

### **158. All Star Band : The Blues**

*Harry James, Bunny Berigan, Sonny Dunham (tp) Jack Teagarden,  
Tommy Dorsey (tb) Benny Goodman (cl) Hymie Schertzer, Arthur Rollini,  
Eddie Miller (sax) Bob Zurke (pn) Carmen Mastren (gt) Bob Haggart (cb)  
Ray Bauduc (dms); rec janv 1939 (RCA)*

## **Coda**

En commençant ce paragraphe, nous avons mis en garde contre les tentations intégristes qui accompagnaient les définitions trop précises (et donc trop restrictives) du terme swing. Le swing n'est en rien une donnée immuable et il évolut avec le temps, sans rien perdre de sa puissance. Pour clôturer ce paragraphe introductif à la swing era, voici un petit montage qui nous permettra, tout en sortant du cadre chronologique de ce chapitre, d'entendre, en prélude aux chapitres à venir, quelques unes des diverses manières de swinguer qui vont se succéder entre les années '30 et les années '60 (et on aurait évidemment pu continuer l'exercice bien au-delà) : nous entendrons successivement le swing typique de l'ère des big bands dans les années '30 avec Count Basie, puis un exemple de swing manouche tel que le pratique Django Reinhardt dans ces mêmes années '30 ; ensuite le swing revu et corrigé par le be-bop, premier style de jazz moderne, avec Charlie Parker ; puis le swing plus décontracté du jazz cool avec Gerry Mulligan ; le swing plus "dur" et plus proche des racines avec le hard-bop d'Art Blakey; et enfin le jazz modal mis sur les rails par Miles Davis à la fin des fifties : nous réécouterons évidemment tous ces titres en entier par la suite :

### **159. Montage : Swing ! (1938-1959)**

*1. Count Basie Orch (1938) 2. 5tet HCF (1937) 3. Charlie Parker (1946) 4. Gerry Mulligan (1954) 5. Art Blakey (1958) 6. Miles Davis (1959) Montage MJ*

## 7. Le Temps du Big Band

Après cette armada de généralités (bien utiles pour aborder efficacement le phénomène swing), retour à l'Histoire du Jazz proprement dite, retour aux *Thirties*. Qui, sur le plan musical, restent avant toute chose l'âge d'or des grands orchestres : les Big Bands. Avant d'écouter une sélection de ces "grosses machines", il importe de resituer cette "mode" du grand orchestre dans l'Amérique de ces fameuses années '30. Il importe également de s'interroger sur les dessous économiques et idéologiques d'un phénomène qui semble paradoxal à première vue. Il importe enfin de tenter de cerner les connotations qui accompagnent, du Harlem de 1930 au démarrage de la *Swing Craze* vers 1935, le monde pétillant et pétaradant des big bands.

### Le swing et l'Amérique des Thirties

Le passage des années '20 aux années '30 est, à première vue, le passage d'une période d'après-guerre (celle de 14) à une période d'avant-guerre (celle de 40). Aux Etats-Unis, l'exhubérance enthousiaste des années '20 a pour cadre l'euphorie de la croissance, elle-même liée aux conséquences de l'économie de guerre. Mais en 1929, la bourse s'effondre et le pays bascule d'un seul coup dans la dépression. Le crash de Wall Street et la politique d'Herbert Hoover font passer le nombre de chômeurs de 2 à 10 Millions ! La crise frappe les musiciens comme les autres couches de la population. Certains quittent le métier et se tournent vers des activités plus lucratives. En 1927, un recensement avait dénombré quelque 10.000 grandes formations sur le territoire américain : la nouvelle économie de crise ne peut évidemment nourrir une telle abondance et des regroupements s'effectuent. Pourtant, jamais les big bands n'auront la cote comme dans les années '30 ! En fait, après quelques mois de sinistrose, on assiste rapidement, dans les grandes villes américaines, à un retour de l'exhubérance, en surface en tout cas : les années '30 américaines *chantent-elles pour ne pas pleurer* comme c'est le cas en Europe où la montée du fascisme est autrement menaçante ? Ce qui est sûr, c'est que le stress de la crise semble compensé par l'abondance visuelle des grands shows, des paillettes et des smokings. On peut encore vivre de la musique, à condition d'accepter des salaires revus à la baisse et de jouer ce que veut le public. La crise atteint son paroxysme vers 1932-33 (cfr la chanson emblématique *Brother, can you spare a dime?*), mais dès 1934, s'annoncent les jours meilleurs : les effets de la politique du **New Deal**, mise en place par le nouveau président, **Franklin Roosevelt**, se font bientôt sentir. La relance économique amplifie, on l'imagine aisément, cet exhibitionisme propre aux

