

La plupart des pianistes de jazz ultérieurs - de Count Basie à Thelonious Monk en passant par Earl Hines, Teddy Wilson ou Art Tatum subiront l'influence du *stride*. Voici pour en terminer avec ce style le pianiste **Joe Turner**, installé à Paris dans les années '60 : il joue *Keeping out of grass* dans le plus pur style stride ; puis un des rares musiciens français contemporains à pouvoir attaquer le stride de face, **Jean-Lou Longnon** :

**Video. Joe Turner : Keeping out of grass**

*Joe Turner (pn); rec Paris 196?*

**Video. Jean-Lou Longnon : Stride demonstration**

*Jean-Lou Longnon (pn solo) ; rec paris 198?*

**Duke Ellington**, LA figure musicale centrale de la Renaissance Harlémitte est aussi aux origines un pianiste stride. On y arrive, mais d'abord un mot de la situation du jazz à Harlem avant le Duke.

## Le jazz à Harlem avant le Duke

Beaucoup moins touchée par la musique populaire négro-américaine (blues, gospel...) que les villes du Sud, New-York, ville du spectacle, est par contre noyée de ragtime et de *novelty* à la sauce Broadway. Tandis qu'à la Nouvelle-Orléans se succèdent les Dynastes au cornet, le démon de l'improvisation ne touche, à New-York, qu'une toute petite poignée de musiciens. Qui mérite toutefois qu'on en dise quelques mots, ne serait-ce que pour son implication dans les origines du style dit '*jungle*', qui fera la gloire à la fois de Duke Ellington et du *Cotton Club*. Comme toujours, l'histoire démarre par un mythe. Un mythe. Quand la Nouvelle-Orléans en compte des dizaines. Un trompettiste dont tout le monde a curieusement oublié le nom, et qui passe pour avoir influencé les souffleurs new-yorkais les plus originaux, à commencer par les trompettistes Bubber Miley ou Rex Stewart :

*" Mais comment s'appelait donc, déjà, ce type qui jouait du cornet à Harlem dans les années dix et le début des années vingt ? Rex Stewart en parlait souvent. Il disait qu'il avait trouvé un truc avec des sourdines en caaoutchouc et qu'il tirait des sons bizarres de l'instrument. Il disait aussi que, malheureusement, il n'avait pas fait le moindre disque. Il disait aussi que Bubber Miley (...) s'était infiniment plus inspiré de lui à ses débuts que de King Oliver ou de Louis Armstrong, qu'il n'avait connus qu'après. (...) Quel dommage que (le français de Rex Stewart et mon anglais), à l'époque, n'aient été que ce*

*qu'ils étaient ! Nous pourrions sinon, à défaut de l'entendre, au moins citer le nom de cette ombre fugitive qui commença d'inventer un des rameaux les plus passionnants du jazz avant même l'arrivée de la grosse vague sudiste." (Daniel Nevers, in Liner Notes of "New-York Horns")*

Le premier disciple historique de cet "illustre inconnu" est **Bubber Miley** (1903-1932). Lequel, grand spécialiste de la sourdine *wah-wah* et personnalité majeure des premières phalanges ellingtoniennes, a fait ses débuts, on omet trop souvent de le préciser, bien avant l'ère du Duke. L'éclosion du style *jungle* est située aux alentours de 1927 ; or, dès 1923-24, Bubber Miley joue déjà d'une manière qu'on peut qualifier sans excès de langage de *pre-jungle*. Il serait donc abusif d'attribuer au seul Duc la paternité du style qui assurera le succès de son orchestre. Voici en guise d'illustration du *Miley pre-jungle*, un duo au nom évocateur : **The Texas Blue Destroyers**. Certes, l'orgue d'Arthur Ray, partenaire du trompettiste, oscille entre le lourdaud appuyé et l'accordéon du bayou ; mais on ne peut rester indifférent ni à la sonorité ni au phrasé de Bubber Miley. Non seulement le feeling du blues est bel et bien présent, mais le timbre est trituré de manière magistrale :

### 132 • Texas Blue Destroyers: Down in the Mouth Blues

*Bubber Miley (cn) Arthur Ray (org); rec N-Y 1924; CD Hot' n Sweet*

Bubber Miley pousse plus loin que King Oliver la raucité et l'expressivité des grognements *wah-wah* : son jeu mélange humour et intensité dramatique sans verser dans le pathos grotesque ni dans le burlesque bouffon. Le terrain est donc partiellement déblayé quand **Louis Armstrong** débarque pour la première fois à New-York, en 1925 : mais il reste indéniable que son travail au sein de l'orchestre de Fletcher Henderson et les enregistrements qu'il réalise au côté des grandes dames du blues, s'avère déterminant en matière de conversion des New-Yorkais au "hot" et à l'improvisation. Lorsqu'Armstrong repart (provisoirement) pour Chicago, le ver est dans la Pomme : parallèlement à l'ascension de l'orchestre de **Fletcher Henderson**, commence, autour de **Bubber Miley** et de quelques jeunes gens fraîchement débarqués de Washington, une toute autre aventure. Nous reviendrons bientôt en détail sur la saga ellingtonienne.

## Duke Ellington et le Jungle Style

**Edward Kennedy Ellington** est né à Washington en 1899 au sein d'une famille de la bourgeoisie noire. Dès l'enfance, son élégance naturelle et racée lui vaut le surnom de "Duke" (le Duc). D'abord attiré par la peinture, il découvre bientôt la musique, en l'occurrence les pianistes stride, en vogue à Washington comme à New-York. Séduit par les disques de James P. Johnson, il se met à étudier ses soli, selon la formule éprouvée qui consiste à ralentir le rouleau ou le disque lors des passages difficiles. Lorsque le Maître débarque à Washington, Duke se lance à l'eau et joue pour lui *Carolina Shout* (voir plus haut). Les encouragements dont le gratifie Johnson confortent sa décision de consacrer sa vie à la musique. Avec quelques amis, Washingtoniens comme lui, Duke monte ses premières formations : il y a là le saxophoniste **Otto Hardwick**, le trompettiste **Arthur Whetsol** et quelques autres, auxquels se joint bientôt le batteur **Sonny Greer**, new-yorkais exilé. Ceux-là constitue le premier noyau ellingtonien stable. Après une première tentative avortée, Duke et ses amis s'installent à New-York en 1923 : ils obtiennent leur premier engagement important au *Kentucky Club*, où ils jouent jusqu'en 1927. Très vite, le noyau de base est catalysé par l'arrivée du trompettiste local **Bubber Miley**, des trombone **Charlie Irvis** et surtout **Tricky Sam Nanton** et du guitariste/banjoïste **Fred Guy**. L'Histoire est en marche.

### Video. Early Duke Ellington

*Doc sur l'enfance et les débuts du Duke*

Dès 1926, l'orchestre se construit une personnalité et une sonorité avec pour triple ancrage :

- la fascination pour l'art naissant du big band (Fletcher Henderson)
- l'expressionisme orléanais, revisité par le *growl* de Bubber Miley
- la Renaissance harlemite

La conjonction de ces trois éléments est à l'origine du fameux **Jungle Style** qui sera la première marque de fabrique d'Ellington :

*" Les effets expressionnistes tels que wah-wah et growl pour les cuivres et tom tom ou gong pour la batterie sont une spécialité des musiciens noirs depuis les débuts du jazz, mais c'est Ellington et ses musiciens qui en exploitent au mieux les possibilités. Le style jungle évoque une jungle imaginaire ou mythique, bariolée de cris d'animaux, plus proche de celle de Kipling ou du Douanier Rousseau que de toute réelle forêt vierge - d'autant*

qu'Ellington a songé aussi à une autre jungle, celle des villes, des métropoles, de New-York et de la prohibition. " (Dictionnaire Laffont)

Pour l'essentiel, l'univers *jungle* est une extension orchestrale de la **vocalisation** et de la **trituration** du son qui donnent à la musique noire américaine son cachet unique depuis les débuts de la M.P.N.A. Faire chanter, crier, pleurer une trompette ou un trombone, avec ou sans l'aide de sourdines, est une des caractéristiques du style *jungle* et tout particulièrement des solistes ellingtoniens, Bubber Miley en tête. Ce n'est pas Miley, ni sans doute son partenaire Arthur Whetsol mais bien **Freddy Jenkins** qui apparaît dans la scène du film *Black and Tan Fantasy* que nous allons voir, scène pendant laquelle le Duke répète un morceau (*The Duke steps out*) avec son trompettiste, sourdine à l'appui

**Video. Freddie Jenkins /Duke Ellington : The Duke steps out**  
*Freddie Jenkins (cn wa-wa) Duke Ellington (pn) ; 1929*  
*Extr de Black and Tan Fantasy*

