

COLLECTION DIRIGÉE PAR ALAIN GERBER

# SARAH VAUGHAN

THE QUINTESSENCE



NEW YORK - PARIS - CHICAGO  
1950 - 1961

FRÈMEAUX & ASSOCIÉS

2

LIVRET EN FRANÇAIS - ENGLISH NOTES INSIDE THE BOOKLET

COLLECTION DIRIGÉE PAR ALAIN GERBER

# SARAH VAUGHAN

THE QUINTESSENCE



NEW YORK - PARIS - CHICAGO  
1950 - 1961

FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

2

LIVRET EN FRANÇAIS - ENGLISH NOTES INSIDE THE BOOKLET

DISCOGRAPHIE / DISCOGRAPHY  
CD 1 (1950-1958)

1. **CAN'T GET OUT OF THIS MOOD** (Columbia CL 6133 / mx.Co 43827-6) 2'52  
 2. **IT MIGHT AS WELL BE SPRING** (Columbia CL 6133 / mx.Co 43828-4) 3'14  
 3. **EAST OF THE SUN** (Columbia CL 6133 / mx.Co 43832-5) 3'09  
 4. **MEAN TO ME** (Columbia CL 6133 / mx.Co 43829-2) 2'53  
 5. **NICE WORK IF YOU CAN GET IT** (Columbia CL 6133 / mx.Co 43831-4) 2'35  
**SARAH VAUGHAN with GEORGE TREADWELL And His ALL-STARS**  
 Sarah VAUGHAN (voc), acc. par/by Miles DAVIS (tp); Benny GREEN (tb); Tony SCOTT (cl); Budd JOHNSON (ts); Jimmy JONES (p); Mundell LOWE (g); Billy TAYLOR (b); J.C. HEARD (dm); George TREADWELL (arr, dir).  
*New York City, 18 & 19/05/1950.*
6. **PINKY** (Columbia 39634 / mx.Co 47069-) 2'42  
**SARAH VAUGHAN with PERCY HEATH And His ORCHESTRA**  
 Sarah VAUGHAN (voc), acc. par/by Toots MONDELLO, Jim ABATO, Al FREISTAT, Russ BANSER, Harold FELDMAN (saxes); Stan FREEMAN (p); Art ROGERSON (g); Frank CARROLL (b); Phil KRAUS (dm, vibes); section de cordes / string section.  
*New York City, 19/09/1951.*
7. **IT'S ALL IN THE MIND** (Columbia 39932 / mx.Co 48722-2) 3'22  
**SARAH VAUGHAN with ORCHESTRA**  
 Will BRADLEY, Jack SATTERFIELD, Al GODLIS (tb); Lou STEIN (p); Art ROGERSON (g); Frank CARROLL (b); Terry SNYDER (dm); section de cordes / string section.  
*New York City, 20/12/1952.*
8. **SHULIE A BOP** (EmArcy MG 36109) 2'40  
 9. **IF I KNEW THEN (WHAT I KNOW NOW)** (EmArcy MG 36109) 2'30  
 10. **POLKA DOTS AND MOONBEAMS** (EmArcy MG 36109) 2'34  
**SARAH VAUGHAN & Her TRIO**  
 Sarah VAUGHAN (voc), acc. par/by John MALACHI (p); Joe BENJAMIN (b); Roy HAYNES (dm). *New York City, 2/04/1954.*
11. **YOU'RE NOT THE KIND** (EmArcy MG 36004) 4'47  
 12. **EMBRACEABLE YOU** (EmArcy MG 36004) 4'52  
 13. **LULLABY OF BIRDLAND** (alternative take) (EmArcy MG 36004) 4'02  
 14. **JIM** (EmArcy MG 36004) 5'54  
**SARAH VAUGHAN with CLIFFORD BROWN**  
 Sarah VAUGHAN (voc), acc. par/by Clifford BROWN (tp); Herbie MANN (fl); Paul QUINICHETTE (ts); Jimmy JONES (p); Joe BENJAMIN (b); Roy HAYNES (dm); Ernie WILKINS (arr, dir).  
*New York City, 16-18/12/1954.*

15. **SOON** (Mercury MG 36058 / mx.12271) 2'37  
 16. **OVER THE RAINBOW** (Mercury MG 36058 / mx.12280) 3'30  
 17. **SOMETIMES I'M HAPPY** (Mercury MG 36058 / mx.12266) 2'58  
 18. **IT SHOULDN'T HAPPEN TO A DREAM** (Mercury MG 36058 / mx.12269) 3'20  
**SARAH VAUGHAN & ERNIE WILKINS ORCHESTRA "In The Land Of Hi-Fi"**  
 Sarah VAUGHAN (voc), acc. par/by Ernie ROYAL, Bernie GLOW (tp); Jay Jay JOHNSON, Kai WINDING (tb); Julian "Cannonball" ADDERLEY, Sam MAROWITZ (as); Jerome RICHARDSON (ts, fl); Jimmy JONES (p); Turk van LAKE (g); Joe BENJAMIN (b); Roy HAYNES (dm); Ernie WILKINS (arr, dir).  
*New York City, 25-27/10/1955.*

19. **ALL OF ME** (Mercury MG 36109 / mx.14671) 3'18  
 20. **I CRIED FOR YOU** (EmArcy MG 36109 / mx.14672) 1'41

**SARAH VAUGHAN And Her TRIO "Swingin' Easy"**  
 Sarah VAUGHAN (voc), acc. par/by Jimmy JONES (p); Richard DAVIS (b); Roy HAYNES (dm). *New York City, 14/02/1957.*

21. **HONEYSUCKLE ROSE** (Mercury MG 20326) 3'49  
 22. **HOW HIGH THE MOON** (Mercury MG 20326) 3'02  
**SARAH VAUGHAN And Her TRIO "At Mister Kelly's"** Sarah VAUGHAN (voc), acc. par/by Jimmy JONES (p); Richard DAVIS (b); Roy HAYNES (dm). Chicago, mars/March 1958.



DISCOGRAPHIE / DISCOGRAPHY  
CD 2 (1958-1961)

1. **JUST A GIGOLO** (Mercury MG 20326) 4'18

SARAH VAUGHAN And Her TRIO "At Mister Kelly's"

Sarah VAUGHAN (voc), acc. par/by Jimmy JONES (p); Richard DAVIS (b); Roy HAYNES (dm).

*Chicago, mars/March 1958.*

2. **DOODLIN'** (Mercury MG 20441 / mx.16932) 4'37

3. **STAR DUST** (Mercury MG 20441 / mx.16931) 3'19

SARAH VAUGHAN with the COUNT BASIE BAND "No Count Sarah"

Sarah VAUGHAN (voc), acc. par/by Wendell CULLEY, Thad JONES, Snooky YOUNG, Joe NEWMAN (tp); Henry COCKER, Benny POWELL, Al GREY (tb); Marshall ROYAL (as, cl); Frank WESS (as, ts, fl); Frank FOSTER, Billy MITCHELL (ts); Charlie FOWLKES (bars); Ronnell BRIGHT (p); Freddy GREEN (g); Richard DAVIS (b); Sonny PAYNE (dm).

*New York City, Janvier/January 1958.*

4. **LIKE SOMEONE IN LOVE** (Mercury MG 20383 / mx.17508) 3'39

5. **DETOUR AHEAD** (Mercury MG 20383 / mx.17505) 5'31

6. **SPEAK LOW** (Mercury MG 20383 / mx.17507) 4'51

7. **ALL OF YOU** (Mercury MG 20383 / mx.17512) 4'15

8. **THANKS FOR THE MEMORY** (Mercury MG 20383 / mx.17513) 7'04

SARAH VAUGHAN "After Hours London House"

Sarah VAUGHAN (voc), acc. par/by Wendell CULLEY, Thad JONES (tp); Henry COCKER (tb); Frank WESS (s); Ronnell BRIGHT (p); Richard DAVIS (b); Roy HAYNES (dm).

*Chicago, 7/03/1958.*

9. **LIVE FOR LOVE** (Mercury MG 20370 / mx.17783-2) 3'25

10. **MISTY** (Mercury MG 20370 / mx.17784) 3'02

11. **FM LOST** (Mercury MG 20370 / mx.17785) 3'40

12. **THAT'S ALL** (Mercury MG 20370 / mx.17787-2) 3'31

SARAH VAUGHAN AND VIOLINS IN PARIS

Sarah VAUGHAN (voc), acc. par/by Marcel HRASKO (as); Zoot SIMS (s); Jo HRASKO, William BOUCAYA (bars); Michel HAUSSER (vibes); Ronnell BRIGHT (p); Pierre CULLAZ (g); Richard DAVIS (b sur/on 9 & 10); Pierre MICHELOT (b sur 11 & 12); Kenny CLARKE (dm); section de cordes/strings section; Quincy JONES (arr, cond).

*Paris, 7 (9, 10) & 8 (11, 12)/07/1958.*

13. **JUST ONE OF THOSE THINGS** (Mercury MG 20441 / mx.17426) 2'33

14. **SMOKE GETS IN YOUR EYES** (Mercury MG 20441 / mx.17413) 4'01

15. **MISSING YOU** (Mercury MG 20441 / mx.17425) 3'31

16. **NO COUNT BLUES** (Mercury MG 20441 / mx.17427) 5'31

SARAH VAUGHAN with the COUNT BASIE BAND "No Count Sarah"

Formation probablement comme pour 2 & 3 / Personnel probably as for 2 & 3. *New York City, ca. 23/12/1958.*

17. **AIN'T NO USE** (Roulette R52060) 3'54

SARAH VAUGHAN "The Divine One"

Sarah VAUGHAN (voc), acc. par/by Harry EDISON (tp); Jimmy JONES (p); Non id./Unid. g; poss. Richard DAVIS (b); Don LAMOND (dm). *New York City, ca. avril/April 1961.*

18. **TEACH ME TONIGHT** (Roulette 4237 / mx.15287-5) 2'53

SARAH VAUGHAN with COUNT BASIE And His ORCHESTRA

Formation comme pour 2 & 3 / Personnel as for 2 & 3. Sonny COHN (tp), W. Count BASIE (p), Eddie DAVIS (b) remplace / replace CULLEY, BRIGHT & DAVIS. Plus Joe WILLIAMS (voc). *New York City, 14/07/1960.*



## LA PERFECTION... ET AU-DELÀ

Sur l'art de Johnny Hodges, Charlie Parker, Milt Jackson, leurs sobriquets respectifs — *Rabbit* (le Lapin), *Bird* (l'Oiseau), *Bags* (Les Sacs, Les Poches) — ne nous apprennent rien. Il n'est pas indifférent en revanche, que Thelonious Monk ait été surnommé « le Prophète » et Buddy Rich « le Monstre ». Ben Webster, pour sa part, fut connu à la fois comme *the Frog* (la Grenouille) et *the Brute*, qu'il n'est pas besoin de traduire. Si la référence au bataracien est aussi frivole qu'obscure, il est indéniable qu'une certaine violence caractérisait non pas la, mais l'une des manières du saxophoniste (qui, tout autant, se présentait sous les traits d'un enjôleur). Sarah Vaughan, pareillement, s'est vu attribuer une double identité d'emprunt : *Sassy* (l'Effrontée), dès ses débuts dans les grandes formations d'Earl Hines et Billy Eckstine (elle n'avait pas encore vingt ans lorsqu'elle rejoignit la première), puis, à l'initiative, on le suppose, d'un journaliste, d'un agent de publicité ou d'un producteur, *the Divine One*<sup>2</sup>. Dans son cas, les deux désignations apparaissent aussi révélatrices l'une que l'autre, soulignant les tentations à première vue contradictoires auxquelles elle avait résolu de succomber, tout particulièrement au cours des années qui nous occupent : d'un côté, la fantaisie, l'espièglerie, l'impertinence, les bravades, la transgression ; de l'autre, l'aspiration au sublime, fût-ce au prix d'un certain académisme qui, dans la dernière période de sa carrière, transformera à diverses reprises « la Divine » en une diva quelque peu solennelle, affectée au possible.