shows et aux big bands qui a résisté aux plus sombres jours de la crise. C'est dans ce contexte que démarre la **Swing Craze** (*Folie du Swing*). La levée de la prohibition, en 1933, ramène le jazz à l'air libre au terme de sept années de semi-clandestinité dans les caves gérées par la pègre. Dans la deuxième moitié des années '30, le jazz devient *la musique de danse américaine quasi officielle* tandis que les scènes de Broadway, à grand renfort de paillettes, continuent à relayer les fastes des films hollywoodiens, façon Ziegfeld follies tout en offrant au jazz son répertoire de base. En guise d'illustration, voici un extrait d'un des nombreux films centrés sur la personne de **Fred Astaire**, avec à la clé des chorégraphies somptueuses :

### **Video. Jazz et tap dance**

*Extrait de Shall we dance (Fred Astaire, 1936)*

Mais cette promotion du jazz comme musique de danse et de variété officielle de l'Amérique de Roosevelt, marque dans le même temps la fin des espoirs qu'avait fait naître la Harlem Renaissance dans les années '20 : les Noirs ne fascinent plus les Blancs de la même manière, en 36, le Cotton Club déménage de Harlem à Broadway, les orchestres blancs prennent le devant de la scène et le *King of Swing* est Benny Goodman, tandis que, dans son ombre, son arrangeur, Fletcher Henderson, créateur du big band, est quasi anonyme ! Les orchestres les plus prisés seront bientôt Tommy Dorsey ou Glenn Miller, qui laisseront dans l'ombre ceux, fondateurs, d'Ellington ou de Jimmy Lunceford. Et la complaisance avec laquelle ceux là offrent au public *tout ce qu'il demande* débouche sur une commercialisation croissante. Une commercialisation notamment liée à la médiatisation croissante dont bénéficie la musique dans les années '30.

## **Médiatisation et amalgame**

Le succès du swing bénéficie de deux avancées spectaculaires en matière de médiatisation : la multiplication des transmissions radiophoniques *from coast to coast*, permettant aux orchestres de se faire connaître à travers tout le pays, de décrocher des contrats etc; et l'apparition des premiers *juke-box* qui amènent la musique en conserve dans les lieux publics et donnent un coup de pouce à l'industrie du disque. Corollairement, cette musique qui touche un public de plus en plus large ne peut que se commercialiser, afin de rencontrer ses attentes. Ainsi, d'une manière générale, le jazz des années '30 s'avère éminemment plus "commercial" que celui des années '20 - un état de fait que contrebalance heureusement la qualité croissante des solistes. Mais dans un système drillé par le show-business à l'américaine, qui se soucie d'authenticité jazzique ? L'histoire

se répète : comme dans les '20, le mot "jazz" recouvre bientôt, au terme d'un amalgame mercantile forcené, l'ensemble de la variété américaine "jazzy", c'est-à-dire des musiques non classiques permettant de danser. Comment s'étonner dans ces conditions que le jazz "authentique" se pratique de plus en plus *after hours* (après les heures de "turbin" dans les big bands - cfr plus loin le syndrome de la 52ème rue) ? Et comment s'étonner qu'à la fin de la décennie, les défenseurs du jazz 'pur' se lancent dans une croisade purificatrice en amont, à la recherche du jazz orléanais perdu (à travers le phénomène *Revival*) ou au contraire, qu'ils cherchent la sortie en aval (à travers l'explosion du *Be-Bop* et l'émergence du jazz moderne ? De ces deux courants, nous reparlerons évidemment en détail par la suite. Mais n'anticipons pas. Et penchons-nous de manière un peu plus précise sur ces fameux big-bands qui font la une dans les années '30 et dont certains sont loin de n'être que des "machines à faire danser".