La musique jouée par le Duke entre 1926 et 1929 est bien plus que le simple produit d'une mode ou d'un air du temps propre à la Renaissance de Harlem : c'est une esthétique nouvelle qu'Ellington et ses hommes mettent en place, une esthétique qui va donner à la Renaissance en question sa vraie dimension musicale et une de ses formes d'expressions les plus profondes : écoutons la première version d'un des chefs d'oeuvre ellingtonien de l'époque, *East St Louis Toodle-Ooo*, évoquant comme beaucoup de thèmes jazz d'alors, la thématique du train :

### **133. Duke Ellington : East St Louis Toodle-Ooo**

*Louis Metcalf, James Bubber Miley (tp) Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Edgar Sampson, Prince Robinson (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Mack Shaw (tu) Sonny Greer (dms); rec N-Y 29 nov 1926 (Masters of Jazz)*

Dès 1927, Ellington s'installe au *Cotton Club* et très vite, le style *jungle* parvient à maturité. En quête de frissons, le public blanc adopte à la fois les décors de forêt vierge du *Cotton* et les sonorités insolites qu'obtiennent les Ellingtoniens en combinant les effets expressionnistes à l'aide de sourdines et d'adjuvants divers. Au fil du temps, l'écriture ellingtonienne se fait plus sophistiquée, sans rien perdre de l'expressionisme 'sauvage' qui lui a valu son succès initial. Ainsi, *Black and Tan Fantasy*, autre pièce maîtresse de la période *jungle* part des structures basiques du blues et les transcende avec rudesse et élégance, expressivité et raffinement :

### 134. Duke Ellington : Black and Tan Fantasy

*Louis Metcalf, James Bubber Miley (tp) Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Edgar Sampson, Prince Robinson (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Mack Shaw (tu) Sonny Greer (dms); rec N-Y 7 avril 1927; (Masters of Jazz)*

A l'automne 1927, l'orchestre prend une couleur nouvelle grâce à l'arrivée conjointe du Louisianais **Wellman Braud**, dont la contrebasse remplace avantageusement les tubas archaïsants de ses prédécesseurs, et du saxophoniste **Harry Carney**, premier spécialiste du baryton. Braud restera chez Ellington jusqu'en 1935, tandis que Carney, un des plus fidèles compagnons du Duke, restera à ses côtés près de 50 ans, poussant l'empathie jusqu'à ne survivre que de quelques mois à son maître et ami. Quoique légèrement sur-enregistrée sur les premiers disques, la partie de basse de Wellman Braud change de manière considérable le son d'ensemble de l'orchestre, qui y gagne en souplesse et en modernité. La pièce de référence en ce domaine est sans doute *Washington Wobble*, que voici :

### 135. Duke Ellington Orchestra: Washington Wobble

*Louis Metcalf, James Bubber Miley (tp) Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Harry Carney, Rudy Jackson (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms); rec N-Y 6 octobre 1927; (Masters of Jazz)*

Parmi les innovations majeures apportées par Ellington à son orchestre à cette époque, il faut encore évoquer l'introduction de la voix comme nouvel instrument d'expressivité. C'est en effet bel et bien d'un traitement instrumental qu'il s'agit, une sorte de corollaire à la vocalisation appliquée aux instruments. Par un effet de feedback saisissant, la chanteuse **Adelaïde Hall** calque ainsi son chant onomatopéique (on hésite à parler de scat à son propos) sur le *growl* de Miley et Nanton. Une performance doublement inédite si l'on sait que, contrairement aux grandes chanteuses de *classic blues* par exemple (Bessie Smith, Ma Rainey), dont la voix grave et éraillée se prête presque naturellement à ce genre d'exercices, Adelaïde Hall a une voix de soprane et doit donc "forcer" sa voix pour obtenir les effets de *growl*.

### 136. Duke Ellington Orchestra: Creole Love Call

*Louis Metcalf, James Bubber Miley (tp) Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Harry Carney, Rudy Jackson (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Wellman Braud (tu) Sonny Greer (dms) Adelaïde Hall (voc);  
rec N-Y 26 octobre 1927; (Masters of Jazz)*

On pourrait imaginer que pour obtenir une telle qualité et un tel son d'ensemble, Ellington joue la carte du leadership autoritaire, menant ses hommes à la baguette et ne leur permettant pas le moindre écart. La réalité est toute autre : les ellingtoniens sont le plus souvent indisciplinés, bagarreurs, flambeurs, ils s'endorment en plein concert, arrivent ivres morts aux répétitions, et le Duke laisse faire. C'est qu'il connaît la valeur de ses hommes et qu'il a conçu et continue à concevoir son univers musical en fonction de leurs potentialités : Duke écrit littéralement *POUR* ses musiciens : lorsqu'il compose, il n'écrit pas une partie de sax pour un instrumentiste anonyme, il l'écrit en ayant en tête tel de ses saxophonistes et son écriture s'applique à utiliser au mieux sa sonorité, son phrasé, son approche de l'instrument. Souvent, ses pièces prennent la forme de mini-concertos largement personnalisés. C'est en combinant ces "voix" uniques en leur genre qu'Ellington se fait alchimiste et dote son orchestre d'une sonorité d'ensemble unique (par exemple en faisant jouer la voix aigüe d'une harmonisation par un instrument à tessiture grave et inversement). Une hétérodoxie qui porte ses fruits. Écoutons l'orchestre jouant un des morceaux composés pour le spectacle par Mc Hugh et Fields et réarrangés pour la bonne cause par le Duke, façon jungle : *Red Hot Band*

### 137. Duke Ellington & his Cotton Club Orchestra : Red Hot Band

*Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Harry Carney, Rudy Jackson (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) ; rec N-Y 29/12/1927; (Masters of Jazz)*

Après une période d'adaptation où les relations sont plutôt tendues avec les autres artistes du *Cotton*, tout finit par s'arranger et l'orchestre devient un de des plus cotés de Harlem. Le premier spectacle qu'anime Ellington comprend 15 tableaux (danseurs, girls, acrobates, tap dance etc), mais aussi de nombreuses plages de liberté pour l'orchestre. Par ailleurs, l'espace vital gagné au *Cotton* par rapport au *Kentucky Club* permet enfin au Duke d'aggrandir son orchestre. La première apparition filmée de l'orchestre sera le fait, en 1929, on l'a dit, du réalisateur Dudley Murphy, déjà responsable du film sur Bessie Smith : *Black and Tan Fantasy* nous montre, avec une petite fiction à la clé, l'orchestre du Cotton Club, qui accompagne notamment une superbe équipe de danseurs de claquettes, ainsi que la danseuse vedette **Florence Mills**, dont le décès en 1927 avait traumatisé tout le petit monde de Harlem : malade, mais contrainte par les lois du business à poursuivre coûte que coûte ses performances, elle s'effondre sur la scène, le Duke veut intervenir mais... *the show must go on* : voici quelques images de ce film, et notamment une interprétation du fameux *Black Beauty*, nouvelle composition du Duke, rapidement perçue comme authentique hymne à la beauté noire en général, quarante ans avant le *Black is beautiful* des sixties :

### **Video. Duke Ellington Orchestra: Black beauty**

*Doc sur le Cotton Club, interviews etc + Ellington Band :*

*Arthur Whetsol, Freddy Jenkins, Cootie Williams (tp) Tricky Sam Nanton (tb) Johnny Hodges, Harry Carney, Barney Bigard (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Wellman Braud (tu) Sonny Greer (dms) Irving Mills (pres) + dancers ;  
rec février 1929*

La popularité de l'orchestre d'Ellington s'explique également par le travail promotionnel fourni par l'impressario **Irving Mills** qui obtient que les retransmissions radio des soirées du *Cotton Club* s'effectuent, tous les soirs de 18 à 19h, *from coast to coast*, c'ad jusqu'en Californie. Le *sound* de l'orchestre parvient dès lors aux oreilles de tous les Américains, y compris celles des Noirs, interdits d'accès au *Cotton* : le Duke confère d'ailleurs d'entrée de jeu une dimension sociale et anti-raciale à son oeuvre, dimension que ne perçoit que rarement son public à l'époque. Entretemps, un nouveau personnage a fait son apparition dans la saga ellingtonienne, un clarinettiste/saxophoniste orléanais dont le Duke utilisera au mieux la superbe sonorité: il s'appelle Leon Albany **Barney Bigard**. L'orchestre s'enrichit de plus en plus et le travail d'écriture se complexifie d'autant. Pour arriver à ses fins, Ellington travaille d'arrache-pied, étudie de manière plus fouillée l'harmonie et la composition, bien décidé à ne plus se contenter des arrangements de tête (*head arrangements*) que jouait l'orchestre à ses débuts. Écoutons, enregistré au tout début de l'année 1928, le fameux *Jubilee Stomp*, où se succèdent, entre les deux très beaux exposés du thème (la section de sax sonne déjà de manière typiquement "ellingtonienne"), les solos fumants de Bubber Miley (bien soutenu par la contrebasse de Braud), Barney Bigard, Sam Nanton (particulièrement mis en valeur), Otto Hardwick (à l'alto), et Ellington lui-même.