Cette femme fut la première vocaliste de jazz à courir le risque de la perfection formelle, rompant par là-même avec toutes les traditions qui s'étaient imposées avant elle, incarnées par des artistes aussi différentes que, par exemple, Bessie Smith, Mildred Bailey, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Maxine Sullivan ou Anita O'Day<sup>3</sup>. En témoigne, dès 1944, une pièce telle que *I'll Wait And Pray* (inscrite au répertoire du précédent recueil que nous lui avons consacré), qui contribua à établir sa réputation et dont nous disions que si elle péchait en quelque chose, c'était surtout par un excès d'apparat. Le gourmé, il faut en convenir, aura toujours été le péché mignon de notre héroïne lorsqu'elle voulait convaincre du sérieux de son approche, de ses exceptionnelles capacités techniques et d'une formidable aptitude à les maîtriser — en un mot : de sa *légitimité*. Favorisée par des tempos apaisés, d'amples mouvements souvent mis en scène par des arrangeurs que, en musicienne consommée, elle savait choisir, la recherche de la performance immaculée inspire ici de nombreuses œuvres, non seulement plus abouties et plus convaincantes que celles qu'on a citées plus haut, mais dignes en bien des cas de figurer parmi les inoubtables réussites du genre. À commencer par ce *Pinky*, gravé en 1951 avec une section de cordes, où l'absence de texte, dans la mesure où il concentre sur la virtuosité instrumentale l'attention de l'auditeur, semble spécialement destiné à promouvoir en tant que tel le travail de et sur la voix<sup>4</sup>. Sept ans plus tard, à Paris, une séance tout entière, l'une de ses plus exquises, contrôlée par Quincy

Jones et bénéficiant de l'inestimable contribution de Zoot Sims (cf. la série de morceaux détachés du disque « Vaughan and violins »), ne proposera que des interprétations de ce style<sup>5</sup>.

Il faut se souvenir que, sur toutes les scènes où triomphait le classicisme hérité du Vieux monde, les Noirs n'étaient pas les bienvenus. La puritaine Amérique estimait leur présence en ces hauts lieux de la culture, plus encore qu'insolite, tout à fait déplacée, sinon attentatoire aux bonnes mœurs et, pour finir, à l'ordre du monde tel que l'avait voulu son Créateur. Au royaume du bel canto, seuls Marian Anderson et Paul Robeson avaient pu, dans une certaine mesure, échapper à cet ostracisme. Il n'est pas douteux que Sarah, adolescente, avait rêvé de suivre leurs traces, reprenant à son compte un fantasme de sa mère, laquelle eût aimé faire d'elle une pianiste de concertos. Et l'on aurait dû mal à occulter le fait qu'en son employeur Billy Eckstine, baryton de velours<sup>6</sup> sifflé à Paris mais plébiscité à New York<sup>7</sup>, elle avait vu le modèle dont — pour le meilleur ou pour le pire, chacun en jugera — elle s'efforça toujours de se rapprocher, accueillant d'ailleurs avec reconnaissance toutes les occasions qui lui furent offertes de se joindre à lui, sur scène ou dans les studios d'enregistrement<sup>8</sup>.

L'élection, si peu attendue, si peu raisonnable, si peu confortable, si peu *conforme*, d'un tel idéal chez une jeune femme ne serait pas sans conséquences. En fait, il devait gouverner toute son évolution au fil des décennies, puis livrer le secret de choix artistiques (toujours plus de graves, toujours plus de gravité, toujours plus de pompe)<sup>9</sup> qui, dans les dernières années de sa vie, avaient de quoi décon-

tercer les admirateurs de *I Ain't Mad At You* (d'abord connu sous le titre de *Sbulie-a-Boop*<sup>10</sup>), *Lullaby Of Birdland* ou *Thanks For The Memory* et que n'expliquaient pas entièrement les effets de l'âge et les mutations morphologiques. C'est tout le paradoxe : ce qui a fini par la rendre si convenable, si sage et même, hélas, si cérémonieuse était à l'origine une pure extravagance. Vingt ans plus tôt encore, elle soulignait son extrême féminité par des poses, des toilettes, des allusions provocantes, ainsi que par une franchise, et parfois même théâtrale<sup>11</sup>, érotisation de son art. La conjugaison de cette attitude avec une référence esthétique non moins ostensiblement masculine (Eckstine, éternel Don Juan gominé sur les planches, était aussi à la ville un parangon de machisme) définit l'essentielle ambiguïté qui la distingue de ses rivales, mais qu'allait cependant exploiter, chacune à sa façon, des chanteuses comme Carmen McRae (à ses débuts, celle-ci lui devait autant qu'à Billie Holiday) ou Betty Carter (encore vaughanienne, au moins par touches, dans le microsillon Epic de 1955 baptisé « Meet Betty Carter and Ray Bryant »).

Courir le risque de la perfection ? Par bonheur, Sarah l'Effrontée sut aussi, et mieux que bien d'autres, faire frôler des précipices à son désir de respectabilité et même, de temps à autre, l'y expédier d'un solide coup de reins. Ayant participé en première ligne, aux côtés de Gillespie et Parker, à la genèse iconoclaste et follement festive du bebop, elle demeura longtemps, certes par accès, une soliste privilégiant sur toute autre stratégie le culte de l'imprévisible, voire un certain penchant pour l'incongru,

auxquels nous devons des scats dévastateurs, des audaces inouïes, des libertés superbes (voir *Thanks For The Memory*, où elle joue avec un délicieux aplomb de ses pertes de mémoire). La chanteuse primesautière, désinvolte, oublieuse de l'impeccable image qu'elle aurait voulu donner d'elle-même afin d'être reçue dans le cercle des « grandes voix », est celle que nulle ne remplace. Et le miracle, en ces années 50 notamment, réside en ceci qu'elle se glisse, comme à l'insu de son double majestueux, jusque dans des interprétations qui ne sont pas cen-

sées l'accueillir — en particulier celles de « Vaughan And Violins », précieuses en ceci qu'elles opèrent une synthèse naturelle, mais fascinante entre ce qui, chez l'artiste, revient à Apollon et ce qui se réclame de Dionysos. Tout le génie de la Divine, en définitive, aura été de se mettre en congé de divinité, chaque fois que les portes de son Ciel menaçaient de se refermer sur elle. On s'en félicite sans réserve : le jazz n'a jamais eu besoin de cet d'hérétiques.

**Alain GERBER**

© 2014 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

1. En l'occurrence : les poches sous les yeux.
2. Le titre d'un microsillon Roulette réalisé en 1960 avec la complicité du pianiste et arrangeur Jimmy Jones, l'un de ses plus fidèles partenaires depuis le milieu des années 40 (voir notre premier volume, *FA 228*) et jusqu'en 1960.
3. Laquelle, on l'oublie parfois, fit ses débuts professionnels dès 1939. Cette rupture, notons-le au passage, ne signifie en aucun cas que l'intéressée se serait désolidarisée des grandes amies : ainsi peut-on l'entendre évoquer de mémoire, mais avec une grande précision, l'une des plus fameuses improvisations d'Ellie dans la version de *How High The Moon* captée sur le vif au cabaret Mister Kelly's de Chicago, en août 1957.
4. Il faut signaler à ce propos que Sarah fait partie de ces interprètes qui — pas toujours, mais beaucoup plus fréquemment que la plupart de ses consœurs et confrères — prennent leurs distances avec les paroles de ses chansons. Endosser un rôle taillé sur mesure pour un homme, par exemple, ne lui a jamais fait peur. De surcroît, il lui arrivait de traiter les phonèmes d'un refrain exactement comme les onomatopées du scat, c'est-à-dire dans une parfaite indifférence à l'égard du contenu sémantique.
5. Largement majoritaires, au demeurant, dans une œuvre considérable.
6. Mais aussi, parallèlement, fondateur du tout premier big band de style bop, avant celui de Dizzy Gillespie, qu'il avait engagé comme soliste, arrangeur et directeur musical.
7. En dépit de — ou grâce à — l'emphase qu'on lui a souvent reprochée de ce côté-ci de l'Atlantique, il y exerça une influence majeure. Et pas uniquement, en dépit d'une croyance indéclinable, sur des artistes de la même obédience tels qu'Earl Coleman ou Johnny Hartman.
8. Ils cosignèrent des disques en 1949 et en 1957.
9. Une bonne manière d'observer le phénomène est de mettre en regard ses premières bossas novas, dans « Viva Vaughan » en 1964, et son ultime hommage à la musique brésilienne : « Brazilian Romance », avant-dernière réalisation phonographique portant sa signature, en 1987.
10. Cette pièce figure dans l'anthologie où nous présentons Roy Haynes (*FA 294*).
11. La veine comique l'emportant quelquefois, comme dans un célèbre *Misty* enregistré au Tivoli de Copenhague en 1963. Elle y simule la jouissance sexuelle avec une complète absence d'inhibition, après avoir mimé sa chanson, reprise en fait, tout d'abord à l'insu du public, par le pianiste Kirk Stuart.