## Fletcher et la grosse Combine

On l'a vu, le jazz n'a pas attendu les années '30 pour "inventer" la formule du grand orchestre de jazz. Après les fanfares mégalomanes du début du siècle, les années '20 ont vu naître un peu partout sur le sol américain, des orchestres au champ d'action géographique limité, les *territory bands* ; et le monde de l'entertainment blanc a imposé aux grands hôtels, aux music-halls et aux firmes de disques des myriades de *dance bands* souvent plus jazzy que jazz. Mais le "vrai" big band de jazz est d'une autre essence et c'est, on l'a déjà évoqué, au pianiste **Fletcher Henderson** que l'on doit, sinon son invention, du moins sa structuration archétypique. Pour mémoire, cette structuration prend pour modèle la formule polyphonique orléanaise tp-tb-cl, et l'élargit jusqu'à aboutir à des formations d'une quinzaine de membres, comportant une section de trompettes, une section de trombones et une section de sax/clarinettes. Cette multiplication de voix implique l'apparition au cœur du jazz d'un personnage nouveau, l'*arrangeur*, chargé d'écrire les parties de chaque section et de réguler les échanges dialectiques autour desquels elles s'articulent et au sein desquels les solistes improvisateurs trouvent leur place. Chez Henderson, l'arrangeur le plus important est sans conteste **Don Redman**, également saxophoniste et clarinetiste. Servis par des solistes d'exception comme **Louis Armstrong** ou le saxophoniste **Coleman Hawkins**, Henderson et Redman gravent de nombreux disques : de 1923 à 1927 ceux-ci gardent souvent un caractère archaïsant ; à partir de 1927/28, les sections sont au complet et elles tournent rond, mais la section rythmique, composée d'un banjo, d'un tuba et d'un batteur assez quelconque, reste encore assez pataude. En 1927, l'orchestre compte 3 trompettes, 2 trombones et 3 sax/cl : *Hop Off* nous permet d'apprécier tant le

travail d'arrangement conçu par Redman pour les sections ou pour l'ensemble de l'orchestre (*tutti*) que la qualité des solistes - on y entend successivement de courtes interventions de Tommy Ladnier (tp), Coleman Hawkins (ts), Jimmy Harrison (tb), Buster Bailey (cl), Tommy Ladnier (tp), Joe Smith (tp), Coleman Hawkins (ts) et un break vocal de Jimmy Harrison. Ici encore, notons au passage l'éblouissante restauration sonore réalisée par l'ingénieur du son Robert Parker.

### 160. Fletcher Henderson : Hop Off

*Russel Smith, Joe Smith, Tommy Ladnier (cn, tp) Benny Morton, Jimmy Harrison (tb) Don Pasquell, Coleman Hawkins, Buster Bailey (reeds) Fletcher Henderson (pn) Charlie Dixon (bjo) June Cole (tu) Kaiser Marshall (dms); rec N-Y 1927 (BBC)*

Dès 1930, le son de l'orchestre de Fletcher Henderson change du tout au tout, parce que le banjo et le tuba s'effacent enfin devant la guitare et la contrebasse, parce qu'un batteur plus souple remplace enfin Kaiser Marshall, mais aussi parce que le temps du "hot" syncopé des années '20 a laissé la place à celui du swing des années '30. La comparaison entre *Hop Off*, que nous venons d'entendre, et la version de *Liza* enregistrée en 1934 est significative : on glisse tout simplement d'un monde à l'autre ! Voici *Liza*, avec en bonus quelques images de l'orchestre d'Henderson et de ses solistes :

### Video + 161. Fletcher Henderson : Liza

*Russel Smith, Irving Randell, Red Allen (tp) Keg Johnson, Claude Jones (tb) Buster Bailey (cl) Hilton Jefferson, Russell Procope, Benny Carter, Ben Webster (sax) Horace Henderson (pn) Lawrence Lucie (gt) Elmer James (cb) Walter Johnson (dms); rec 1934 (Classics)*