### **138. The Washingtonians: Jubilee Stomp**

*Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Harry Carney, Barney Bigard (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Wellman Braud (tu) Sonny Greer (dms) ; rec N-Y 19/01/28; Masters of Jazz*

La première studio de *Black Beauty*, en mars 1928, nous permet d'apprécier la belle sonorité d'**Arthur Whetsol**, qui remplace Miley dans la section de trompettes :

### **139. The Washingtonians: Black Beauty**

*Louis Metcalf, Arthur Whetsol (tp) Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Harry Carney, Barney Bigard (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Wellman Braud (tu) Sonny Greer (dms) ; rec N-Y 21/03/1928; (Masters of Jazz)*

La section de sax trouve son premier point de perfection lorsque Hardwick cède la place à **Johnny Hodges**, un altiste fasciné (comme le Duke lui-même) par le lyrisme et le vibrato de Sidney Bechet : comme Bigard et Carney, Hodges deviendra rapidement un des piliers de l'édifice ellingtonien et une des clés de voûte de sa sonorité. C'est le 5 juin 1928 qu'il entre pour la première fois en studio avec le Duke, afin d'enregistrer, tiens donc, deux blues, l'un au soprano, l'autre à l'alto : sa sonorité n'a pas encore atteint l'ampleur qui fera de lui un des maîtres jazziques en matière de son, mais on sent déjà poindre dans ses interventions le grand soliste lyrique en devenir : peu connu, *Tishomingo Blues* nous permet également d'apprécier : le son d'ensemble auquel parvient dès cette époque Ellington, alors que l'ère jungle touche à sa fin (écoutez notamment le passage qui suit le solo de Miley); le contraste entre le jeu de Miley et celui de Metcalf; l'étonnant duo tb/cl que nous proposent Nanton et Bigard

Voici l'ordre des interventions:

- Intro (ens + Hodges/Bigard)
- Duo tb (Nanton) /cl (Bigard)
- Ch tp (Metcalf)
- Ch as (Hodges)
- Ch tp (Miley)
- Ch Ens
- 2° Ch as (Hodges)
- Final

#### 140. The Washingtonians: Tishomingo Blues

*Arthur Whetsol, Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Tricky Sam Nanton (tb) Johnny Hodges, Harry Carney, Barney Bigard (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Wellman Braud (tu) Sonny Greer (dms) ; rec N-Y 25 juin 1928; (Masters of Jazz)*

Le survol qui précède entend simplement illustrer par quelques exemples l'émergence d'un son orchestral unique. Un son qui est le fait d'une équipe et non du seul chef (même si celui-ci mène la barque avec élégance et efficacité). Avant de refermer provisoirement le grand livre ellingtonien, évoquons encore la séance au cours de laquelle est gravée la première version de *The Mooche*. Pour l'occasion, Ellington s'adjoit les services du guitariste **Lonnie Johnson** et de la chanteuse **Baby Cox** - qui rivalise d'effets *jungle* avec Bubber Miley.

#### 141. Duke Ellington & his Orchestra : The Mooche

*Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp) Sam Nanton (tb) Johnny Hodges, Harry Carney, Barney Bigard (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Lonnie Johnson (gt) Wellman Braud (tu) Sonny Greer (dms) Baby Cox (voc);  
rec N-Y 1/10/1928*



Très différent, quoiqu'enregistré le même jour, *Hot and Bothered* est un véritable feu d'artifice orchestral : rien à jeter, les impeccables passages d'ensemble étant interprétés avec autant de brio que les chorus de Hodges, Bigard et Johnson : quant à l'emblématique duo Miley/ Cox, il pourrait résumer à lui seul l'esthétique *jungle* !

#### **142. Duke Ellington & his Orchestra : Hot and Bothered**

*Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp) Tricky Sam Nanton (tb) Johnny Hodges, Harry Carney, Barney Bigard (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Lonnie Johnson (gt) Wellman Braud (tu) Sonny Greer (dms) Baby Cox (voc);*  
*rec N-Y 1/10/1928; (Masters of Jazz)*

Duke est avant tout un chef d'orchestre et un arrangeur. Il ne faudrait toutefois pas oublier qu'il fut et qu'il reste également un grand pianiste stride, disciple des Johnson, Smith et Waller. En témoigne l'étonnant *Fats and Furious*, centré à 85% sur le piano ducal :

#### **143. Duke Ellington: Fast and furious**

*Duke Ellington (pn solo) + orch (1932) (Masters of Jazz)*

Lorsque commence l'année 1929, la douloureuse séparation entre Duke et Bubber Miley marque la fin d'une période. L'orchestre est toujours au *Cotton* (dans la revue *Hot Chocolate*) mais Ellington rêve désormais de "monter" à Broadway : on trouvera bientôt à son répertoire de plus en plus de standards issus des comédies musicales. Pour clore cette évocation du style *jungle*, visualisons à nouveau l'Homme et ses disciples, à travers un passage du film *Check and Double Check*, tourné à Hollywood en 1930 : il nous permet de voir à l'oeuvre **Harry Carney** (bs) **Cootie Williams** (tp - le remplaçant de Miley) et **Tricky Sam Nanton** (tb).

#### **Video • Duke Ellington & his Orchestra : Old Man Blues**

*Arthur Whetsol, Cootie Williams, Freddy Jenkins (tp) Joe Nanton, Juan Tizol (tb) Barney Bigard, Johnny Hodges, Otto Hardwick, Harry Carney (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) ;*  
*rec Hollywood juillet 1930*

Avec ce dernier document, nous entrons dans les années '30. Il est temps de dire adieu aux *roaring twenties* et à la *jazz era*. Le *Hot* a vécu : place au *Swing* !

## 6. Swing, brother, swing !

Jusqu'à présent, les éléments de définition du jazz que nous avons avancés se limitaient aux africanismes. Nous avons également évoqué, mais sans tenter de la définir davantage, cette souplesse particulière qui apparaît à l'aube du jazz lorsque les fanfares se transforment en jazzbands et qui constituent la frontière entre le ragtime et le jazz. Il est temps maintenant d'interroger cette fameuse souplesse, à laquelle nous donnerons désormais le nom de **Swing**. Mais d'abord, rappelons les principaux africanismes en action dans le jazz, en les illustrant cette fois par des exemples pris, non plus dans la musique africaine ni dans les différentes formes de pre-jazz, mais dans le jazz lui-même.

### Rappel : les Africanismes

Afin de nous remettre en mémoire ces résurgences des pratiques musicales africaines, regardons ce petit montage qui illustrera successivement :

1. la polyrythmie à travers un solo (avec et sans baguettes) du batteur **Jo Jones**
2. le traitement du timbre à travers un solo de trompette avec sourdine de **Cootie Williams**
3. le sens de l'improvisation à travers le scat d'**Ella Fitzgerald**
4. le call and respons à travers les 4/4 de **Charlie Shavers** (tp) et **Sid Catlett** (dms)
5. les blue notes du saxophoniste **Buddy Tate** et du chanteur **Jimmy Witherspoon**.

#### Video. Africanismes

*Montage MJ : 1. Jo Jones solo 2. Cootie Williams 3. Ella Fitzgerald  
4. Echanges Charlie Shavers/Sid Catlett 5. Buddy Tate/Jimmy Witherspoon*

Quant à la tension dirigée vers la transe, elle sera suffisamment illustrée par la swing craze et la folie des danses qui l'accompagnent :

#### Video. Swing and Dance

*Count Basie orchestra : Jumpin' at the woodside  
feat the Lindy Hoppers*

## Il y a swing et swing (et swing)

*To swing : balancer.* Au delà de la simple traduction, s'il est un mot périlleux à définir, c'est bien le mot 'swing'. Une difficulté accrue par le fait que le terme en question connaît/a connu trois acceptions au moins, et que l'une d'elles (la plus cruciale) met en jeu des notions qui résistent à l'analyse et à l'explication rationnelle. Selon les lieux, les époques et les intervenants, le mot 'swing' correspond donc à trois réalités bien différentes, quoiqu'évidemment apparentées. Une homonymie qui est à l'origine de bien des malentendus.