## SARAH VAUGHAN — À propos de la présente sélection

« Elle est le produit de l'ère du Bebop, juste comme Ella fut celle du Swing. La première influence qu'elle ait subie fut celle de Billy Eckstine et elle modela sa façon de chanter à partir de la sienne. Mais elle jouait également du piano, un immense atout pour elle, et écouta attentivement Bird, Diz et autres boppers à partir desquels elle se constitua une réserve de phrases et de riffs (1). » (Mel Tormé)

Le précédent chapitre des aventures de Sarah Lois Vaughan se terminait avec un enregistrement du 29 décembre 1947, *What a Difference a Day Made*. Un standard semblable à ceux qu'avec une belle régularité Sarah gravait alors pour le compte du label Musicraft. Pourtant cette chanson signée Stanley Adams et Maria Grell la ramenait quelque peu vers ses premières amours. Elle y était accompagnée non pas par une formation à cordes pléthorique dirigée par Richard Maltby ou un orchestre mené par Joe Lippman mais seulement par un quartette de bons et solides jazzmen. Au piano, Jimmy Jones qui restera longtemps l'un de ses fidèles, John Collins, Al McKibbin et Kenny Clarke. La modernité de son art - ses capacités d'improvisatrice aussi - avait fait d'elle, selon Leonard Feather, la plus grande chanteuse qui se soit révélée à l'époque du bop. D'un autre côté sa musicalité, l'étendue de ses possibilités vocales, équivalentes à celles des divas « classiques » (ce

qui constituait un atout commercial indéniable) en faisait, aux yeux des directeurs artistiques, l'interprète idéale de succès à la mode. Un rôle que Sarah Vaughan ne refusa jamais, condamnée de ce fait à une double carrière.

Le succès de *It's Magic* vendu à deux millions d'exemplaires avait aiguisé l'appétit d'une « major company ». À l'issue de quelques démêlés juridiques avec Musicraft, son précédent label, Columbia l'avait emporté de haute lutte, la prenant sous contrat avec la ferme intention d'exploiter au maximum sa facette « pop star ». Un choix qui, malgré l'avènement du microsillon, déboucha sur une accumulation de « singles ». Le seul véritable album consacré à sa nouvelle vedette publié par Columbia fut un LP 25 cm sans titre qui, lors de sa réédition en 30cm, portera celui de « Sarah Vaughan in Hi-Fi ». Il était le fruit de deux séances réalisées en mai 1950 à l'occasion desquelles le trompettiste George Treadwell, à l'époque époux et directeur artistique de Sassy, dirigeait un « All Stars ». Nostalgie ? Le 25 décembre de l'année précédente, accompagnée du seul Jimmy Jones, Sarah était montée sur la scène de Carnegie Hall à l'occasion d'un concert « Stars of Modern Jazz où elle avait retrouvé quelques-uns de ses anciens partenaires comme Charlie Parker et Lennie Tristano. Lassitude des fadaïses qu'elle mettait continuellement en boîte avec beaucoup de bonne volonté ? Toujours est-il que, cette fois, le « All Stars » qui l'accompa-

gnait sur huit ballades ne comptait que d'authentiques musiciens de jazz. En premier lieu, Miles Davis sous le couvert de l'anonymat – dans un premier temps, ses interventions seront attribuées à George Treadwell. Un incognito venant du fait que, toujours sous contrat avec Capitol – il avait dirigé deux mois plus tôt l'ultime séance de son Nonet –, il comptait bien que le dit contrat serait renouvelé. Ce ne fut pas le cas...

« Ça m'a plu de travailler avec Sarah. J'avais trouvé une sonorité que j'aimais bien, particulièrement dans *It Might As Well Be Spring* (2). » Après avoir introduit le thème, il y accompagne magistralement Sarah pendant les vingt-quatre premières mesures de son vocal. Miles aurait également pu faire allusion à *Nice Work If You Can Get It* où il prend un remarquable solo; une interprétation qui laisse soupçonner quel exceptionnel interprète de ballades il allait devenir.

Tony Scott et Benny Green interviennent sur *Can't Get Out of This Mood* tout comme Budd Johnson autour d'un solo sur *Mean to Me*. Aucune équivoque sur le tournant que Sarah négociait pour l'occasion. Pris sur un tempo très lent, *East of the Sun* qu'introduit Mundell Lowe à la guitare, met en valeur les exceptionnelles qualités de Jimmy Jones que Dave Brubeck considérait comme l'un des plus grands pianistes sur un plan harmonique qu'il ait jamais entendu. Une science que l'intéressé attribuait à une écoute approfondie de l'orchestre Duke Ellington. Ancien partenaire de Stuff Smith qui, de Chicago l'emmena à New York, Jimmy

Jones ne signa sous son nom que trois albums en trio – l'un d'entre eux fut d'ailleurs gravé en France – alors que chanteurs et chanteuses se disputaient ses services : outre Sarah, il accompagna Anita O'Day, Morgana King, Ella Fitzgerald – à ses côtés il occupa les fonctions de directeur artistique –, Harry Belafonte... D'instinct, Jimmy Jones savait toujours ce qui convenait le mieux à Sassy pour la mettre en confiance. À Norman Simmons, éventuel remplaçant d'un soir qui lui demandait où étaient rangées les partitions, il répondit tout de go qu'il n'y en avait pas. « Quelquefois, elle mène et on suit, d'autres fois on mène et elle nous suit où qu'on la conduise. »

Sarah Vaughan : « Je n'étais pas tellement intéressée par l'écoute de vocalistes; je me considérais plus comme un instrumentiste. Si je dois parler d'influences, je dois dire que j'ai toujours voulu chanter comme un instrumentiste joue. Bien sûr il y a beaucoup de chanteuses qui sont mes favorites et que j'admire, Ella et Billie; Jo Stafford aussi et quelques autres – mais ce sont les instrumentistes que j'écoutais le plus et que j'écoute encore... Charlie Parker, Lester, Dizzy, des gens comme cela. Je préfère les souffleurs aux chanteurs (3). » Une filiation assumée au long de ces séances. À propos de *It Might As Well Be Spring*, François Billard établissait un parallèle entre le traitement d'une belle sobriété qu'en offrait Sarah et le jeu de saxophone de Stan Getz « qui avait su convertir le style de Lester Young au langage du bebop (4). » Montées dans l'aigüé intelligemment amenées à la

fin de *Mean to Me*, variantes subtiles inventées avec le soutien actif de Jimmy Jones à partir de la mélodie originale d'*East of the Sun*, jeu sur les changements de tonalités vocales lors de sa reprise de *Can't Get Out of This Mood*, swing détendu de *Nice Work If You Can Get It*... Un morceau qui, vers son terme, laisse deviner le penchant de Sarah pour un maniérisme qui, plus tard, envahira certaines de ses interprétations.

Pièce rapportée au moment de la réédition en 30 cm des séances de 1950, *Pinky*. Un OVNI (objet vocal non identifié) dans la discographie de Sarah Vaughan, accompagnée pour l'occasion par un grand orchestre avec section de cordes dirigé par Percy Faith. Sur tempo lent, Sassy interprète une suite de vocalises difficilement qualifiables de « scat singing ». Nulle référence au moindre texte... pour la raison bien simple qu'il n'en existe pas. Crédité à Alfred Newman, plus connu par ses innombrables partitions destinées au cinéma qu'en tant que compositeur de chansons à succès, *Pinky* est en fait la transposition vocale d'un thème du film éponyme. Mise en scène par Elia Kazan en 1948, cette œuvre stigmatisait le racisme d'une manière qui peut maintenant sembler timorée mais qui valut alors de nombreux ennuis à son producteur Darryl F. Zanuck (5).

Pourquoi Sarah Vaughan grava-t-elle ce morceau ? L'hypothèse d'un geste de sympathie envers un film controversé traitant d'un sujet brûlant est possible. Plus vraisemblablement, elle aura choisi ce

support pour tailler des croupières à Kay Davis – *Minnebabu* remontait à 1946 –, Rae Pearl interprète du *Casbab* de Tadd Dameron, et surtout à June Christy – l'arrangement portant son nom écrit par Stan Kenton avait été mis en boîte en 1950. Sassy possédait les moyens de ses ambitions. Henry Pleasants : « Sarah Vaughan qui peut descendre avec facilité jusqu'à un ré grave de contralto, monte jusqu'à un do aigü de soprano, cela avec pureté et justesse (6). » Dotée de ces exceptionnelles ressources vocales, parfaitement maîtresse de son art, Sarah offrit une interprétation qui justifiait le surnom de « Diva », que, pour sa plus grande joie, Mel Tormé lui attribua. Une expérience qui compta beaucoup pour elle puisque, cinq ans plus tard, au cours d'une interview, elle dira : « J'aime l'orchestre de Chico (Hamilton), le Modern Jazz Quartet, et certaines des œuvres de Gerry Mulligan. Faire quelque chose dans le genre de *Pinky* avec de tels ensembles me plairait énormément (7). » Un souhait qui, malheureusement, ne dépassa pas le stade du vœu pieux.

Gravé l'année suivante, toujours avec l'accompagnement d'une grande formation dirigée par Percy Faith, *It's All in Your Mind*, fournit un support idéal aux jeux vocaux de Sarah. La chanson qui n'a certes rien d'exceptionnelle lui fut sans doute imposée par un quelconque directeur artistique, toutefois ce qu'elle en fait illustre à la fois l'ambiguïté de sa carrière discographique et la fragilité des frontières séparant les deux domaines où elle entendait s'imposer.

« Mon contrat avec Mercury, c'est pour la chanson populaire, celui avec EmArcy, c'est pour moi. » En avril 1954, Sarah Vaughan a changé de compagnie de disques. Doublement. En signant avec le premier label, elle s'était ménagé la possibilité d'enregistrer pour le compte du second - en fait une sous-marque du premier - plus spécialement voué au jazz. L'année précédente, constatant que ses revenus le lui permettaient, elle avait engagé un trio régulier, Joe Benjamin à la basse, Roy Haynes à la batterie et Jimmy Jones. Ce dernier ayant connu des ennuis de santé, sa place sera occupée un temps par quelqu'un que Sarah avait côtoyé à ses débuts, John Malachi, l'ancien pianiste de l'orchestre Billy Eckstine.

Lors de ses passages en public, la « Divine » - c'était maintenant son surnom - avait pris l'habitude de présenter ses accompagnateurs au cours d'un morceau intitulé *Sbulie-a-Bop*. Il sera gravé durant la première séance que Sassie assurera pour EmArcy et ce qui n'était à l'origine qu'une simple pochade deviendra au fil des ans le symbole de Sarah Vaughan, chanteuse de jazz. Entièrement « scatté », *Sbulie-a-Bop* restera paradoxalement lié de manière indissoluble à chacun de ses interprètes, que ce soit John Malachi, « Crazy » Joe Benjamin ou Roy Haynes (8). Un cas rare d'attribution fédératrice spontanée déclenché par un petit chef-d'œuvre.