## Structure et fonctionnement du Big Band

Le grand mérite de Fletcher Henderson (et de Don Redman) est bien d'avoir défini le rôle des différentes sections de l'orchestre : si les *tutti* restent de mise pour les moments de bravoure (finales, aboutissement d'un crescendo etc), la plupart du temps, les sections dialoguent entre elles et fournissent aux solistes un décor foisonnant et dynamique. On trouve un exemple typique de ce fonctionnement dans le *Jumpin at the woodside* de **Count Basie**. Après l'intro rythmique (8 mesures), l'orchestre joue le thème (32 mesures AABA) : sur les A, les sections se livrent à un jeu de *call & respons* lumineux, l'altiste Earle Warren improvisant sur le bridge ; Basie prend ensuite un chorus complet, avec le support de riffs orchestraux sur les A ; chorus de tp, chorus de ts de Lester Young, et enfin thème réarrangé pour tb, cl et orchestre sur les A seulement :

### 162. Count Basie Orchestra: Jumpin at the Woodside

*Buck Clayton, Ed Lewis, Harry Edison (tp) Dan Minor, Benny Morton, Dickie Wells (tb) Earle Warren (as) Lester Young, Herschel Evans (ts) Jack Washington (bs, as) Freddie Green (gt) Count Basie (pn) Walter Page (cb) Jo Jones (dms) ; rec NY 22/8/38; EPM*

Chaque section, on l'a dit, est dirigée par un chef de section (*lead*) dont le rôle est semblable à celui des premiers violons dans l'orchestre classique. S'ils ne sont pas nécessairement de grands improvisateurs, ces "premiers" se doivent d'être de rudes techniciens, des lecteurs rompus aux arrangements les plus acrobatiques mais aussi des "meneurs" dont la sonorité pleine et puissante indique aux autres membres de la section la direction à suivre (accentuations, volume sonore, articulations...). Au sein de la section rythmique, les accords de pianistes souvent issus du *stride*, doivent composer avec ceux du guitariste (qui marque le plus souvent les quatre temps de la mesure); tandis que les notes basiques du contrebassiste, souvent frappées - ou tirées/claquées (*slap*) - sur les premier et troisième temps, alternent avec les contretemps de la pédale charleston du batteur. Le clarinettiste et chef d'orchestre **Artie Shaw** a "mis en scène" la structure et le fonctionnement du grand orchestre de jazz - une sorte de petit "clip" didactique (la chanteuse est **Helen Forrest**) ; nous enchaînerons avec un nouvel exemple typique de "*call and respons*" des sections de sax et de cuivres, joué par le big band de l'autre grand clarinettiste et chef d'orchestre blanc, **Benny Goodman** :

### Vidéo. Artie Shaw : Table d'Hôtes/ So help me

*Artie Shaw (cl, lead)+ orch feat Buddy Rich (dms) ; rec. 1939 (Charly)*

### 163. Benny Goodman : Stealin' Apples

*Benny Goodman (cl, lead) Ziggy Elman, Gordon Griffin, Corky Cornelius (tp) Red Ballard, Vernon Brown, Bruce Squires (tb) Toots Mondello, Buff Estes, Bus Bassegy, Jerry Jerome (sax, cl) Fletcher Henderson (pn, arr) Arnold Cavey (gt) Artie Bernstein (cb) Nick Fatool (dms); rec L.A. 11/8/39; CD Columbia*