1. La première acception est anecdotique, nous commencerons donc par elle. Dans la France de la deuxième moitié des années '30 et du début de l'occupation, l'étiquette *swing* renvoie à une *mode*, dont les aspects vestimentaires, capillaires, comportementaux, existentiels ou mercantiles comptent bien davantage que la musique qui y est associée. Être "*swing*", pour le grand public et pour une frange importante de la jeunesse française, c'est d'abord être "*dans le coup*", être "*branché*", participer à une mode décontractée et gentiment provocante qui suppose un certain "balancement" face au quotidien et aux normes du monde adulte. Cette mode est indissociable du mouvement *zazou* (un terme qui fait référence à une composition déjantée de Cab Calloway, *Zah-zuh-zaz*). *Swing* et *zazou* sont d'ailleurs associés dans d'innombrables chansons de l'époque (*Mademoiselle Swing, Ils sont zazous, Grand-Père n'aime pas le swing...*). La plus connue - remise au goût du jour il y a quelques années par Dany Brillant - est créée en 1938 par le chanteur **Johnny Hess** :

### 144. Johnny Hess : Je suis swing

*Johnny Hess (voc) acc par l'orch Glyckson; Paris 1938 (EMI)*

2. Si cette première définition du mot 'swing' s'avère superficielle et passagère, les deux autres, par contre, méritent toute notre attention. Le *Swing*, c'est d'abord le style musical qui s'impose de manière radicale dans les années '30. Enraciné dans ce que les années '20 ont offert de meilleur au jazz (Louis Armstrong, Duke Ellington, Bix Beiderbecke), le *swing* démarre au cœur des big bands noirs, à Harlem (Lunceford, Chick Webb etc) mais aussi à Kansas City (Benny Moten, Count Basie). Il atteint sa popularité maximale lorsque les orchestres blancs (Goodman, Dorsey, Artie Shaw...) utilisent les recettes mises en place par leurs homologues noirs et font du jazz la musique de danse quasi-officielle des Etats-Unis (*Swing Craze*). Si les musiciens travaillent dans les grands orchestres, le soir, *after hours*, ils se retrouvent dans les innombrables clubs de la 52ème rue et y jouent un jazz autrement bouillonnant, où ils laissent

libre cours à leurs talents d'improvisateurs. Culminant alors même qu'au début des années '40, quelques jeunes noirs préparent la révolution bop (voir plus loin), le *swing* se prolonge bien au-delà de la période qui l'a vu naître : dès les années '50, on le désigne plus volontiers sous le nom de *middle jazz* (jazz du milieu) pour le distinguer à la fois du jazz traditionnel (New Orleans etc) et du jazz moderne.

3. Mais le *swing*, c'est aussi et surtout une des composantes fondamentales de ce jazz tel qui se développe à partir des années '30 : ce "balancement" qui caractérise le jazz dès cette période du "swing historique" (et qui était déjà plus qu'embryonnaire chez les meilleurs jazzmen des années '20) s'ajoute aux caractéristiques issues de l'héritage africain. Mieux : il les transcende au point de devenir la condition sine qua non de la "jazzité" : comme le dit Duke Ellington,

*"It don't mean a thing if it ain't got that swing"*

Dire qu'un musicien "swingue" ne signifie donc pas nécessairement qu'il appartienne au style de jazz des années '30 : *tout musicien de jazz qui se respecte se doit de swinguer*. Mais on devine aisément les dérives que peut générer ce double usage du mot swing : dérives qui, le plus souvent, se muent en intégrisme pur et simple. Afin d'éviter cet écueil, il faut donc préciser avec force qu'à chaque période correspond un type de swing propre.

## Swing et logique sub-atomique (sic)

Une fois levée la confusion entre les divers sens du mot "swing", il reste à aborder de front un des problèmes les plus délicats qui se posent aux exégètes du jazz. En quoi consiste précisément ce fameux "balancement" qui semble définir le swing en tant qu'essence même du jazz ? Qu'est-ce qui fait qu'un musicien swingue ou non ? Pourquoi certains auditeurs frétilent-ils à l'écoute d'une improvisation swinguante quand d'autres y semblent littéralement imperméables ? Autant de questions auxquelles la littérature jazzique a 1001 fois tenté d'apporter une réponse définitive. En vain. Certains historiens emboitent le pas de ces musiciens qui, interrogés sur l'origine de ce mystérieux "swing" noient le poisson en jouant la carte de l'indicible :

*"Si vous ressentez le besoin de le demander, vous ne le saurez jamais"*

Le *swing* serait dès lors une "disposition" (innée ?) dont certains disposent et d'autres non (comme le "sens du rythme", la "bosse des maths", la "main verte" etc). Un peu court, et surtout extrêmement dangereux, car en écartant d'entrée de jeu des données sociologiques de base comme l'imprégnation ou la médiatisation,

on ouvre la porte à une idéologie élitiste qui cadre assez mal avec le message du jazz. Plus sérieusement, d'autres - le compositeur et arrangeur français **André Hodeir** notamment - s'acharnent depuis des lustres à traiter le problème de manière scientifique : mais à l'heure actuelle, les modèles informatiques les plus performants se révèlent toujours incapables de nous fournir une définition satisfaisante du swing. Et c'est bien là le fond du problème. La musique est partiellement assimilable à une structure mathématique (rythmes, intervalles, fréquences etc); mais - et c'est tout particulièrement vrai lorsqu'il s'agit d'une musique expressive comme le jazz - elle est aussi affaire d'émotion et d'empathie, deux notions beaucoup moins aisément réductibles à un modèle mathématique. Faut-il pour autant renoncer à toute tentative de cerner le problème ou accepter sans sourciller les approches existentielles ou métaphoriques les plus fumeuses ? Ou se contenter de dire du swing qu'il est ce "petit quelque chose qui fait la différence" ? Non, bien sûr. Simplement, il nous faut, comme les plus grands savants de la deuxième moitié du XXème siècle, mettre au rencart les vieux postulats cartésiens et scientifiques, et intégrer le concept de subjectivité.

*"Le jazz a introduit l'irrationnel dans l'élaboration du discours musical : le swing pourrait être qualifié de 'rythme biologique', irruption du subjectif dans le découpage du temps, introduction de la petite parcelle de désordre vital par cette façon de jouer de l'imprécision pour mieux faire rebondir l'inexactitude" (Levallet et Constant, L'Amérique de Mingus)*

Le concept de "**rythme biologique**" nous fait pénétrer au cœur d'une sphère de connaissance inouïe, dans laquelle la notion d'*irrationnel*, loin de s'opposer à la rigueur scientifique, en est la nouvelle et impérieuse condition. Les découvertes récentes en matière de physique sub-atomique ont fait s'écrouler comme autant de châteaux de cartes nos certitudes les plus élémentaires ! Ce "petit quelque chose" qui fait la particularité du swing est probablement du même ordre que celui qui régit le mouvement et la consistance trouble des particules élémentaires. Un ordre où la mathématique simpliste n'est pas de mise. Un mi est un mi ? Pas si sûr ! Une croche pointée est une croche pointée ? Pas si sûr ! Un tempo est un tempo ? Pas si sûr ! Comme les infimes inflexions que constituent les notes bleues par rapport à notre échelle de sons, les infimes nuances rythmiques, les infimes décalages par rapport au temps ou à la barre de mesure, les infimes nuances entre le *beat* joué par la section rythmique et le phrasé des solistes, les infimes subtilités de l'accentuation, tous ces "petits riens" imperceptibles de manière palpable à l'audition participent sinon d'une autre dimension du moins d'une facette de notre dimension radicalement différente de celle que les scientifiques nous ont trop longtemps présentée comme étant LA réalité une et indiscutable. Fin de parenthèse.