Au cours de la même séance, *If I Knew Then What I Know Now* qu'introduit Roy Haynes, montre comment, avec autant de naturel que d'habileté, Sarah

insère une séquence « scattée » au milieu des paroles d'une chanson. Interprété avec une belle sobriété, *Polka Dots and Moonbeams* met pour sa part en valeur, au travers de son remarquable jeu de balais, l'ingéniosité de Roy Haynes confronté à l'un de ces redoutables tempos extra-lents qu'affectionnait la chanteuse.

En 1952, Sarah avait voulu s'assurer ses services alors qu'il était encore membre des « Blue Flames » de Chris Powell. En vain. Maintenant qu'elle avait signé avec le même label que Clifford Brown, le seul problème à résoudre consistait en une question de calendriers. Après avoir assuré un engagement en compagnie de Max Roach au « Crystal Lounge » de Detroit, le trompettiste était disponible au mois de décembre. Un bonheur ne venant jamais seul, Jimmy Jones, rétabli, pouvait reprendre sa place et rejoindre Joe Benjamin et Roy Haynes. Ernie Wilkins fut choisi comme maître d'œuvre de cette « séance EmArcy » à laquelle avaient également été invités Paul Quinichette - alias le « Vice President » - au ténor et Herbie Mann à la flûte.

Sarah ne fut pas la première à interpréter *Lullaby of Birdland*, George Shearing, son compositeur, Duke Ellington, Count Basie, Stan Getz, Lester Young, Erroll Garner, Bud Powell et quelques autres l'avaient précédée ; un album entier contenant douze versions différentes du thème devenu l'indicateur du Birdland était même apparu sur le marché. Plus rares étaient les versions chantées. Ella Fitzgerald, les Blue Stars - en français, s'il vous plaît - et Chris Connor avaient devancé Sarah,

pourtant son interprétation est celle que, au fil des ans, on garde en mémoire peut-être grâce à son introduction chantée en harmonie avec les souffleurs. Construite de manière identique à la version princeps, celle ici présentée diffère seulement par les réponses qu'apportent les instrumentistes aux vocaux de Sarah au cours de leurs dialogues ; Paul Quinichette profite d'ailleurs de l'occasion pour s'y montrer encore un peu plus « Iestérien ».

*Embraceable You* au long duquel Sarah Vaughan n'est accompagnée que par son trio, atteint lui aussi à la perfection. Sur l'un de ces tempos très lents que l'on sait lui être chers, elle tourne imperceptiblement autour du thème de George Gershwin, le modifiant par petites touches sans jamais vraiment le défigurer. Une démarche qui n'est pas sans évoquer celle qu'emprunta Charlie Parker à propos du même thème. *Jim* avec un remarquable obligato dû à Herbie Mann et un solo sur tempo doublé de Clifford, *You're not the Kind* popularisé par Fats Waller, participent à la réussite d'une séance que, dans son ouvrage « The Jazz Singers », Scott Yanow n'hésite pas à qualifier « d'immortelle ». Longtemps l'album restera le favori de Sarah. Ernie Wilkins étant de nouveau aux commandes, huit instrumentistes - et non des moindres - viendront cette fois s'ajouter au trio de Sassy pour l'enregistrement de l'album « In the Land of Hi-Fi ». Parmi eux, Julian « Cannonball » Adderley qui venait de signer un contrat tout neuf avec EmArcy. Du coup Ernie Wilkins lui avait demandé de donner

la réplique à Sarah au titre de « soliste invité ». Bien lui en prit. Que ce soit sur les tempos rapides ou semi-rapides de *Soon* et *Sometimes I'm Happy* aussi bien qu'à l'occasion de ballades comme *Over the Rainbow* et *It Shouldn't Happen to a Dream* signé Duke Ellington, un tel partenariat fit merveille. Sur le dernier morceau cité, inspirée par le chorus d'alto, Sarah reprend la parole beaucoup plus à la façon d'un instrumentiste en train d'improviser qu'à celle que l'on serait en droit d'attendre de la part d'une chanteuse réputée sophistiquée. Clifford Brown, Cannonball... la présence de tels invités ramenait pour le meilleur Sassy à l'époque où elle comptait Charlie Parker et Dizzy Gillespie parmi ses interlocuteurs.

Peu de temps après l'enregistrement de « In the Land of Hi-Fi », « Crazy » Joe Benjamin rendit son tablier - il avouera plus tard n'avoir jamais compris pourquoi Sarah l'avait qualifié de « dingue ». Lui trouver un remplaçant ne fut pas chose facile. Au début de 1957, à l'occasion de la mise en boîte d'une poignée de titres destinés à transformer « Swingin' Easy », originellement un 25 cm, en un microsillon 30 cm, Richard Davis fit son entrée. Musicien de studio ayant été le partenaire d'Ahmad Jamal et de Charlie Ventura, il se révéla rapidement un interlocuteur idéal pour Sarah grâce à un jeu d'une justesse irréprochable et un sens du tempo jamais pris en défaut. Ce que laissait présager *All of Me* aussi bien que *I Cried for You*. Deux interprétations au long desquelles



la cohésion du trio ne souffre pas de la moindre fêlure.

La confirmation du bien-fondé de cette alliance nouvelle viendra d'un nouvel enregistrement effectué à Chicago au «Mister Kelly's». Le premier à être réalisé officiellement en public. Si *Honey-suckle Rose* compte parmi les sommets de l'album, il le doit en grande partie à la partie de batterie assurée par Roy Haynes. Son travail lors de la reprise vocale de Sarah suivant le beau solo de Jimmy Jones relève du grand art. Tout comme ce qu'il interprète aux balais sur *Just a Gigolo* pris sur un tempo qui, une nouvelle fois, relève de la gageure.

Portée par l'ambiance, Sarah s'attaqua à *How High the Moon*, le cheval de bataille d'Ella Fitzgerald qu'elle imite et salue au passage. Utilisant de ressources vocales supérieures à celles de «the First Lady of the Song», elle proposa une improvisation «scattée» remarquable, différente par l'esprit autant que par la lettre du traitement que réservait Ella à cette même chanson. Pour l'anecdote, l'année suivante, les organisateurs du Festival de Knokke-le-Zoutre eurent l'idée saugrenue et quelque peu périlleuse lorsque l'on connaît l'esprit de compétition qui anime les divas même les mieux intentionnées, d'organiser un duo entre Ella Fitzgerald et Sarah. Cette dernière se savait pratiquement imbattable sur les ballades, seulement, sans lui demander son avis Ella, fine mouche, entama *How High the Moon*. Sur un tempo d'enfer. On devine la suite...

«At Mister Kelly's» représenta l'un des derniers témoignages enregistrés de la collaboration régulière qui s'était instituée entre Sarah et Jimmy Jones. Ce dernier avait décidé de se consacrer dorénavant à l'écriture et à l'arrangement. Pour un temps, Ronnell Bright prit sa place. Sarah Vaughan l'avait remarqué alors qu'il jouait au «Streamline» de Chicago au sein du trio John Pate. Par la suite, elle le retrouva au «Storyville» de Boston où il se produisait au même programme qu'elle. Quatre mois plus tard Sarah l'engageait. Lors de sa première apparition sur disque aux côtés de la Divine, Ronnell Bright remplaça rien moins que... Count Basie. Les notes de pochette - fort succinctes - qui accompagnent l'album «No Count Sarah» évoquent la présence de «membres de l'orchestre Basie». Il s'agissait en fait de l'intégralité de la formation privée de son chef et dans laquelle Richard Davis occupait le poste de bassiste à la place d'Ed Jones.

À l'évidence, Basie et Sarah possédaient en commun nombre d'atomes crochus : leur première rencontre remontait à un concert commun donné à Carnegie Hall en septembre 1954 et leur dernière collaboration eut lieu en... 1981. Pour l'heure, la réalisation de l'album «No Count Sarah» exigea deux séances, en janvier et en décembre. Lors de la première, Sarah Vaughan servit une belle version de *Doodlin'*, le tube d'Horace Silver sur lequel, à son habitude, elle improvisa avec aisance sans, toutefois, arriver aux sommets atteints lors de ses échanges avec Brownie ou Cannonball. *Stardust*

lui inspire une paraphrase intéressante encore qu'il ne soit pas interdit de lui préférer la mélodie originale dont la séduction tenait en grande partie à sa simplicité : pour remarquable en elle-même que soit sa performance Sarah indéniablement surjoue, tant au travers de ses vocalises qu'au cours du rendu des paroles. Faire bon marché du matériau d'origine à l'image de ce qu'elle fait subir à *Smoke Gets in Your Eyes* sur une partition quelque peu grandiloquente signée Luther Henderson, deviendra l'un de ses péchés mignons. *Just One of Those Things* arrangé par Frank Foster par ailleurs auteur d'un beau solo de ténor, *Missing You*, composé par Ronnell Bright et judicieusement arrangé par Johnny Mandel, pour séduisants qu'ils soient, sont quelque peu éclipsés par *No Count Blues*. Une improvisation illuminée par un irrésistible duo avec Thad Jones ; une facette du jazz peu exploitée par la Divine : «Je suis incapable de chanter un blues authentique mais je peux introduire du blues dans tout ce que je chante (9).»

Durant le laps de temps qui sépara les deux séances de «No Count Sarah» - onze mois ! - Sarah avait été à nouveau enregistrée en public. À Chicago encore - Mercury était basé dans la Cité des Vents - mais cette fois au «London House» où quatre musiciens de l'orchestre Basie étaient venus renforcer son trio à l'occasion d'une soirée exceptionnelle. Réservée à un public composé essentiellement de professionnels du spectacle dégaîés de leurs obligations professionnelles, elle

avait débuté à... 2 heures et demie du matin. Sassy ouvrit les hostilités avec une version de *Like Someone in Love* au cours de laquelle elle bénéficia d'un contrechant de Frank Wess qui signe également un remarquable solo. Au trombone, Henry Coker exécute un bel obbligato sur *Detour Ahead* alors que Thad Jones intervient opportunément pendant *All of You*. Sarah servit une version remarquable dans sa sobriété d'un chef-d'œuvre de Kurt Weill, *Speak Low*. Sans maniérismes ni afféteries. *Thanks for the Memory* n'eut pas la même chance. Persuadée que les «lyrics» des chansons qu'elle interprétait n'avaient guère d'importance, Sarah fit mine d'oublier ceux-là. Elle recommença trois fois, retournant dans tous les sens le mot «Parthenon» pour la plus grande joie d'un parterre conquis d'avance. Un tour de force certes, mais exécuté au détriment d'un standard que Mildred Bailey, Martha Tilton, Ella Fitzgerald et plus tard Anita O'Day, servirent sans honte au premier degré. Au fil des ans, Sarah Vaughan réitérera souvent ce genre d'exercice.