En comparaison avec les petites formations swing (de club ou de studio), il est clair que les big bands n'offrent aux solistes que des plages d'expression limitées. D'abord parce que l'écriture occupe une place plus importante dans le déroulement d'un morceau, ensuite parce que 15 ou 18 musiciens ne peuvent évidemment improviser chacun à leur tour (fut-ce pendant un demi-chorus) dans chaque pièce du répertoire. A l'inverse, l'arrangeur, on l'a dit, devient un acteur décisif, qui conférera à l'orchestre une part importante de sa sonorité et de sa spécificité. L'art de l'arrangeur est notamment de pouvoir faire sonner une

section (de sax par exemple) comme un seul homme. A ce titre, **Benny Carter** peut être regardé comme un authentique demiurge. En harmonisant les voix des différents saxophones (une section compte habituellement 1 baryton, deux ténors et deux altos) et des clarinettes, il donne aux ensembles pour lesquels il écrit une cohérence et une originalité éblouissantes. La plus banale des chansonnettes, jouée par un orchestre moyen, peut, sous sa plume, se transformer en un petit chef d'oeuvre de musicalité. Ainsi, en Europe, en 1936, Carter offre aux 5 sax de l'orchestre du pianiste **Willie Lewis** l'occasion de se fondre en une seule voix dont le phrasé sinueux s'avère aussi souple qu'un chorus improvisé par un soliste : c'est le cas dans cet extrait d'*All of me* :

**164. Willie Lewis and his Entertainers : All of me (extr)**

*Alex Renard, Bobby Martin (tp) Benny Carter (as, tp, arr) Willie Lewis, George Johnson, Joe Hayman, Charles Kiehn (sax) Herman Chitison (pn) John Mitchell (gt) June Cole (cb) Ted Fields (dms); rec Paris 1936 (EMI)*

## Black and White

Swing à tous les étages, donc. Hélas, la médaille a son revers. Et l'Amérique à deux couleurs est plus que jamais une Amérique à deux vitesses, dans laquelle les gagnants et les perdants sont désignés d'avance. Pour les Noirs, on l'a dit, les espoirs de la *Harlem Renaissance* ont disparu alors même que l'Amérique blanche se relèvait et affichait sa prospérité retrouvée. Les grands orchestres blancs (Benny Goodman, Artie Shaw, Glenn Miller, Tommy Dorsey etc) connaissent un succès phénoménal (dont ils sont parfois les premiers étonnés) et ce d'autant que, la plupart du temps, ils utilisent les recettes mises en place au coeur de la crise par les big bands noirs de Harlem (Lunceford, Chick Webb, Millinder). Qui se soucie vraiment de savoir que l'arrangeur qui se cache dans l'ombre de l'orchestre de Benny Goodman et auquel l'orchestre doit une part importante de son succès, n'est autre que **Fletcher Henderson**, LE créateur du concept de big band ? Sans verser dans un manichéisme déplacé, force est de constater que, sur le plan racial, l'ère des grands orchestres obéit à une dynamique que nous connaissons bien, pour l'avoir rencontré, déjà, à plusieurs reprises dans l'histoire du jazz : les orchestres noirs mettent au point des formules que récupèrent les orchestres blancs, lesquels, autrement médiatisés, connaissent avec ces formules un succès auquel n'auraient jamais osé rêver leurs créateurs. Certes, le swing n'a pas de couleur mais, de même que les formations racialement mixtes restent l'exception dans les années '30, le mouvement général de la décennie suit une courbe de récupération commerciale tristement répétitive. L'exemple le plus frappant - parce que touchant la mélodie qui est peut-être restée dans la mémoire collective

comme le symbole même du swing - nous est fourni par une face obscure et oubliée jouée en 1932 par l'orchestre de l'arrangeur noir **Don Redman** : écoutez plutôt.

### 165. Don Redman : Hot and anxious (extr)

*Don Redman (as, voc, lead) Shirley Clay, Langston Curl, Sidney de Paris (tp)  
Claude Jones, Fred Robinson, Benny Morton (tb) Edward Inge, Rupert Cole,  
Robert Carroll (sax, cl) Horace Henderson (pn) Talcott Reeves (bjö)  
Bob Ysaguirre (cb) Manzie Johnson (dms); rec NY 30/6/32 (BBC)*