## Pister le swing

Retour sur terre. Quelles que soient les difficultés méthodologiques rencontrées, il nous est heureusement loisible, en gardant à l'esprit les remarques émises ci-dessus, de fournir quelques pistes susceptibles de rendre un peu moins abstraite cette description "sub-atomique" du swing. Ou, si l'on préfère, d'identifier vaille que vaille certaines des causes qui nous font ou non claquer des doigts et remuer la tête :

1. **la liberté de phrasé** : la musique est un langage fait de vocabulaire, de syntaxes, d'expressivité et ...de phrases. La façon dont ces phrases sont articulées, placées dans le temps, accentuées, constitue le phrasé du musicien, celui-là même qui a aidé jadis à distinguer le ragtime des premiers jazz. Si le jazz est imperméable à la notation écrite précise, si une retranscription de jazz jouée par un virtuose non familiarisé avec le jazz ne ressemble à rien, c'est parce qu'ici encore, le phrasé jazz échappe à la mathématique et à la rationalité. A l'inverse, une mélodie n'est jamais chantée ni jouée par un jazzman telle qu'elle est écrite : c'est avec toutes les infimes nuances de la subjectivité qu'elle est interprétée, transformée, transcendée parfois. Une note placée un rien avant ou après le temps, une manière de pratiquer l'instrument comme si l'on chantait (vocalisation) et le tour est joué. La figure emblématique du phrasé "jazz" est bien sûr **Louis "Midas" Armstrong**, qui, fut-il accompagné par l'orchestre le plus *straight* ou par les cordes les plus sirupeuses, confère à la moindre chansonnette un swing irrésistible. Arrivé à New-York, il multiplie les succès commerciaux, le premier en date étant *I can't give you anything but love* : si l'on compare la première phrase de cette chanson de Fields et Mc Hugh, telle qu'elle est écrite sur la partition, et cette même phrase telle qu'Armstrong la chante en 1929, on réalise à quel point l'alchimie est puissante : la comparaison est d'autant plus aisée - même pour un non-musicien - que, derrière Armstrong, la section de sax joue de manière raide et rigoureuse la mélodie de base ! Et à visualiser ces deux phrases sur partition, on réalise de même à quel point la spontanéité complexifie et enrichit la mélodie :

### 145. Louis Armstrong : *I can't give you anything but love*

*Louis Armstrong (tp, voc) J.C. Higginbotham (tb) Albert Nicholas (cl, as)  
Charlie Holmes (as) Teddy Hill (ts) Luis Russell (pn) Eddie Condon (bjo) Lonnie  
Johnson (gt) Pops Foster (cb) Paul Barbarin (dms); rec NY 5/3/29; Columbia*

Le plus important dans cette histoire est de bien comprendre que la *complexité* en question ne *complique* en rien l'audition : pour Armstrong, ce phrasé modifié n'est pas le fruit d'une décision ni d'une réflexion savante : il est tout

simplement *naturel*. Et comme, dans le même élan naturel, Armstrong prononce l'anglais de manière peu orthodoxe et parsème son chant de *blue notes*, on peut comprendre que, lors de ses premiers concerts sur le Vieux Continent, les esprits chagrins l'aient accusé d'imprécision ou d'approximation, jugeant ce "pythécanthrope en smoking" à la "voix de cabestan rouillé" incapable "de jouer une gamme proprement". Voici une version de *Dinah* filmée à Copenhague lors de la toute première tournée européenne de Louis Armstrong : la partie chantée comme le solo de trompette tournent, ici encore, autour de la mélodie originale, la réinventant littéralement à chaque nouvelle interprétation :

#### **Vidéo • Louis Armstrong : Dinah**

*Louis Armstrong (tp, voc) Jack Hamilton, Leslie Thompson (tp) Lionel Guimaraes (tb) Peter Duconge (cl, as) Henry Tyree, Alfred Pratt (ts) Herman Chittison (pn) Maceo Jefferson (gt) German Arango (b) Ollie Tines (dms); rec Copenhague 21/10/33; "At a jazzband ball" (Yazoo)*

Joue-t-il cent fois le même thème, soir après soir, qu'un jazzman le réinterprète à chaque nouvelle version. Tout au plus y intègre-t-il éventuellement, les jours de moindre inspiration, quelques "licks" (phrase ou fragment de phrase archétypique d'un musicien ou d'un style donné) que percevront comme tels les seuls initiés. Même lorsqu'à ses débuts, elle chante très près de la mélodie, **Ella Fitzgerald**, considérée non sans raison comme le pendant féminin du Roi Louis, lui donne un cachet qui n'appartient qu'à elle : écoutez-là, en 1937, reprendre le thème de *You showed me the way*, juste après la section instrumentale et comparez cette reprise avec la manière dont elle chante le même thème au début du morceau :

#### **146. Ella Fitzgerald : You showed me the way**

*Ella Fitzgerald (voc) Mario Bauza, Bobby Stark, Taft Jordan (tp) Sandy Williams, Nat Story (tb) Pete Clark, Louis Jordan, Ted Mc Rae, Wayman Carver (sax, cl) Tommy Fulford (pn) John Trueheart (gt) Beverley Peer (cb) Chick Webb (dms, lea) rec N-Y 24/03/19237 (Classics)*

Poursuivons en comparant maintenant cette version de *You showed me the way* par Ella, avec celle que donne du même titre, à quelques semaines d'intervalle, l'autre grande chanteuse des années '30, **Billie Holiday** : cette même mélodie est interprêtée d'une manière tellement différente qu'elle pourrait presque passer pour une autre chanson :

#### **147. Billie Holiday : You showed me the way**

*Billie Holiday (voc) Henry Allen (tp) Cecil Scott, Prince Robinson (sax, cl) Jimmy Mc Lin (gt) Teddy Wilson (pn) John Kirby (cb) Cozy Cole (dms); rec 18/02/1937*

Même si Louis, Ella ou Billie peuvent, par la seule force de leur phrasé, transcender un orchestre raide ou une section rythmique poussive, il est clair qu'ils atteindront un niveau de swing supérieur s'ils ont derrière eux des musiciens rodés eux aussi aux secrets du swing. Et capable de fournir une deuxième piste dans la recherche des sources du swing : la souplesse rythmique.

2. la souplesse rythmique : si nous claquons des doigts à l'écoute d'un bon orchestre de jazz, c'est aussi grâce à cette fabuleuse élasticité qui l'anime. Au fil d'une incessante dialectique - ici encore hautement spontanée - entre tension et décontraction, les solistes glissent et rebondissent sur le tapis mouvant que tissent pour eux les membres de la section rythmique. Souplesse innée des Noirs? A nouveau, méfions-nous de ces lieux communs qui déservent la cause bleue. Impossible toutefois de nier une certaine aisance "naturelle" des Noirs - dont certains semblent danser quand ils marchent, comme Armstrong semble chanter quand il ne fait que parler. Mais de là à nier aux musiciens blancs la faculté d'atteindre cette souplesse rythmique qui contribue à *faire le swing*, il y a un pas à ne surtout pas franchir. Laissons donc provisoirement au placard les distinctions d'ordre racial pour souligner avec insistance le rôle de cette élasticité qui fait du jazz, dans les années '30, un support idéal pour les cartoons. Ainsi, les personnages de *The old man of the mountain* nous "montrent" littéralement, par leurs mouvements et leurs déambulations, le cheminement ondulant des phrases musicales jouées par l'orchestre de **Cab Calloway** ! A tel point qu'on ne saurait dire si c'est la bande-son qui souligne l'image ou l'image qui reflète la bande-son ! Demandez à Betty Boop, pour voir !

#### Vidéo • Cab Calloway : The old man of the mountain

*Cab Calloway (voc, lead) Lammar Wright, Doc Cheatham, Edwin Swayzee (tp)  
DePriest Wheeler, Harry White (tb) Eddie Barefield, Arville Harris, Walter  
Thomas, Andrew Brown (sax, cl) Bennie Payne (pn) Morris White (gt)  
Al Morgan (cb) Leroy Maxey (dms) ; rec. 1933 (Milan)*

L'élasticité qui semble animer les personnages du cartoon est certes en partie le fruit de l'art des dessinateurs, mais elle perd l'essentiel de sa saveur si on la prive de son support musical. Un support musical qui nous confronte une fois encore aux mystères de la polyrythmie, et plus précisément à la relation polyrythmique qui lie le phrasé du soliste et le *beat* marqué par la section rythmique. Par leur lisibilité et leur transparence, certains disques des années '30 constituent le point de départ idéal de toute enquête visant à comprendre ce qu'est le swing. Ainsi, la version de *Whispering* jouée par le quartet de **Benny Goodman** en 1936, frappante de simplicité autant que d'efficacité, est un outil pédagogique idéal, d'autant que la mélodie de base est de celles que l'on retient à



la première écoute (Boris Vian l'avait rebaptisée, en français, *Ah si j'avais un franc cinquante*). Malgré l'absence de contrebasse, le *beat* est impeccable (mais jamais métronomique!) et les solistes y racontent leur histoire en toute liberté, laissant voguer leurs phrases sur l'onde du rythme.

#### 148. Benny Goodman Quartet : *Whispering*

*Benny Goodman (cl) Lionel Hampton (vbes) Teddy Wilson (pn) Gene Krupa (dms) ;  
rec N-Y décembre 1936 (Masters of Jazz)*

Cette souplesse n'est pas le fait des seules petites formations : elle imprègne aussi les grandes formations qu'idolâtrèrent les années '30 : prise en main par un bon arrangeur, et conduite par un premier alto confirmé (voir plus loin), une section de saxophone peut swinguer comme un seul homme ! Et placer les accentuations les plus subtiles avec une unité qui semble quasi magique. Et à propos d'accentuation...