En 1958, le Département d'État américain avait inscrit les noms de Sarah Vaughan et des membres de son trio sur la liste des musiciens envoyés officiellement outre-Atlantique à l'occasion de la Foire Internationale de Bruxelles. Après un détour par Londres où elle fut accompagnée par l'orchestre local de Ted Heath - règlements syndicaux obligent -, elle assura un certain nombre de prestations tant à Bruxelles que dans toute

Europe. Au mois de juillet, Sarah arrivait à Paris. Ce n'était pas sa première visite dans la capitale. En février 1953, elle avait été engagée au « Drap d'Or », un luxueux établissement de la Rive Droite situé rue de Bassano. L'année suivante, accompagnée de Jimmy Jones, Joe Benjamin et Roy Haynes, Sarah Vaughan avait donné un concert auquel participaient également Illinois Jacquet et Coleman Hawkins. Figurait cette fois à son programme un passage au tout nouveau « Blue Note » de la rue d'Artois et un concert patronné par Europe n°1 dans le cadre d'un « Musicorama ». Elle y fit un triomphe, accompagnée par Ronnell Bright, Richard Davis et le batteur anglais Art Morgan (Roy Haynes avait repris sa liberté) ; un trio quelque peu engoncé dans des smokings loués au dernier moment. Au milieu de la montagne de bagages qui accompagnait Sarah - leur transport avait nécessité la réquisition de quatre taxis -, ils avaient constaté l'absence de leurs valises dans le hall de l'hôtel...

Avait été prévu l'enregistrement sur place d'un disque pour Mercury dont Eddie Barclay était le correspondant en France. Engagé en tant qu'arrangeur, chef d'orchestre et directeur musical par Nicole Barclay, il revenait à Quincy Jones d'organiser les séances. Les 7 et 8 juillet, une section de cordes rejoignait au studio le trio accompagnant Sassy, Kenny Clarke remplaçant pour l'occasion Art Morgan. Présents également Michel Hausser au vibraphone et un quatuor de saxophones. Une instrumentation au premier chef d'apparence

hybride qui se révéla en fait parfaitement adaptée pour un recueil de ballades. D'autant plus qu'était présent John Haley « Zoot » Sims que Quincy Jones tenait en haute estime : deux ans plus tôt, il lui avait réservé le rôle de soliste principal dans sa version de *Evening in Paris*. De bonne grâce Zoot avait derechef répondu présent à cette nouvelle invite, d'autant plus qu'en marge de ses participations aux Festivals de Jazz de Cannes et de Knokke le Zoute, il avait dialogué avec Sarah durant plusieurs soirées au « Blue Note ».

Quincy avait gardé dans sa manche un atout maître : avant son départ pour Paris, Erroll Garner lui avait confié la partition de son *Misty* agrémenté de paroles signées Johnny Burke. Pour la toute première fois, Sarah allait l'enregistrer à Paris avant d'en faire par la suite l'un de ses chevaux de bataille, l'utilisant à la fin comme tremplin à plaisanteries, assez douteuses il faut l'avouer. Après une brève introduction de Zoot également auteur d'un remarquable contre-chant, Sarah en donne ici une version particulièrement attachante dans sa simplicité, tout comme elle le fera pour *Live for Love*, une jolie mélodie de Paul Misraki. Pris sur des tempos lents ainsi qu'il sied à des ballades, *I'm Lost* et *That's All* laissaient une place à Zoot Sims, parfait à son habitude.

Sous le titre de « Sarah Vaughan à Paris », les séances gravées au Studio Hoche furent publiées sur Mercury, le label réservé aux disques dits « populaires » de la Divine. Pourtant la présence de Zoot et les arrangements de Quincy Jones pla-

caient l'album à cette frontière mal définie qui sépare variété américaine et jazz. Est-ce la raison pour laquelle les spécialistes le bouderont ? À tort.

De retour aux États Unis, après avoir terminé « No Count Sarah » et participé à trois ou quatre séances plus ou moins commerciales, Sassy changea une nouvelle fois de maison de disques, choisissant pour l'occasion Roulette Records. Certes, elle y retrouvait le producteur Teddy Reig rencontré à la fin des années 40 mais sa décision restait à tout le moins discutable, cette compagnie phonographique étant connue dans le milieu musical pour oublier de régler les royalties qu'elle devait à ses artistes... Sarah y fera allusion beaucoup plus tard.

Pour *Ain't No Use* qui appartiendra à un recueil intitulé « The Divine One », elle retrouva Jimmy Jones. En sus de s'asseoir devant le clavier, il cumulera pour l'occasion les fonctions d'arrangeur et de directeur de séance. Connaissant les préférences de Sarah, il lui édifia un tremplin idéal pour magnifier ses improvisations qu'accompagnait Harry Edison. Un interlocuteur particulièrement apprécié des vocalistes, Frank Sinatra, par exemple, réclamait sa présence à chacun de ses passages en studio.

Après avoir contourné de toutes les manières possibles les obstacles dressés par leurs contrats respectifs, Sarah put enfin s'assurer au grand jour la collaboration de l'orchestre Count Basie : tous deux appartenaient à l'écurie Roulette. Selon son

habitude, le Count ne participa pas à la fête, cédant sa place à Kirk Stuart, le successeur de Ronnell Bright parti rejoindre Lena Horne. Avec *Teach Me To Night*, le succès de Sammy Cahn et Gene DePaul, Sarah et Joe Williams, tous deux en grande forme, s'en donnèrent à cœur joie. Un des sommets de cette « période Roulette » qui sera loin d'être aussi bénéfique que les précédentes pour la Divine. L'époque avait changé, les goûts du public aussi tout comme ceux des amateurs de jazz ; la distribution de ses albums deviendra plus aléatoire... Il faudra attendre l'initiative de Mosaic Records en 2002 pour que soit réhabilitée cette part de l'héritage laissé par Sassy. Une œuvre abondante et résolument bicéphale. Joe Reisman et Marty Manning contre Benny Carter et Barney Kessel ; *Be My Love* face à *'Round Midnight*. Une dichotomie à laquelle Sarah tenait, en faisant même une question d'amour-propre : « Je ne comprends pas pourquoi les gens me considèrent comme une chanteuse de jazz, probablement, me semble-t-il, en raison du fait que j'ai été plongée dedans à mes débuts. Je ne méprise pas le jazz mais je ne suis pas une chanteuse de jazz. Betty « Bebop » (Carter) est une chanteuse de jazz parce qu'elle ne fait rien d'autre (10). » Peut-être, mais sur les plateaux d'une balance, *Broken Heart Melody*, *Be My Love* ou *Eleanor Rigby* ne feront jamais le poids face à *Lullaby of Birdland* ou à *Honeysuckle Rose* enregistré « At Mister Kelly's ».

**Alain TERCINET**

© 2014 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

- (1) Mel Tormé, *My Singing Teachers* – Reflexions on Singing Popular Music, Oxford University Press, New York, Oxford, 1994.
- (2) Interview, *Down Beat*, 23 mars 1951 – repris in Ian Carr, Miles Davis- trad. Catherine Collins, Parenthèses/Epitrophy, 1991.
- (3) Max Jones, *Talking Jazz*, MacMillan Press, Londres, 1987.
- (4) François Billard, *Les chanteuses de jazz*, Lieu Commun, Paris 1974.
- (5) « Pinky » fut distribué en France l'année suivante sous le titre de « L'héritage de la chair ». Jeanne Crain en était la vedette et figuraient dans la distribution Ethel Waters et Nina Mae McKinney qui avait tenu le rôle principal de « Halleujah », le film de King Vidor. Deux chansons signées Harry Ruby et Joe McDonald figuraient dans le film, *Blue With Or Without You* et *Maybe It's Because*.
- (6) Henry Pleasants, *The Great American Popular Singers*, Simon & Schuster, NYC, 1974.
- (7) Don Gold, *Soulful Sarah*, *Down Beat*, 30 mai 1957.
- (8) Pour cette raison, exceptionnellement, *Shulie-a-Boo* figure également dans le volume consacré à Roy Haynes. Curieusement, il portait le nom de *I Ain't Mad* lorsque Sarah Vaughan présentera son trio au cours du concert donné le 25 septembre 1954 à Carnegie Hall. Seules différences, les interventions instrumentales sont plus longues et Jimmy Jones y tient le piano.
- (9) (10) *Down Beat*, 1982.



## SARAH VAUGHAN - RANDOM TRACKNOTES

*"She was a product of the Bebop Era, just as Ella grew up with swing. Sarah's earliest influence was Billy Eckstine, and she modeled her singing after his. But she also played piano, a big plus for her, and she kept her ears open to Bird, Diz, and the other bop mavens from whom she gleaned a computer-brain full of phrases and riffs."* (1) (Mel Tormé)

The previous chapter of the adventures of Sarah Lois Vaughan ended with *What a Difference a Day Made*; she recorded it on December 29<sup>th</sup> 1947, and it was a standard like the others which Sarah cut for the Musicraft label on a handsomely regular basis. But the song, written by Stanley Adams and Maria Grell, marked Sarah's return to her first loves, for she was accompanied, not by massed strings conducted by Richard Maltby, nor by Joe Lippman's orchestra, but merely by a quartet of good, solid jazzmen: on piano was Jimmy Jones – long one of the faithful – and the others were John Collins, Al McKibbon and Kenny Clarke. According to Leonard Feather, the modernity of Sarah's art – her talents as an improviser, too – had made her the greatest singer to be revealed by the Bop Era. On the other hand, her musicality, and the range of her vocal possibilities (equivalent to those of the "classic" divas, and representing an undeniable commercial 'plus'), caused various artistic directors to see her as a singer ideally-suited to fashionable hits. It was a role she never turned down; as a result, she was condemned to lead a double career.