Le riff qui suit l'introduction de ce *Hot and anxious* fait bien plus qu'évoquer le motif central d'*In the Mood* : il est ce motif, lequel, dès 1939, rendra multimillionnaire le chef d'orchestre blanc **Glenn Miller** et surtout ses producteurs ! Un exemple limpide de "pillage" et de plagiat comme on en rencontre des nuées à l'époque. Il convient toutefois de préciser que cette "injustice" est davantage l'affaire des *businessmen* qui, dès 1935, flairent les dollars sous les accents swinguants, que celle des musiciens eux-mêmes, fort peu racistes dans l'ensemble : on note ainsi l'attitude chevaleresque voire militante d'un **Benny Goodman** ou d'un **Artie Shaw** par rapport aux artistes noirs : tous deux engageant des solistes et des chanteuses de couleur et s'opposent du mieux qu'ils peuvent aux discriminations raciales dont ceux-ci sont victimes - on sait que **Billie Holiday**, vedette de l'orchestre de Shaw, n'en est pas moins obligée, dans le Sud surtout, d'entrer par la porte de service dans les établissements où a lieu le spectacle. Les préjugés raciaux ont la vie dure dans l'Amérikkke des thirties et la pression conjointe du public et des organisateurs empêchent souvent des musiciens blancs bien intentionnés de les affronter de face.

## Swing : sonnante et trébuchante ?

Comme leurs prédécesseurs des années '20, les marionnettistes qui tirent les ficelles du show-business américain des années '30 infléchissent la couleur musicale en caressant l'Américain moyen dans le sens du poil. La médiatisation accouche du *sponsoring* : les tournées de l'orchestre de **Glenn Miller** sont sponsorisées par les cigarettes *Chesterfield*, celles de **Tommy Dorsey** par la firme *Raleigh Kool*. Et les firmes de disques pensent aussi, de plus en plus, en termes de profit plutôt qu'en termes d'éthique musicale. Le Swing en tant que processus de marketing démarre par une anecdote, transformée en causalité par des managers avidés (voir plus loin) : et alors que le swing harlémitte fait danser et claquer des doigts depuis le début de la décennie, il devient soudain irréfutable que l'ère du Swing démarre le soir du 21 août 1935, dans un dancing californien où se produit l'orchestre de Benny Goodman ! Pour le grand public, ce qui personifie

la *swing era*, c'est bien davantage *In the Mood* de Glenn Miller, *I'm getting sentimental over you* de Tommy Dorsey ou *Begin the beguine* d'Artie Shaw, que la musique souvent plus décapante de leurs homologues noirs. Les big bands blancs obtiennent les meilleurs contrats - ceux de longue durée -, occupent les meilleurs créneaux radiophoniques, bénéficient des faveurs des grosses firmes de disques, tandis qu'à quelques exceptions près, les orchestres noirs continuent à courir le cachet, nuit après nuit, à un rythme effréné, et enregistrent pour de petits labels au rayonnement plus restreint. Fort heureusement, le jazz des années '30 - y compris celui des big bands - ne se réduit pas à une sordide question d'argent. Oublions les déformations de l'histoire pour nous replonger au coeur noir de Harlem, afin d'y assister à l'ascension des orchestres de choc qui constituent l'origine et la face musclée de la grande formation swing.

## Harlem et les Big Bands Noirs

Le démarrage de la *swing craze*, au milieu des années '30, coïncide à peu de choses près avec le déclin de l'âge d'or harlémitte (guerre des gangs, insécurité croissante, fin de la Renaissance Harlémitte etc). Les violences raciales prendront à cette époque une tournure proprement dramatique, et le *Cotton Club*, emblème du Harlem nocturne, devra fermer ses portes. Entre 1930 et 1934, par contre, Harlem reste bien le lieu chaud où les choses se passent ! Comme dans les années '20, la nuit harlémitte respire au diapason des clubs, boîtes de nuits, dancings et cabarets où défilent les noctambules new-yorkais branchés, tout particulièrement, on l'a vu, le *Cotton Club* et le *Savoy Ballroom*.