3. **l'accentuation** : troisième élément décisif en matière de swing, la manière d'accentuer. Notre background francophone masque l'importance que peut revêtir l'accentuation dans certaines langues. Au contraire, dans certains idiomes africains ou asiatiques, le même mot prend un sens radicalement différent *en fonction du choix des syllabes sur lesquelles est placé l'accent* (voire, dans les cas extrêmes, en fonction de la fréquence du son émis, ce qui suppose chez le locuteur comme chez l'auditeur un talent inné de chanteur). Mais pas besoin d'aller au bout du monde pour vérifier l'importance que peut prendre l'accentuation : lorsque, touriste de passage en Italie, nous nous risquons fièrement à interpeler les autochtones à l'aide de phrases toutes faites, apprises de manière livresque, nous sommes bien souvent blessés dans notre orgueil face à l'air perplexe de notre interlocuteur : décontenancé par nos erreurs d'accentuation, celui-ci a du mal à reconnaître sa propre langue ! On imagine aisément, dès lors, que dans ce langage qu'est le jazz, on ne distribue pas les accents au hasard, au risque de lui ôter une part importante de son expressivité, voire de sa signification. Sans entrer dans des détails qui n'intéresseraient que les musiciens ou les musicologues, on réalise l'importance de l'accentuation dans le processus de gestation du swing en observant une pratique pour le moins basique. En jazz, on accentue habituellement (de manière diverse selon les époques) les temps considérés comme *faibles* par notre tradition musicale européenne (dans une mesure à quatre temps, le 2ème et le 4ème) plutôt que les temps dits *forts* (le 1er et le 3ème) : soit

1 2 3 4 1 2 3 4 plutôt que 1 2 3 4 1 2 3 4

Et lorsque, lors d'un concert qui déménage, le public (et tout particulièrement le public européen) décide d'entrer dans le jeu en frappant dans les mains, il ramène hélas bien souvent l'accent sur le 1 et le 3. Un conditionnement qui a pour résultat direct de faire retomber la sauce ! Faites l'expérience : l'accentuation du 2 et du 4, si elle s'effectue de manière régulière, renforce le feeling naturellement souple et dansant de la musique : alors que l'accentuation du 1 et du 3 génère un feeling raide et martial et, à terme, fait mourir le swing. On n'en voudra donc pas aux musiciens s'ils se méfient parfois de l'enthousiasme velléitaire avec lequel nous aimerions mettre notre grain de sel dans la pâte ! Dans *Dinah*, joué par le quartet de **Benny Goodman**, déjà pris comme exemple ci-dessus, les balais de Gene Krupa accentuent très nettement le 2 et 4 sur la caisse claire (tandis qu'en l'absence de basse, le batteur marque légèrement le 1 et le 3 avec la grosse caisse) : dans les dernières mesures du morceau, Krupa force même l'effet en frappant le 2 et le 4 sur un des ses toms (tambours).

#### 149. Benny Goodman Quartet : Dinah

*Benny Goodman (cl) Lionel Hampton (vb) Teddy Wilson (pn) Gene Krupa (dms) ;  
rec Hollywood 26/08/1936 (Masters of Jazz, Media 7)*

Si le feeling ne vous amène pas spontanément à frapper des mains sur les bons temps, vous pouvez toujours compter. A condition de savoir repérer le 1 dans un morceau en cours : un exercice qui devrait constituer la première leçon de toute formation musicale qui se respecte - on en est loin !

4. le feeling ternaire : enfin, pour terminer ce petit abécédaire des composantes basiques du swing, un mot d'une notion un rien plus "technique" (que vous pouvez allègrement sauter si vous êtes allergiques à la théorie musicale). Dans les conversations des musiciens, revient souvent l'expression "*jouer ternaire*" - par opposition à "*jouer binaire*". Ce concept n'a rien à voir avec la métrique, l'essentiel du répertoire jazz étant joué en 4/4. L'enjeu réside ici dans la perception de la division des temps de la mesure et dans l'interprétation qui en résulte. Ce qui, entre parenthèses, nous ramène à notre point de départ, à savoir la relative "non-rationalité" du jazz. Si, dans le fameux *real book* (la bible des jazzmen), les mélodies basiques des standards, sont, par commodité, écrites selon une découpe binaire, au moment de "lire" ces partitions (qui sont davantage des aide-mémoires que de réelles obligations), le musicien va, instinctivement, transcrire le tout en découpe "ternaire". Lues telles qu'elles sont écrites, les mélodies du *real book* seraient non seulement désuètes mais pesantes et sans intérêt : c'est l'interprétation qui leur donne ou non du relief (et ...du swing). En deux mots, disons que la découpe ternaire ne pense pas la division de la mesure en fractions binaires (division en 2, 4 ou 8, càd en blanches, en noires ou en croches,

avec la possibilité de dédoubler ces divisions - une blanche partagée en une noire pointée et une croche par exemple) mais en fractions ternaires c'est-à-dire en divisions par trois : ainsi, le triolet (trois notes égales jouées pendant le temps théoriquement dévolu à deux notes) y est monnaie courante (cfr l'exercice polyrythmique de base 2 sur 3 proposé en début de ce cours). Mais assez de théorie. Puisque nous évoquons quelques lignes plus haut le *real book*, il est temps d'évoquer le répertoire dans lequel va puiser le jazz de la swing era.

## Le Répertoire

Si on compare le matériau utilisé par les stylistes orléanais ou chicagoans à celui qui prévaut au tournant des années '30, on remarque d'emblée quelques évidences :

- les vieux ragtimes, les airs joués par les fanfares et les brassbands disparaissent presque entièrement de la pratique des musiciens *swing*, de même d'ailleurs que les *spirituals* et les *gospel songs*.
- au contraire, le *blues* reste très sollicité : à Kansas City, il domine même carrément le répertoire ambiant. Par sa structure basique, le *blues* demeure également un matériau de choix pour les jam-sessions. Replongeons-nous dans le *feeling* et dans la structure du blues en regardant un extrait du film *Stormy Weather*, avec en scène Waller et son combo :

**Vidéo • Fats Waller : That ain't right (Stormy Weather)**

*Ada Brown (voc) Benny Carter (tp) Alton Moore (tb) Gene Porter (sax, cl)*

*Fats Waller (pn, voc) Irving Ashby (gt) Slam Stewart (cb)*

*Zutty Singleton (dms); rec Hollywood 1943*

Au fur et à mesure, les accords du blues instrumental s'enrichiront, mais le fonds restera identique et perceptible d'emblée : tentons de retrouver les 12 mesures et leur répartition entre les trois accords en suivant le *Hangin' around Boudon* joué à Paris en 1937 par le tromboniste **Dicky Wells**, avec **Bill Coleman** à la trompette et au scat et **Django Reinhardt** dans la rythmique

**150. Dicky Wells : Hangin' around Boudon**

*Dicky Wells (tb) Bill Coleman (tp, voc) Django Reinhardt (gt)*

*Richard Fullbright (cb) Bill Beason (dms); rec Paris 1937 (Swing)*

Ceci dit, au-delà des structures, il arrive que le feeling blues colore l'interprétation d'un matériau n'ayant rien à voir avec les fameuses 12 mesures : le plus bel exemple est évidemment **Billie Holiday** dont l'oeuvre entière dégage un parfum de blues puissant et bouleversant, alors qu'on y compte les "vrais" blues sur les doigts de la main. Et pour en terminer avec le blues, rappelons aussi que le succès de masse que connaît le *Boogie-Woogie* à la fin des années '30 va réinstaller les 12 mesures et les 3 accords au coeur des orchestres swing.

Quoiqu'il en soit, pour l'essentiel, le matériau prioritaire des années *swing* est à chercher ailleurs : dans les chansons des comédies musicales ou des revues de Broadway. Editées à Tin Pan Alley, et popularisées par les vedettes de variété, ces *songs* deviennent au fil des ans les standards de la nouvelle musique : tout jazzman digne de ce nom est sensé connaître sur le bout des doigts les oeuvrettes de George et Ira Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern, Irving Berlin ou Hoagy Carmichael. Au-delà des qualités mélodiques de ces chansons, c'est sans doute, comme pour le blues, le repérage aisé de leurs trames harmoniques (grilles d'accords) et de leurs structures de base, qui est à l'origine de leur pérenité.