The success of *It's Magic* – two million copies – whetted the appetite of the "major" companies. Once various legal issues had been resolved with her former label Musicraft, Columbia carried off their prize after a hard-fought contest and signed her to a contract. They intended to exploit her "pop star" dimension to the full. But despite the arrival of the LP, the result was a whole pile of "singles". The only true album which Columbia devoted to its new star was a 10" long-playing record which didn't have a title until it was reissued on a 12" LP as "Sarah Vaughan in Hi-Fi": composed of songs recorded in two sessions in May 1950, it featured Sarah with an "All Stars" group led by trumpeter George Treadwell, who was then both her husband and A&R director. Nostalgia? On Christmas Day the year before, accompanied by Jimmy Jones alone, Sarah had stepped onstage at Carnegie Hall for a "Stars of Modern Jazz" concert where she was back in the company of some of her former partners, among them Charlie Parker and Lennie Tristano. Was she tired of those empty phrases she was continually recording (albeit willingly)? Whatever the reason, this time, the "All Stars" who accompanied her on eight ballads were genuine jazz musicians, beginning with Miles Davis, whose appearance was anonymous (his contributions would at first be attributed to George Treadwell). The "incognito" aspect was owed to the fact that Davis was still under contract with Capitol – his ultimate Nonet session had taken place only two months previously – and Miles was counting on the fact that his contract would be renewed. It wasn't.

"I like the things with Sarah... I like the sound I got, especially on 'It Might As Well Be Spring.'"

(2) After stating the theme, he masterfully accompanies Sarah during the first twenty-four bars of her vocal. Miles could just as well have mentioned *Nice Work If You Can Get It*, where he takes a remarkable solo; his work gives listeners a glimpse of the exceptional ballad-performer he later became. Tony Scott and Benny Green contribute to *Can't Get Out of This Mood*, as does Budd Johnson, who plays a solo on *Mean to Me*. There's no ambiguity surrounding Sarah's change in direction on this occasion. Taken at a very slow tempo, *East of the Sun*, introduced by Mundell Lowe on guitar, enhances the exceptional qualities of Jimmy Jones, considered by Dave Brubeck as one of the greatest pianists he'd ever heard when it came to playing harmony. Jones said he owed what he knew to listening hard to Duke Ellington's orchestra; while he was with Stuff Smith, who brought him to New York from Chicago, he only recorded three trio albums as a leader — one of which was recorded in France, incidentally — even though singers both male and female fought for his services: apart from Sarah, Jimmy accompanied Anita O'Day, Morgana King, Ella Fitzgerald (he was also her A&R Director), Harry Belafonte... Jimmy Jones always knew instinctively what to do to gain Sassy's trust. One night, when Norman Simmons stood in for him, Norman asked Jimmy where the scores were, and he answered, "There aren't any." According to Jimmy, "Sometimes she leads and you follow; and sometimes you lead and she follows anyway you go."

Sarah Vaughan: "I wasn't so much on listening to singers; I was more of an instrumentalist. If I'm to talk about influences, I always wanted to sing like a born plays. 'Course I have a lot of favourite singers that I like — Ella and Billie, and I used to admire Jo Stafford and some others — but the instrumentalists were what I listened to the most. I listen to them still... Charlie Parker, you know, Lester and Dizzy, guys like that. I prefer born players to singers." (3) She makes no secret of those relations throughout these sessions. Writing about *It Might As Well Be Spring*, François Billard established a parallel between Sarah's beautifully sober treatment of it, and the saxophone-playing of Stan Getz, "who succeeded in converting Lester Young's style into bebop's language." (4) Listen to the intelligent forays into the upper register at the end of *Mean to Me*; the subtle variations she invents (with the active support of Jimmy Jones) for the original melody of *East of the Sun*; the way she plays on the key-changes with her vocals in her reprise of *Can't Get Out of This Mood*, or the relaxed swing featured in *Nice Work If You Can Get It*... Towards its conclusion, the latter piece gives you a glimpse of Sarah's penchant for a mannerism which later invaded some of her performances.

*Pinky* is a left-over which was added to the 12" reissue of the 1950 sessions. It's a UVO (Unidentified Vocal Object) in Sarah Vaughan's discography, and she was accompanied by an orchestra with a string-section conducted by Percy Faith. Over a slow tempo, Sassy executes a series of vocal passages which it

would be difficult to qualify as "scat". There's no reference to any lyric at all... for the simple reason that there isn't any. Credited to Alfred Newman — better-known for his countless film-scores than for his work as a writer of hit songs —, *Pinky* is actually the vocal transposition of a theme from the film of the same name directed by Elia Kazan in 1948. The film stigmatizes racism in a way that might seem timid today, although at the time it caused producer Darryl F. Zanuck more than his share of trouble. (5) So, why did Sarah Vaughan record this one? One hypothesis is that she did it as a gesture of sympathy for a controversial film whose subject-matter is red-hot. It's possible. It's more likely that she chose this one as a way of spoking the wheels of Kay Davis — *Minnebabá* dated back to 1946 —, Rae Pearl (who sang Tadd Dameron's *Cashab*), and June Christy in particular, who recorded Stan Kenton's arrangement of it in 1950. Sassy had resources to match her ambitions, anyway, as Henry Pleasants wrote: "*Sarah Vaughan... sings easily down to a contralto low D, ascends to a pure and accurate high C.*" (6) Her vocal resources were indeed exceptional; mastering her art to perfection, Sarah gives a performance that fully justifies the "Diva" title which Mel Tormé gave to her (to her delight). The experience meant a lot to her because, five years later, she said in an interview: "*I dig Chico's group, the Modern Jazz Quartet, and some of Muligan's things. Doing a Pinky-type tune with such groups would just knock me out.*" (7) It makes you sorry her wish wasn't granted. Recorded a year later, still accompanied by Percy Faith's orchestra, *It's All in Your Mind* provides an

ideal platform for Sarah's vocal skills. The song is nothing special — no doubt imposed on her by some A&R man — but what she does with it illustrates not only the ambiguity of her career as a recording-artist, but also the fragility of the borders separating the two domains where she was determined to succeed.

"My contract with Mercury is for pops, and my contract with EmArcy is for me." In April 1954 Sarah Vaughan switched record-companies, a double label-switch: in signing with Mercury, she gave herself the possibility of recording for EmArcy — in fact a Mercury affiliate — which was more specifically dedicated to jazz. The previous year, noticing that her income allowed her to do so, Sarah had hired a regular trio, with Joe Benjamin on bass, Roy Haynes on drums, and Jimmy Jones. When the latter's health was causing problems, he was replaced for a time by a pianist with whom Sarah had appeared in the early days: John Malachi, formerly a member of Billy Eckstine's orchestra.

When she was singing for an audience, the "Divine" Miss Sarah — for that was now her nickname — had a habit of introducing her accompanists during a piece entitled *Sbulie-a-Bop*. The tune was recorded at Sassy's first session for EmArcy, and the song — originally just a humorous piece — gradually became a symbol for Sarah Vaughan the jazz singer. Sung entirely "scat", *Sbulie-a-Bop* would remain inseparably linked with each musician who played on it (a paradox), whether it was John Malachi, "Crazy Joe" Benjamin or Roy Haynes (8). It was a rare case of a

spontaneous, federative signature, triggered by a little masterpiece. During that same session, the tune *If I Knew Then What I Know Now* (introduced by Roy Haynes), illustrates the way in which Sarah, deftly and with equal naturalness, could insert a scat sequence into the middle of a song-lyric. Performed with beautiful sobriety, *Polka Dots and Moonbeams* did just as much to reveal the ingenuity of Roy Haynes' remarkable brush-work, particularly when he was confronted with one of those awesome extra-slow tempos which the singer liked so much.

In 1952 Sarah had wanted – in vain – to sing with a certain trumpeter even though he was still a member of Chris Powell's "Blue Flames". But now that she'd signed with the same label as Clifford Brown, the only remaining obstacle seemed to be the discovery of a date when both were free. After finishing a gig with Max Roach at the Crystal Lounge in Detroit, the trumpeter had a free date in the month of December; one good thing led to another, and it turned out that Jimmy Jones had not only recovered, but was also free to join Joe Benjamin and Roy Haynes. Ernie Wilkins was chosen to oversee this "EmArcy session", and two other musicians were invited to come down: Paul Quinichette (alias "The Vice-President") on tenor, and flautist Herbie Mann. Sarah wasn't the first to record *Lullaby of Birdland*. George Shearing, its composer, plus Duke Ellington, Count Basie, Stan Getz, Lester Young, Erroll Garner, Bud Powell and several others, had all preceded her. There was even a whole album on the market – twelve different versions of the same tune – and the

song had become Birdland's theme-song. Sung versions were rarer: there was Ella Fitzgerald's, another by the Blue Stars – sung in French, *naturellement* – and also Chris Connor's. They'd all done the song before Sassy, yet hers is the version which people would remember over the years, maybe because of Sarah's introduction, sung in harmony with the horns. Constructed in identically the same way as the original version, the one you can hear in this set differs only in the instrumentalists' responses to Sarah's vocals during their dialogues; and Paul Quinichette also seizes the chance to show he's even more like Prez than before.

*Embraceable You*, throughout which Sarah Vaughan is accompanied only by her trio, is another song that reaches perfection. Over one of those slow tempos again – she really liked them – she weaves her way almost imperceptibly around the George Gershwin theme, modifying it here and there with little touches yet never actually distorting it. The method reminds you of the way Charlie Parker chose to play the same tune. Other pieces that made this session such a great one: *Jim*, with a remarkable obligato part played by Herbie Mann and a double-tempo solo from Brownie; and *You're not the Kind*, which was made popular by Fats Waller. In his book "The Jazz Singers", Scott Yanow had no hesitation in qualifying the entire record as "immortal", and it was Sarah's favourite for a long time.

With Ernie Wilkins at the helm again, no fewer than eight instrumentalists – none of them slouches – joined Sassy's trio to record the album "In the

Land of Hi-Fi"; and among them was Julian "Cannonball" Adderley, who'd just signed a brand-new deal with EmArcy. Ernie Wilkins didn't miss the chance to ask him if he'd play on Sarah's record as "guest artist", and it was a very smart move on his part: whether the tempos were quick or almost-quick – *Soon* and *Sometimes I'm Happy* – or on ballads like *Over the Rainbow* and Duke Ellington's *It Shouldn't Happen to a Dream*, their pairing is a marvel. On the latter piece, inspired by the alto chorus, Sarah picks up the song much more like an instrumentalist would when improvising, rather than in the way you'd expect from a supposedly sophisticated singer. Clifford Brown, Cannonball... with "guests" like those, Sassy returned to the period when she was at her best, the days when she had partners like Charlie Parker and Dizzy Gillespie.