### Cab, Minnie & the Hi-de-Ho

Au *Cotton*, auquel la *jungle music* de Duke Ellington a donné son identité entre 1927 et 1930, succède un autre orchestre fameux : celui de **Cab Calloway**. Moins sophistiquée que celle du Duke, la musique de Cab Calloway reflète davantage l'excentricité et la désinvolture d'une époque qui entend oublier la crise. Chef d'orchestre et danseur tirant la couverture à coups de gesticulations forcenées et d'accoutrement provocateur, chanteur spécialisé dans les délires verbaux, Calloway devient rapidement une des grandes vedettes de la nuit harlémitte. Au programme de la deuxième revue qu'il dirige au *Cotton*, figure une chanson inspirée d'un personnage réel, une vagabonde de Harlem, *Minnie the Moocher* (Minnie la clocharde). Un soir, suite à un de ces trous de mémoire providentiels courants dans l'histoire mythique du jazz, Calloway remplace une partie des paroles par des onomatopées : le célèbre *Hi-de-ho* est né et son inventeur va user jusqu'à la corde le *call and respons* onomatopéique.

### 166. Cab Calloway : Minnie the Moocher

*Cab Calloway (voc, lead) Lammar Wright, R.Q. Dickerson, Ruben Reeves (tp) DePriest Wheeler, Harry White (tb) Arville Harris, Walter Thomas, Andrew Brown (sax, cl) Earres Prince (pn) Morris White (gt, bjo) Jimmy Smith (cb, tu) Leroy Maxey (dms); rec NY 1931*

Profitant au maximum du succès de *Minnie*, Cab Calloway poursuit sa quête vocale délirante et devient le champion du *jive*, l'argot des initiés de Harlem. Rapidement, la faune harlemite noire adopte le déhanchement de Cab Calloway, son look et sa démarche excentriques, sa façon de danser le *jitterbug*, la nouvelle danse à la mode. Il faut voir Cab diriger, à son inimitable manière, un orchestre dont il ne faudrait surtout pas minimiser l'importance, parfois masquée par les bouffonneries de son leader : *We the cats shall hep ya*. Et pour suivre, un extrait de *Stormy Weather*, le fameux numéro de tap dance des Nicholas Brothers :

### Video. Cab Calloway: We the cats shall hep you

*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, bjo) Al Morgan (cb) Leroy Maxey (dms); rec. 1934*

### Video. Cab Calloway: Extrait de Stormy Weather

*Cab Calloway (voc, lead) + orch feat the Nicholas Brothers (tap dance) 1942*

Plus la fin des années '30 approche, plus la qualité musicale de l'orchestre de Cab Calloway grandit : avec pour principaux solistes **Chu Berry** (ts) et le jeune **Dizzy Gillespie** (tp), il propose un swing plus policé et plus dans l'air du temps, mais qui n'a rien perdu de son punch, au contraire :

### 167. Cab Calloway : Bye bye blues

*Dizzy Gillespie, Mario Bauza, Lammar Wright (tp) Tyree Glenn (tb, vbes), Keg Johnson, Quentin Jackson (tb) Jerry Blake, Hilton Jefferson, Andy Brown, Chu Berry, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn) Danny Barker (gt) Milt Hinton (cb) Cozy Cole (dms) Cab Calloway (dir); rec Chicago 1939*

Quelles que soient les qualités de l'orchestre de Cab Calloway, il reste que la crème des big bands harlemites des années '30 est ailleurs, dans cet univers musclé où règnent les big bands d'Erskine Hawkins, Don Redman, Lucky Millinder ou Jimmy Lunceford. De ces quatre formations, celle qui reste le plus fortement ancrée dans la mémoire collective jazzique, est sans aucun doute celle de Jimmy Lunceford.

