rodriguez (parmi les premiers), Cheo Feliciano, Hector Lavoe, ou les Dominicains comme Johnny Pacheco. Chaque pays apporte à la salsa une culture et un son particuliers : *bomba*, danse et style musical portoricain d'allure très africaine ; *plena*, forme afro-portoricaine de chant urbain commentant l'actualité ; *merengue* de Saint-Dominique... Ces cultures, tout en ayant un fonds commun avec la cubaine (passé esclavagiste et colonial, mélange de cultures identiques ou similaires) ont chacune enrichi, à leur façon, la musique afro-cubaine.

CONSCIENCE ETHNIQUE Pendant quelque temps, il semblera que l'on ait réussi à chasser Cuba de la scène et, hasard ou pas, que la vague latino des années 50 soit en train de mourir. La musique continue néanmoins de se développer, subissant l'influence des événements survenant sur le continent. Ainsi, la révolution sociale des années 60 aura-t-elle des répercussions importantes sur la communauté latine. Le *Black Power*, la création des *Black Panthers*, aussi. Un groupe de militants

portoricains, *The Young Lords* (Les jeunes Seigneurs), prend ces derniers pour modèle. Des mouvements, certains violents, prônant l'indépendance de Portorico, font de l'agitation. Lentement, cette ferveur ethnique grandissante s'insinue jusque dans la musique. En 1967, Jerry Masucci produit deux films (*Salsa* et *Our Latin Thing*) qui cherchent tous deux à réanimer une industrie musicale qui bat de l'aile. En 1974, Mongo Santamaria fait un hit avec *la Justicia*, de Rafael Lopez (3). En 1978, Ray Barretto invite les Latinos à « Echar Pa'lante » (aller de l'avant) (4). Des groupes portoricains, comme l'*Impacto Crea*, écrivent des chansons condamnant l'usage de la drogue. Cheo Feliciano chante *Los Hijos de la humanidad* (5) et, récemment, s'intéresse à *Juan Albanil* (6), entrepreneur en bâtiment qui n'a pas le droit d'entrer dans les magnifiques édifices dont il est le maître d'œuvre. Barretto intitule l'un de ses dis-

ques, publié en 1979, « Rican/Struction », et dédie son deuxième disque, « Giant Force » (7) (1980), à « Tous ceux qui sont fiers d'appartenir à une race courageuse et forte... » (ici, « race » ne fait pas allusion à la couleur, à la *race* au sens strict ; il s'agit plutôt d'une référence culturo-ethnique). Cette conscience ethnique grandissante chez les Latinos installés aux Etats-Unis fait pendant à l'émergence, en Amérique latine, d'une conscience révolutionnaire. Les mêmes forces qui avaient temporairement tenu l'Amérique latine à l'écart de la contagion cubaine contribuent, par leurs actions oppressives, à la naissance d'un sentiment d'unité politique parmi les démocrates et les gens de gauche.

PROTEST SONGS Bien que rares et éloignées, certaines chansons de l'immédiat après-blocus (1959) témoignent de ce phénomène. A Saint-Domingue, Cucu Valoy (8) parle, dans *Paginas Gloriosas*, de l'invasion



CHANO POZO (AVEC ART BLAKEY)



américaine de 1966. Ailleurs, il passe en revue les divers gouvernements que la république dominicaine a connus, et leurs mérites respectifs à ses yeux. Johnny Ventura (9), autre chanteur dominicain plus jeune que Valoy, écrit, en 1970, une chanson dont le thème est la crise économique qui frappe son pays, et ses effets sur les pauvres à l'époque de Noël. Pendant des années, *La Noche Buena Llego* sera diffusée dans le pays entier au moment de Noël, prenant le statut de *protest song*. En 1972, Ventura popularise l'histoire (véridique) d'une paysanne, Mama Tingo, qui a entraîné d'autres paysans à squatter illégalement un latifundia. Cette chanson, *Mama Tingo*, une salsa-merengue très vivante, raconte comment l'armée tua Mama Tingo et chassa les paysans de la terre. *Guantanamo*, de José Martí, devient pendant des années, à Cuba, en Amérique Latine et dans la Caraïbe, une sorte de journal chanté, enrichi d'imagerie populaire, d'histoires improvisées, ou de critiques de la vie politique et sociale contemporaine. Mais lorsque l'on parle des artistes cubains modernes, il faut également citer les chanteurs comme Pablo Milanés et Silvio Rodríguez, membres de la « nueva trova » qui, bien qu'ils ne soient pas spécifiquement des musiciens de salsa, abordent les mêmes thèmes.