Shortly after the recording of "In the Land of Hi-Fi", "Crazy Joe" Benjamin threw in the towel; he later confessed that he'd never understood why Sarah called him "crazy". Finding a replacement for him wasn't easy, but early in 1957, when a few titles were being recorded with the aim of transforming "Swingin' Easy" (originally a 10") into a 12" LP, bassist Richard Davis entered the scene. As a studio musician who'd partnered Ahmad Jamal and Charlie Ventura, he rapidly showed himself to be an ideal conversationalist to accompany Sarah, thanks to his faultless precision and a feeling for tempo which never betrayed him. Those qualities made the success of *All of Me* and *I Cried for You* almost to be expected, and throughout both numbers the

trio sounds so tight that the seams are inaudible. Confirmation of how valid this new alliance would be was provided during a new Chicago recording at Mister Kelly's, the first official "live" recording. *Honey-suckle Rose* is one of the album's highlights, largely due to the drumming of Roy Haynes. His work behind Sarah's vocal reprise, after a fine solo from Jimmy Jones, belongs to what they call "great art", as does his brushwork on *Just a Gigolo*, a tune taken at a pace which, once again, represented a challenge. Carried along by the atmosphere, Sarah also tackles *How High the Moon*, the war-horse of Ella Fitzgerald, saluting her along the way. Drawing on resources that outranked those of "The First Lady of the Song", Sarah proposes a remarkable "scat" improvisation that is different – literally and in spirit – from the treatment that Ella reserved for the same song. The following year, incidentally, the organizers of the Knokke-le-Zoute Festival had the idea – a ludicrous, perilous notion when you consider the competitive spirit which moves divas, even the best-intentioned of them – to set up a duet between Ms. Fitzgerald and Ms. Vaughan. Sarah knew she was practically unbeatable when it came to a ballad; but Ella, a sharp customer, launched into *How High the Moon* at breakneck speed. You can guess the rest...

The album "Sarah Vaughan At Mister Kelly's" is one of the last traces on record of the regular working-partnership that was established by Sarah and Jimmy Jones. The pianist had decided to devote himself full-time to composing and arranging in the future, and for a while he was replaced by Ronnell

Bright. Sarah Vaughan had noticed him when he was playing with John Pate's trio at the Streamline in Chicago, and she met up with him again later at Boston's Storyville when they were both on the same bill. Four months later, Sassy gave him a job. For his first appearance on record alongside Sarah the Divine, Ronnell Bright replaced no less a pianist than... Count Basie. The (extremely succinct) sleeve-notes on the album "No Count Sarah" refer to the presence of "members of the Basie orchestra" – in fact the complete line-up (minus the chief), with Richard Davis playing bass instead of Ed Jones. Basie and Sarah clearly had a lot in common: their first encounter dated from a concert they shared at Carnegie Hall in September '54, and their last association took place in... 1981. When they made "No Count Sarah" together, the album needed two sessions, in January and December. At the first, Sarah Vaughan came up with a beautiful version of Horace Silver's hit *Doodlin'* on which, as usual, she improvises with ease without, however, reaching the summits of her exchanges with Brownie or Cannonball. She paraphrases *Stardust* inspiringly, although nothing prevents you from preferring the original melody, which owed its seductive charm to its simplicity: as remarkable as her performance may be, Sarah undeniably overplays the song, both in her vocal technique and in her rendering of the lyrics. Turning original material to her advantage – cf. her treatment of *Smoke Gets in Your Eyes*, working with a somewhat grandiloquent score by Luther Henderson – was something to which Sarah Vaughan became quite partial. As for *Just One of Those Things* arran-

ged by Frank Foster – who incidentally plays a fine tenor solo – and *Missing You*, composed by Ronnell Bright and judiciously arranged by Johnny Mandel, these are both seductive tunes yet they remain in the shade of *No Count Blues*. Here her improvisation is illuminated by an irresistible duet with Thad Jones, and it's a facet of jazz that the "Divine" rarely exploited: "I can't sing a blues – just a right-out blues – but I can put the blues in whatever I sing."<sup>(9)</sup>

During the interval between the two "No Count Sarah" sessions – eleven months! – Sarah had made another concert-recording, again in Chicago (Mercury was based in the Windy City), but this time at The London House, with four musicians from Basie's orchestra reinforcing her trio for an exceptional evening: her appearance was reserved for an audience composed mainly of show-business professionals who were free that evening, and Sarah stepped onstage at... half-past two in the morning. Sassy opens fire with a version of *Like Someone in Love* over a descant played by Frank Wess (who also solos remarkably here). On trombone, Henry Coker plays a beautiful obbligato on *Detour Ahead*, while Thad Jones aptly contributes to *All of You*. Sarah's version of Kurt Weill's masterpiece *Speak Low* is remarkable for its sobriety, but *Thanks for the Memory* wasn't so lucky: Sarah doesn't seem convinced that lyrics are important, and so she pretends to forget them: she starts all over again no fewer than three times, turning the word "Parthenon" around to the great delight of the audience (they were all behind her already, no matter what). It's something of a tour de

force, but her execution of the song is rather prejudicial to a standard which Mildred Bailey, Martha Tilton and Ella Fitzgerald (and later Anita O'Day) weren't ashamed to serve literally. Over the years, Sarah often repeated this kind of exercise.

In 1958 the American State Department put Sarah Vaughan's name, together with her trio, on the official list of musicians travelling to Europe for the Brussels World's Fair. After a stop-over in London where she was accompanied by the Ted Heath Orchestra – the Union in the U.K. had rules about using local musicians – she played a number of concerts in Brussels and elsewhere. In July Sarah arrived in Paris, but it wasn't her first visit. In February 1953, Sarah had already appeared at the "Drap d'Or", a luxury Right-Bank establishment on the rue de Bassano near the Champs-Élysées; the following year, accompanied by Jimmy Jones, Joe Benjamin and Roy Haynes, she'd given a Parisian concert which also featured Illinois Jacquet and Coleman Hawkins. Also on her itinerary were appearances at the recently-opened Blue Note on the rue d'Artois and at a concert sponsored by the Europe N°1 radio-station (for a series of programmes christened "Musicoorama"). She scored a triumph with Ronnell Bright, Richard Davis and British drummer Art Morgan (Roy Haynes having regained his freedom), and her Trio was dressed to the nines for the latter, wearing dinner-suits hired at the last minute: in the lobby of their hotel, the musicians were rummaging through the mountain of bags which accompanied Sarah everywhere – they needed four taxis to transport it all –

only to discover that their own suitcases had gone missing...

Plans for their stay in Paris included a recording-session for Mercury, and Eddie Barclay was the label's French representative; his wife Nicole hired an arranger, a conductor and a musical director, and they were all one man: Quincy Jones, who set up the sessions. On July 7<sup>th</sup> and 8<sup>th</sup>, a string-section joined Sassy and her Trio in the studio, with Kenny Clarke stepping in for Art Morgan. Also present were Michel Haussner on vibraphone, and a quartet of saxophones. At first sight, the line-up seemed hybrid, but it turned out to be a perfect fit for a collection of ballads, all the more so thanks to the presence of one John Haley "Zoot" Sims, someone for whom Quincy had the utmost respect – two years earlier, he'd made Zoot the principal soloist on his own version of *Evening in Paris* – and Zoot had willingly jumped at this new invitation: he'd been playing at the Jazz Festivals in Cannes and Knokke-le-Zoute, and spent several nights at the Blue Note in Paris accompanying Sarah. Quincy had a trump inside his sleeve: before "Q" went to Paris, Erroll Garner had given him the music-sheets of his tune *Misty* together with lyrics penned by Johnny Burke. The very first recording of the song would be made in Paris, by Sarah, and later it became a staple in her repertoire; she even used it (much later) as a springboard for all kinds of pranks, some of the humour admittedly rather dubious in taste. But this version is quite something else: after a brief introduction by Zoot, who also plays a splendid descant, Sarah sings *Misty* in a way that is particularly endearing in its simplicity. The same goes for Paul

Misraki's pretty melody called *Live for Love*, while *I'm Lost* and *That's All*, taken at a fittingly slow tempo – they are ballads, after all – leave room for Zoot Sims to display what you might call excellence. He's perfect, as usual.

Collected as an album entitled "Sarah Vaughan à Paris", the sessions recorded at the Studio Hoche were released by Mercury, the label reserved for the so-called "popular" records made by The Divine. Yet the presence of Zoot and Quincy's arrangements place the record at the ill-defined border that separates jazz from American popular music. Is that why purists sulked over it? They were wrong.

Once back in The United States, and after finishing "No Count Sarah" and doing three or four sessions that were more or less "commercial" dates, Sassy switched labels again, and this time she chose Roulette Records. Agreed, she was going back to producer Teddy Reig, whom she'd met in the late Forties, but her decision was arguable, at least, since that particular record-company had a reputation in the industry for memory-loss when the time came to pay royalties owed to its artists... Sarah would mention it only much later. For *Ain't No Use*, which would appear on a compilation entitled "The Divine One", Sarah met up with Jimmy Jones again. In addition to his keyboard-obligations, this time Jimmy combined the roles of arranger and session-director. Knowing Sarah's preferences, he constructed an ideal foundation for her improvisations in the company of Harry Edison, a trumpeter particularly appreciated by singers – Frank Sinatra, for example,

clamoured for his presence every time he went into a studio.

After exhausting every possible way to skirt the obstacles raised by their various contracts, Sarah Vaughan and Count Basie had finally found a solution so that they could reveal their association in broad daylight: they were both stable-mates at Roulette. As usual, The Count wasn't at the banquet, abandoning his piano-stool to Kirk Stuart (he'd replaced Ronnell Bright when the latter went off to play with Lena Horne). The song *Teach Me Tonight* was a hit written by Sammy Cahn and Gene DePaul; not only are Sarah and Joe Williams in top form, they show it. This is one of the summits reached during Sassy's "Roulette period", a time that would hardly be as beneficial for The Divine as her previous contracts.

Times changed, along with the tastes of the public and jazz fans alike. The distribution of Sarah Vaughan's albums was leaving something to be desired also... Until Mosaic Records came along in 2002, there was no initiative to rehabilitate this part of Sassy's legacy, an opus that was abundant and resolutely two-headed: Joe Reisman and Marty Manning versus Benny Carter and Barney Kessel; *Be My Love* versus *'Round Midnight*. Sarah cared for this dichotomy, even making it a question of self-esteem: "I don't know why people call me a jazz singer, though I guess people associate me with jazz because I was raised in it, from way back. I'm not putting jazz down, but I'm not a jazz singer. *Betty Bebob* (Carter) is a jazz singer, because that's all she does." (10) Maybe so, but if you put

*Broken Heart Melody*, *Be My Love* or *Eleanor Rigby* on the scales, they'll never carry as much weight as the *Lullaby of Birdland* or that *Honeysuckle Rose* recorded at "Mister Kelly's".

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

© 2014 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS



(1) Mel Tormé, "My Singing Teachers – Reflexions on Singing Popular Music", Oxford University Press, New York, Oxford, 1994.

(2) Interview, Down Beat, March 23<sup>rd</sup> 1951 – reproduced in Ian Carr's "Miles Davis".