## Songs, Verses & Chorus

En général, les **standards** sont composés d'un refrain (ou *chorus*) et d'un couplet (ou *verse*). En passant dans le corpus jazz, ils perdent en général leur(s) couplet(s). Quelques uns échappent à la règle : c'est le cas de *Stardust* par exemple, ou du *Lush Life* de Billy Strayhorn ; d'autres conservent le *verse* pendant l'exposé, en guise d'intro, puis s'en débarrassent lors des improvisations : c'est le cas d'*I'm glad there is you* par exemple ou d'*Autumn Leaves* (un cas dans l'histoire du jazz, puisque ce standard n'est pas d'origine américaine, mais française - les *Feuilles Mortes* de Prévert et Kosma). Quoiqu'il en soit, neuf fois sur dix, seuls les *chorus* servent de base à l'improvisation, d'où le nom de **chorus** donné aux "solos" improvisés : "prendre un chorus". c'est donc créer une nouvelle mélodie sur la grille de base du refrain d'une chanson : une grille que continuent inlassablement à jouer les membres de la section rythmique (pn, gt, cb, dms) ; prendre deux chorus, c'est faire deux "tours d'impro", etc. Il arrive que les standards comprennent également une *introduction* (parfois liée ombilicalement à la chanson proprement dite, parfois improvisée par un des musiciens - le pianiste par exemple), un ou des *intermède(s)* (écrits le plus souvent avec une modulation de tonalité) et une *coda* (jouée le plus souvent hors-tempo, voire *ad lib* ). L'interprétation d'un standard lors d'une jam-session (et sur la plupart des disques enregistrés par les combos) se déroule en général selon un modèle immuable :

1. intro (éventuelle)
2. exposé du thème (orchestré ou chanté)
3. improvisations par les différents solistes (avec, le cas échéant, insertion d'intermèdes entre les chorus)
4. reprise (partielle ou totale) du thème
5. coda (éventuelle)

Par ailleurs, l'immense majorité des standards est écrite sur base d'une grille de 32 mesures : parmi les exceptions les plus marquantes, citons le fameux *Beguine the beguine*, rendu célèbre par l'orchestre d'Artie Shaw, et qui compte pas moins de ...100 mesures !

## Dites 32

Si l'on prend la peine d'observer d'un peu plus près ces trente-deux mesures, on réalise qu'elles sont partagées, selon les cas, en 2 groupes de 16 mesures ou en 4 groupes de 8 mesures. Le premier cas de figure peut être désigné par la formule **AA'**, les deux groupes de 16 mesures ne différant le plus souvent que par les dernières mesures, la partie A finissant sur une cadence qui appelle une suite, la vraie conclusion n'arrivant qu'au terme de la partie A'. Écoutons à titre d'exemple la version d'*Out of nowhere* gravée à Paris en 1937 par les saxophonistes américains **Coleman Hawkins** et **Benny Carter** en compagnie du clan Reinhardt/Grappelli : puis regardons une version de *The world is waiting for the sunrise*, construit sur la même structure, par le band de **Benny Goodman** :

### 151. Coleman Hawkins/ Benny Carter : Out of nowhere

*Coleman Hawkins (ts) Benny Carter (arr, tp) André Ekyan (as) Alix Combelle (ts)  
Stéphane Grappelli (vln) Django Reinhardt (gt) Eugène d'Hellemes (cb)  
Tommy Benford (dms); rec Paris 28/4/37 (CD EPM)*

### Video Benny Goodman : The world is waiting for the sunrise Benny

*Goodman (cl) Red Norvo (vbcs) Russ Freeman (pn) Jimmy Wyble (gt)  
Red Wootten (cb) John Markham (dms)Hollywood 1960 (Centenial)*

La division des 32 mesures en quatre groupes de 8 mesures est de loin de plus répandue. Ces quatre groupes se présentent en général comme suit : un premier thème de 8 mesures joué deux fois (AA), un second thème de 8 mesures (B) et la reprise du premier thème (A). Soit une formule de type **AABA**. La section B (appelée *bridge* ou *middle part*) constitue une rupture souvent marquée par un changement de ton (voire de tempo ou de soliste) : dans une jam-session, un

soliste qui a perdu les pédales et ne sait plus où il en est, se rattrape en général au moment du *bridge*, dont les accords et la "couleur" diffèrent de ceux des trois groupes A. C'est aussi le *bridge* qui, pour les mêmes raisons, nous permet, à nous auditeurs, de retomber sur nos pattes lorsque nous ne savons plus trop où en est le soliste. Par la même formation que dans le morceau précédent, écoutons *Honeysuckle rose*, anatole écrit par Fats Waller. Le thème est exposé par l'orchestre complet (sur un arrangement de Benny Carter) ; Hawkins prend deux chorus d'impro (2 x AABA), le dernier chorus étant construit de manière plus complexe : sur les deux premiers A, Django dialogue avec l'orchestre (échanges de 4 mesures), Benny Carter s'octroie le *bridge*, et le dernier A est exposé de manière collégiale. Les 128 mesures (4 x 32) qui composent ce *Honeysuckle Rose* se répartissent donc comme suit :

(*Honeysuckle rose*)

- thème ens. (32AABA)
- 1er chorus de ts (32AABA)
- 2ème chorus de ts (32AABA)
- 4/4 orch-gt (16AA) - as (8B) - coll (8A)

### 152. Coleman Hawkins/ Benny Carter : *Honeysuckle rose*

*Coleman Hawkins (ts) Benny Carter (as, arr) André Ekyan (as) Alix Combelle (ts) Stephane Grappelli (vln) Django Reinhardt (gt) Eugène d'Hellemes (cb) Tommy Benford (dms); rec Paris 28/4/37 (CD EPM)*

Autre exemple d'anatole 32AABA, *Dinah*, que nous avons entendu par Louis Armstrong puis par Benny Goodman, et que voici maintenant par **Django Reinhardt** et le 5tet du Hot Club de France - on réécouterà d'ailleurs avec profit ces trois versions afin de comparer le traitement qui est fait de l'anatole : ici, Django ne fait qu'ébaucher le thème, démarrant quasi d'emblée son improvisation. Pas davantage d'exposé de la mélodie à la fin de l'interprétation : *Dinah* n'est, très clairement, dans ce cas, qu'un *prétexte* à l'improvisation, qu'un canevas sur lequel seuls ceux qui connaissent sur le bout des doigts le thème mélodique en retrouveront quelques fragments allusifs.

### 153. Django Reinhardt : *Dinah*

*Stephane Grappelli (vln) Django Reinhardt (gt) Roger Chaput, Joseph Reinhardt (gt) Louis Vola (cb) rec Paris dec 1934 (Fremeaux)*

Si les AABA dominent largement l'univers des anatoles, il en existe également qui obéissent à d'autres "formules", par exemple ABAB, AABC, ABCD, ABAC etc. Par ailleurs, il n'est pas rare qu'*Anatole* s'impatiente : ainsi, lorsque le thème est trop répétitif, le tempo trop lent, ou les solistes trop nombreux, il

peut arriver que l'improvisation commende pendant le premier exposé (sans attendre la fin du thème) ou que l'exposé final soit tronqué voire carrément supprimé. Ainsi, après 4 mesures de piano jouée en intro par Teddy Wilson, *Mean to me*, version **Billie Holiday** 1937, Lester Young (ts) et Buck Clayton (tp) se partagent l'exposé du thème (les A pour Lester, le bridge pour Clayton) : mais ni l'un ni l'autre n'attendent la fin de cet "exposé" pour commencer à donner du thème leur vision personnelle, autrement dit pour improviser (ainsi, Lester n'évoque clairement le thème dans le tout premier A : dès le second, il s'envole); ensuite, Billie chante un chorus complet ; et le morceau se termine par un chorus tronqué de moitié : 8 mesures sont improvisées par le pianiste (A), et c'est une impro collective de 8 mesures (A) qui clôt les débats, boycottant carrément les 16 mesures théoriquement restantes (BA) :

#### **154. Teddy Wilson/ Billie Holiday: Mean to me**

*Billie Holiday (voc) Buck Clayton (tp) Buster Bailey (cl) Johnny Hodges (as)  
Lester Young (ts) Teddy Wilson (pn) Allan Reuss (gt) Artie Bernstein (cb)  
Cozy Cole (dms); rec NY 11/05/37 ; (Masters of Jazz)*