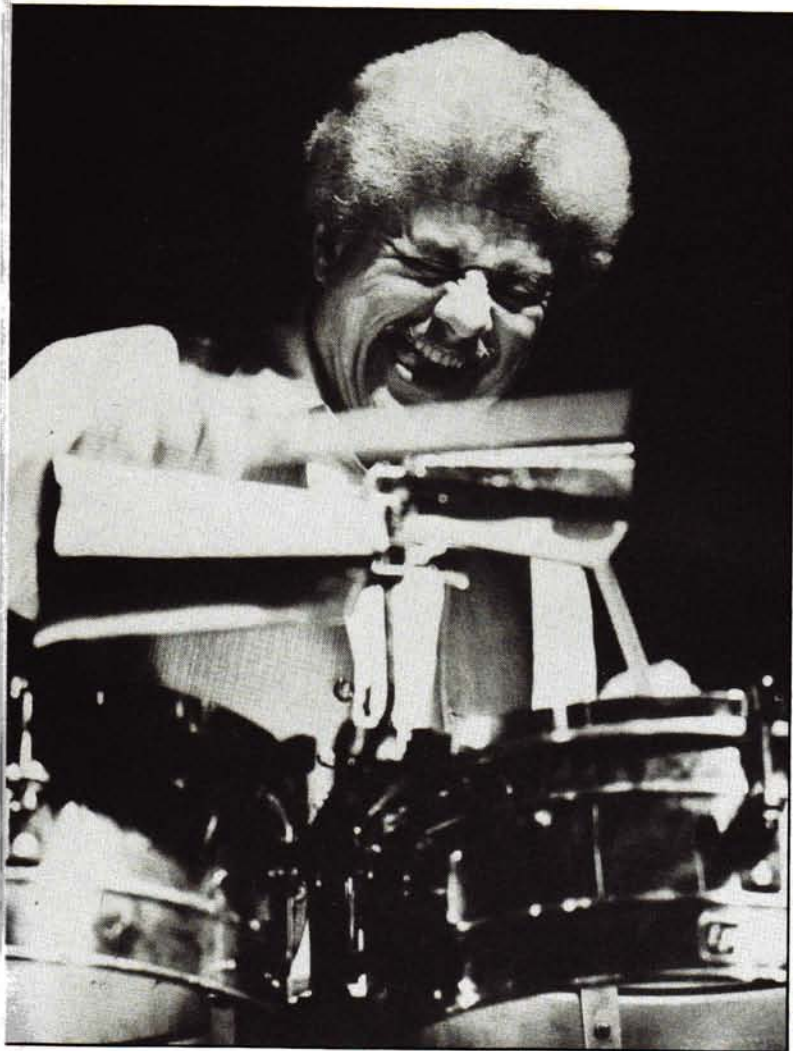
SOLIDARITE Plus récemment, les effets des efforts de Jimmy Carter pour exercer des

pressions sur les dictatures au niveau des droits de l'Homme, se feront immédiatement sentir dans l'industrie musicale latino : *Irakere* est invité aux Etats-Unis, *Columbia* se réinstalle à la Havane, les musiciens cubains et les jazzmen américains jouent ensemble. Depuis, Reagan a saboté les tentatives de Carter visant à une réconciliation avec Cuba, la guerre des Malouines a ramené Cuba dans le giron de l'Amérique latine, et a encore plus isolé les Etats-Unis. Le soutien impopulaire aux dictatures militaires et les efforts américains pour renverser un gouvernement tout juste installé n'ont fait que consolider le sentiment de solidarité transnationale. Relativement nouvelle, cette solidarité est sensible, et visible, de New York à Bogota. A New York, les Latino-américains ne vous demandent plus si vous êtes portoricaine, cubaine ou dominicaine, mais plutôt : « Eres latina ? » (Tu es latine ?). Le blocus sur les disques semble prendre fin ; la chanson portoricaine entre à Cuba officiellement (la pénétration clandestine n'avait jamais cessé) ; la chanson cubaine arrive à New York et au Venezuela (le groupe cubain *Son 14* a récemment fait, au Venezuela, un concert avec des salseros locaux) ; les chanteurs panaméens deviennent populaires à Saint-Domingue, et les dominicains à Panama. Une fois l'an, depuis le début des années 70, Ralph Mercado (manager) et Jerry Masucci (*Fania records*) or-

ganisent un festival international de salsa au *Madison Square Garden*.

Tous les musiciens latinos ne chantent pas le Nicaragua, le Salvador, l'unité latino-américaine ou la conscience ethnique ; loin s'en faut. Mais il y a une nette évolution depuis la fin des années 50, dont la popularité de Ruben Blades témoigne. La comprendre ne signifie pas amoindrir l'attrait de la salsa, au contraire. Dès que l'on ne considère plus la salsa/musique afro-cubaine comme un simple produit commercial, mais plutôt comme l'expression vibrante et vivante d'un peuple, tout nouveau groupe ou thème devient événement historique, occasion de prendre la température des Caraïbes, d'écouter les battements du cœur de l'Amérique latine. — Jeanne Brody. (Traduction : Christian Gauffre.)

DISCOGRAPHIE (1) « 2 Originals of Aretha Franklin » (ATL 80 007 Wea, 1974). (2) « Soul Story » (MD 68 003 Wea, 1973). (3) « El Bravo » (CLT 7074 Kubaney/Caliente, 1974). (4) « Rican/Struction » Ray Barretto (JM 552 Series 00798 Fania Records, 1979). (5) « Estampas » Cheo Feliciano (SD 15 VS 86 Sonodisc). (6) « Sentimiento tu... » Cheo Feliciano (SD 15 Sonodisc, 1980). (7) « Giant Force » Ray Barretto (SD 15 Sonodisc, 1980). (8) « 12 Exitos Bailables de Quisqueya » (LP 31005 Kubaney Publishings, 1981). (9) « Bailables de Navidad y Año Nuevo en Quisqueya » (K 31007 Kubaney Publishing, 1981).



TITO PUENTE, MACHITO.