(3) Max Jones, "Talking Jazz", MacMillan Press, London, 1987.

(4) François Billard, "Les chanteuses de jazz", Lieu Commun, Paris 1974.

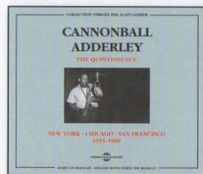
(5) Two songs by Harry Ruby and Joe McDonald were featured in "Pinky": *Blue With Or Without You* and *Maybe It's Because*. In the cast were Jeanne Crain, Ethel Waters and Nina Mae McKimney, the star of King Vidor's "Hallelujah".

(6) Henry Pleasants, "The Great American Popular Singers", Simon & Schuster, NYC, 1974.

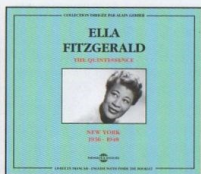
(7) Don Gold, "Soulful Sarah", Down Beat, May 30<sup>th</sup> 1957.

(8) For this reason, *Shulie-a-Boo* also appears exceptionally in the Roy Haynes volume. Curiously, it carried the title *J Ain't Mad* when Sarah Vaughan introduced her trio at the concert she gave at Carnegie Hall on September 25<sup>th</sup> 1954. The only differences are that the instrumental parts are longer, and the pianist is Jimmy Jones.

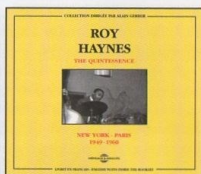
(9) (10) Down Beat, 1982.



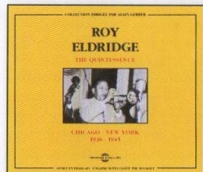
FA 291



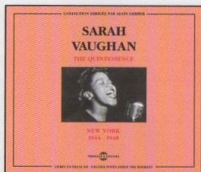
FA 232



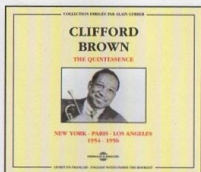
FA 294



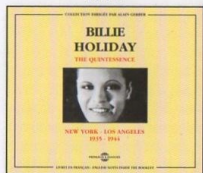
FA 231



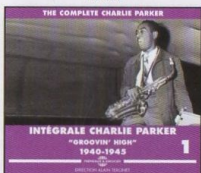
FA 228



FA 247



FA 209



FA 1331



FA 223

Catalogue disponible sur simple demande



**SARAH  
VAUGHAN  
1950 - 1958**

**FRÉMEAUX & ASSOCIÉS**

CD 1  
FA 298

COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO



© & P

Frémeaux et Associés /  
Groupe Frémeaux Colombini 2014

Tous droits du producteur phonographique et  
du propriétaire de l'œuvre enregistrée réservés.  
Sauf autorisation, la duplication, la location, le  
prêt, l'utilisation de ce disque pour exécution  
publique et radiodiffusion sont interdits.

**SARAH  
VAUGHAN  
1958 - 1961**

**FRÉMEAUX & ASSOCIÉS**

CD 2  
FA 298

COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO



© & P

Frémeaux et Associés /  
Groupe Frémeaux Colombini 2014

Tous droits du producteur phonographique et  
du propriétaire de l'œuvre enregistrée réservés.  
Sauf autorisation, la duplication, la location, le  
prêt, l'utilisation de ce disque pour exécution  
publique et radiodiffusion sont interdits.

«COURIR LE RISQUE DE LA PERFECTION ? PAR BONHEUR, SARAH L'EFFRONTÉE SUT AUSSI, ET MIEUX QUE BIEN D'AUTRES, FAIRE FRÔLER DES PRÉCIPICES À SON DÉSIR DE RESPECTABILITÉ ET MÊME, DE TEMPS À AUTRE, L'Y EXPÉDIER D'UN SOLIDE COUP DE REINS.»

ALAIN GERBER

“RUN THE RISK OF BEING PERFECT? LUCKILY, SASSY SARAH ALSO KNEW – BETTER THAN A GOOD MANY OTHERS – HOW TO BRING HER DESIRE FOR RESPECTABILITY CLOSE TO THE PRECIPICE, AND EVEN, FROM TIME TO TIME, GIVE IT A SOLID HEAVE OVER THE EDGE.”

ALAIN GERBER

## THE QUINTESSENCE

SARAH VAUGHAN chante sur tous les titres suivants / *vocalist on all the following titles*

### CD 1 (1950-1958)

With **GEORGE TREADWELL & his ALL-STARS**

(19/05/1950)

- ① CAN'T GET OUT OF THIS MOOD (J.McHugh-E.Loesser) 2'52  
 ② IT MIGHT AS WELL BE SPRING (R.Rodgers-O.Hammerstein II) 3'14  
 ③ EAST OF THE SUN (B.Bowman) 3'09  
 ④ MEAN TO ME (R.Turk-E.Ahlert) 2'53  
 ⑤ NICE WORK IF YOU CAN GET IT (G.& I.Gershwin) 2'35

With **PERCY HEATH & his ORCHESTRA**

(19/09/1951)

- ⑥ PINKY (A.Newman) 2'42  
 With **ORCHESTRA Acc.** (30/12/1952)  
 ⑦ IT'S ALL IN THE MIND (D.Fisher-A.Roberts) 3'22

And **Her TRIO** (2/04/1954)

- ⑧ SHULIE A BOP (G.Treadwell-S.Vaughan) 2'40  
 ⑨ IF I KNEW THEN (WHAT I KNOW NOW) (D.Jurgens-E.Howard) 2'30  
 ⑩ POLKA DOTS AND MOONBEAMS (J.Van Heusen-J.Burke) 2'34

SARAH VAUGHAN with **CLIFFORD BROWN**

(with Clifford BROWN - 16-18/12/1954)

- ⑪ YOU'RE NOT THE KIND (W.Hudson-L.Mills) 4'47  
 ⑫ EMBRACEABLE YOU (G.& I.Gershwin) 4'52  
 ⑬ LULLABY OF BIRDLAND (G.Shearing-Foster) 4'02

⑭ JIM (Rose-Petrillo-Shawn) 5'54

With **ERNIE WILKINS ORCH.**

("In The Land Of Hi-Fi") (25-27/10/1955)

- ⑮ SOON (G.& I.Gershwin) 2'37  
 ⑯ OVER THE RAINBOW (Y.Harburg-H.Arlen) 3'30  
 ⑰ SOMETIMES I'M HAPPY (V.Youmans-L.Caesar) 2'58  
 ⑱ IT SHOUDN'T HAPPEN TO A DREAM (E.Ellington-J.Hodges-D.George) 3'20

& **Her TRIO** ("Swingin' Easy") (14/02/1957)

- ⑲ ALL OF ME (S.Simons-G.Marks) 3'18  
 ⑳ I CRIED FOR YOU (A.Lyman-G.Arnhem-A.Freed) 1'41

**S.V. "At Mister Kelly's"** (Chicago - 03/1958)

- ㉑ HONEYSUCKLE ROSE (T.Waller-A.Razaf) 3'49  
 ㉒ HOW HIGH THE MOON (W.Lewis-N.Hamilton) 3'02

### CD 2 (1958-1961)

**S.V. "At Mister Kelly's"** (Chicago - 03/1958)

- ① JUST A GIGOLO (Casucci-L.Caesar) 4'18

With **the COUNT BASIE BAND**

- ("No Count Sarah") (01/1958)  
 ② DOODLIN' (H.Silver) 4'37  
 ③ STAR DUST (H.Carmichael-M.Parrish) 3'19

"AFTER HOURS AT THE LONDON HOUSE"

(7/03/1958)

- ④ LIKE SOMEONE IN LOVE (J.Van Heussen-J.Burke) 3'39  
 ⑤ DETOUR AHEAD (Carter-Ellis-Frigo) 3'51  
 ⑥ SPEAK LOW (K.Weill-Nash) 4'51  
 ⑦ ALL OF YOU (C.Porter) 4'15  
 ⑧ THANK FOR THE MEMORY (R.Rainger-L.Robin) 7'04

**S.V. IN PARIS "With Strings"** (7 & 8/07/1958)

- ⑨ LIVE FOR LOVE (P.Misraki-C.Sigman) 3'23  
 ⑩ MISTY (E.Garner-J.Burke) 3'02  
 ⑪ I'M LOST (O.René) 3'40  
 ⑫ THAT'S ALL (A.Brandt-B.Haymes) 3'31

"NO 'COUNT SARAH'" (with members of the COUNT BASIE ORCH.) (ca.25/12/1958)

- ⑬ JUST ONE OF THOSE THINGS (C.Porter) 2'33  
 ⑭ SMOKE GETS IN YOUR EYES (J.Kern-O.Harbach) 4'01  
 ⑮ MISSING YOU (R.Bright) 3'31  
 ⑯ NO 'COUNT BLUES (T.Jones-S.Vaughan) 5'31

**THE ROULETTE S.V. STUDIO SESSIONS**

"The Divine" (04/1961)

- ⑰ AIN'T NO USE (S.Wyche-L.Kirkland) 3'54

SARAH VAUGHAN & **JOE WILLIAMS** with the

**COUNT BASIE ORCHESTRA** (14/07/1960)

- ⑱ TEACH ME TONIGHT (G.DePaul-S.Cahn) 2'53

### LIVRET EN FRANÇAIS 28 PAGES / ENGLISH NOTES INSIDE THE BOOKLET

DIRECTION ARTISTIQUE, TEXTE ET DISCOGRAPHIE : ALAIN GERBER / TEXTE ADDITIF : ALAIN TERCINET / PRODUCTION DÉLÉGUÉE : DANIEL NEVERS / CONCEPTION COLLECTION : CLAUDE COLOMBINI & PATRICK FRÉMEAUX / PRODUCTION : FRÉMEAUX & ASSOCIÉS POUR GROUPE FRÉMEAUX COLOMBINI / PHOTOS : DR / TRANSFERT ET MASTERING : ART & SON STUDIO © 2014 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS / ADAPTATION ANGLAISE : MARTIN DAVIES / FABRICATION : DADC SONY / © & © 2014 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS / GROUPE FRÉMEAUX COLOMBINI SAS / DISTRIBUTION FRANCE : SOCADISC / DISTRIBUTION INTERNATIONALE, LIBRAIRIES, MUSÉES : FRÉMEAUX & ASSOCIÉS - 20 RUE ROBERT GIRAUDINEAU 93400 VINCENNES, FRANCE, TÉL. : 33+1 43 74 90 24, FAX : 33+1 43 65 24 22 / MADE IN FRANCE / www.fremeaux.com.

FA 298

SC 228