## **T'as l'bonjour d'Anatole**

*NB : Le paragraphe qui suit pénètre un peu plus profondément dans la jungle de la théorie musicale : le lecteur allergique en sautera sans danger les passages trop techniques à son goût. Pour les autres, précisons simplement que les chiffres romains désignent le "degré" de la gamme majeure telle qu'elle a été fixée en Occident (Do re mi fa sol la si par exemple) : II est donc l'accord construit sur le deuxième degré, càd Ré, VI celui construit sur le sixième, càd La etc... Les intervalles entre les différentes notes de la gamme étant variables (1 ton entre Do et Re mais 1/2 ton entre Mi et Fa), la couleur des accords - construits en général à l'aide de la tierce et de la quinte - variera donc de manière naturelle selon le degré : I sera majeur, II mineur, III mineur etc. La présence derrière le chiffre romain d'un "m" minuscule indique que l'accord est mineur de manière non naturelle - càd qu'il faut abaisser la tierce d'un demi-ton ; le chiffre arabe 7 précise qu'il est enrichi d'une "septième mineure" (I 7 est donc, un accord de Do 7 qui se compose des notes Do, Mi, Sol, Sib).*

La littérature parajazzique francophone a pris l'habitude d'appeler **anatoles** les standards de 32 mesures de type AABA - en relation métonymique avec la cadence harmonique qui en constitue le point de départ (I-VI-II-V), cadence baptisée elle-même *anatole*. Cet étiquetage facilite la communication lors d'une jam-session : comme il annoncerait un "blues en fa", le meneur de jeu annonce un

"anatoles en Si b", donne le tempo, et, en principe, tous les jazzmen présents savent dans quelle pièce ils vont jouer. D'autant que la grille d'accord des "anatoles" obéit le plus souvent au même schéma global. Si on isole la cadence I-VI-II-V, on réalise aussitôt à quel point elle nous est familière. que nous connaissions ou non la musique. Comme celle du blues (I - IV - V), elle apparaît en effet dans des myriades de chansons - et pas seulement de chansons jazz. A l'exception du bridge, certains standards sont construits exclusivement à partir de la cadence en question : c'est le cas de *Blue Moon*, que nous allons entendre dans une version qui sort du cadre chronologique des thirties mais pas de celui du swing/middle jazz puisqu'on y retrouve **Billie Holiday**, mais la Billie Holiday déchirée de 1952, superbement entourée, ici encore.

### 155. Billie Holiday : Blue Moon

*Billie Holiday (voc) Charlie Shavers (tp) Flip Phillips (ts) Oscar Peterson (pn) Barney Kessel (gt) Ray Brown (cb) Alvin Stoller (dms); rec. 26/03/1952; Verve*

L'archétype de l'anatole reste une chanson de Gershwin baptisée *I got rhythm* : elle regorge de cadences "anatoles" (mais aussi d'autres cadences récurrentes et moins connues comme le *Christophe*, construit sur l'enchaînement I - I7 - IV - IVm). La grille sur laquelle est construit son bridge est elle aussi LE modèle du genre (III 7 - VI 7 - II 7 - V 7). 1001 standards, du jazz classique comme du jazz moderne, sont construits sur la grille d'*I got rhythm*. Qui comporte toutefois un piège que ne reproduiront pas les 1001 clones en question : deux mesures ajoutées en queue du thème en font en réalité un 34 mesures (32 + 2) et non le 32 mesures usuel. Les candidats au comptage apprécieront d'autant plus la difficulté que la version d'*I got rhythm* que nous allons entendre est jouée par **Fats Waller** sur un tempo assez rapide, et avec un sens du crescendo proprement jubilatoire. Voici la structure du morceau : après 4 mesures d'intro de piano, la petite formation joue le thème complet (32 mesures + 2 !), puis Fats le reprend, mais avec les paroles cette fois ; le trombone (qui joue les A) et le sax alto (qui joue le bridge) se partagent le chorus suivant, que prolonge un chorus complet de clarinette : le premier chorus de piano est joué par Hank Duncan, tandis qu'on entend derrière lui Fats trépigner d'impatience : celui-ci prend le chorus suivant, faisant encore monter une tension, qui atteint son apogée dans la reprise finale du thème. Attachez vos ceintures, Fats décolle :

*I got rhythm*

- intro pn (4)
- thème instrumental (32AABA+2)
- thème chante (32AABA+2)
- chorus de tb (16AA) as (8B) tb (8A)
- chorus de clarinette (32AABA+2)



- chorus de piano (Hank Duncan) (32AABA+2)
- chorus de piano (Fats Waller) (32AABA+2)
- reprise du thème (32AABA+2)

### 156. Fats Waller : I got Rhythm

*Fats Waller (pn, voc) Hank Duncan (pn) Rudy Powell (as, cl) x (tb) James Smith (gt) Charlie Turner (cb) Yank Porter (dms) + big band ; rec NY 4/02/1935 (RCA)*

Ouf ! Nous reparlerons évidemment plus en détail de la plupart des musiciens dont le nom a été cité dans ce chapitre : les morceaux choisis dans ce cadre l'étaient à titre strictement exemplatif et non en fonction de la personnalité ou du style de leur interprète. Avant de revenir à l'histoire et à ses acteurs, il nous reste à évoquer un dernier paragraphe d'ordre général concernant l'évolution de l'instrumentation.

## Swing et sensualité

Les caractéristiques du swing (souplesse, liberté, phrasé personnel etc...) confèrent à la musique jouée de cette manière une forte dose de sensualité, qu'il importe également de noter au passage : pour des raisons évidentes, cette sensualité s'affirme de manière particulièrement puissante chez les chanteuses de jazz. Plutôt que d'en réécouter l'une ou l'autre, visualisons une fois encore cette sensualité par le biais d'un cartoon, en l'occurrence de cet extrait de *Qui veut la peau de Roger Rabbit* qui met en scène une chanteuse archétypique : elle interprète une chanson qui avait fait le succès de Peggy Lee notamment, *Why don't you do right* : et il fait très, très chaud dans le public :

#### Video. Jessica Rabbit : Why don't you do right ?

*Extrait de Roger Rabbit*

Les chanteuses ne sont évidemment pas les seuls à exprimer avec force la sensualité propre au jazz : le saxophone et tout particulièrement le saxophone ténor devient ainsi dans les années '30 l'emblème du jazz sensuel à travers l'art nouveau de la ballade : voici Coleman Hawkins, enregistré pendant le long séjour européen qu'il fit pendant les années '30 :

### 157. Coleman Hawkins : Lamentation

*Coleman Hawkins (ts) Freddy Johnson (pn) rec Hilversum 1937*

## L'instrumentation

Le processus amorcé dans les années '20, en matière d'instrumentation, se radicalise dans les années '30. Ainsi, au sein de la section rythmique, les archaïques tubas et banjos cèdent définitivement la place à la contrebasse et à la guitare, offrant tous deux une souplesse accrue. Par ailleurs, si la trompette était l'instrument-roi à la Nouvelle-Orléans, il semble que la Swing Era positionne de plus en plus le saxophone (alto et ténor surtout) au rang de symbole du jazz. Bientôt, la batterie se voit dotée d'un élément nouveau et décisif : la *pédale charleston*, double cymbale dont le mécanisme est actionné par le pied droit du batteur. Utilisé pour marquer les temps dits faibles (càd, on l'a vu, ceux qui, pour le swing, sont les plus importants : le 2ème et le 4ème), le *charleston* devient la pulsation de référence tandis que la formule rythmique de base est jouée sur une des cymbales fixes ou, avec les balais sur la caisse claire. Pendant la période swing, les accords de guitare se placent souvent de manière régulière sur les quatre temps de la mesure, creusant d'autant l'écart avec les vieilles sections rythmiques et leur feeling de marche hérité des brassbands. En matière de section rythmique, le modèle du genre est celle qui donne des ailes à l'orchestre de Count Basie : le piano, la guitare de Freddie Greene, la contrebasse de Walter Page et la batterie de Jo Jones forment un bloc rythmique aussi solide qu'élastique.

Par ailleurs, à côté des orchestres fixes dont nous parlerons dans les prochains chapitres, qu'il s'agisse de big bands ou de combos, il faut dès maintenant souligner le rôle important joué par la jam-session, qui se pratique after hours, càd après les heures de travail et où la musique se joue hors de toute contrainte. On en reparlera plus en détail, mais quelques images bien connues, une fois encore empruntées au monde du cartoon, nous en donneront un premier aperçu :

### **Video. Everybody wants to be a cat**

*Extrait des Aristochats (Disney)*

Chaque année, certains magazines comme *Esquire* ou *Metronome* (puis plus tard *Down Beat*) offrent à travers leur Poll, une sorte de baromètre des solistes les plus en vue. Les firmes de disques s'en emparent afin de graver des disques d'All Stars fort prisés du public on l'imagine, d'autant que dans ces all-stars se retrouvent souvent les grands chefs d'orchestre populaires eux-mêmes : un exemple parmi beaucoup d'autres :