## **Jimmy Lunceford : Rhythm is our business !**

En 1934, l'orchestre de **Jimmy Lunceford** remplace Cab Calloway au *Cotton*. Autre son, autre personnalité, autre succès. Moins connu que Basie ou Ellington, Lunceford n'en dirige pas moins un des bands les plus emblématiques du swing noir. Très vite, le public du *Cotton* est séduit par le style puissant et novateur de cet orchestre et tout particulièrement par les arrangements de **Sy Oliver** et d'**Edwin Wilcox**. La sonorité et le groove produit par ces alchimistes combinent les influences *jungle* façon Ellington au format du big band hendersonien, et dote l'ensemble d'un volume sonore compacte inédite jusqu'alors. Si, comme celui de la plupart des big bands, celui de Lunceford oppose volontiers les sections (cuivres/anches) en de véritables joutes acrobatiques, c'est souvent pour mieux les fondre ensuite en un "paquet de sons" tantôt moelleux, tantôt virulent, mais toujours d'une rare cohérence. Une cohérence qui, servie par des instrumentistes de haut vol, génère une efficacité pulsante et une brillance que seuls Chick Webb et Count Basie pourront égaler ou dépasser. Si les arrangeurs sont, pour l'essentiel, à l'origine de cette cohésion, il ne faut pas négliger non plus le travail effectué par une section rythmique en acier trempé, marquant les quatre temps de la mesure de manière quasi égale. Écoutons d'abord un des thèmes emblématiques de Lunceford et de ses hommes, le fameux *Music is our business*, dans lequel le chef présente ses principaux solistes :

### **168. Jimmy Lunceford: Rhythm is our business**

*Eddie Tompkins, Tommy Stevenson (tp) Sy Oliver (tp) Henry Wells, Russell Bowles (tb) Willie Smith, LaForest Dent, Joe Thomas, Earl Carruthers (sax, cl) Edwin Wilcox (pn, arr) Al Norris (gt) Moses Allen (cb) Jimmy Crawford (dms) ;  
rec NY 7/10/34; M of J*

Familiers des tours de force, Lunceford et ses hommes peuvent également faire sonner, mieux que tout autre orchestre de l'époque, les tempi medium lents, et ce sans tomber dans le piège du sirop. Appliquant ainsi à la grande formation un feeling jusqu'alors réservé aux combos. Illustration, avec ce *Dream of you* dominé par le vocal, l'arrangement et les soli de trompette bouchée de **Sy Oliver**: un véritable petit bijou !

### **169. Jimmy Lunceford: Dream of you**

*Eddie Tompkins, Tommy Stevenson (tp) Sy Oliver (tp, voc, arr) Henry Wells, Russell Bowles (tb) Willie Smith, LaForest Dent, Joe Thomas, Earl Carruthers (sax, cl) Ed Wilcox (pn) Al Norris (gt) Moses Allen (cb) Jimmy Crawford (dms) ;  
rec NY 1934 ; M of J*

Lunceford popularise l'utilisation, à l'avant du big band, de trios vocaux masculins harmonisés (une pratique empruntée à une ancienne tradition anglo-saxonne, que les *Fisk Jubilee Singers* avaient répandue dès la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle). Sans verser dans les déhanchements exacerbés d'un Cab Calloway (ou, plus tard, des membres du big band de Lionel Hampton), les chanteurs de Lunceford - tous issus des sections instrumentales - se permettent volontiers un petit pas de danse. C'est le cas lors des interprétations de *Rhythm is our business*, et plus encore du célèbre *Nagasaki* : voici, restaurés de superbe manière, ces deux titres, filmés en 1934 pour les soundies *Vitaphone* :

**Video. Jimmy Lunceford : Rhythm is our business/ Nagasaki**

*Eddie Tompkins, Tommy Stevenson (tp) Sy Oliver (tp, voc) Henry Wells, Russell Bowles (tb) Willie Smith, LaForest Dent, Joe Thomas, Earl Carruthers (sax, cl) Ed Wilcox (pn) Al Norris (gt) Moses Allen (cb) Jimmy Crawford (dms) ; ca 1934*

Les arrangements écrits par Wilcox pour les sections et pour l'orchestre entier valent bien ceux d'un Benny Carter. En 1935, la section de saxes s'enrichit d'un cinquième membre, **Dan Grissom**, élargissant davantage encore sa palette sonore. Les prouesses que réalisent ces cinq musiciens soudés l'un à l'autre restent, aujourd'hui encore, hors de portée de la majorité des big bands. Et ce n'est pas tant les aspects strictement techniques qui sont en cause, que *l'art de la nuance* que maîtrisent les cinq de Lunceford dans les phrasés les plus hallucinés. A propos de cette section unique dont il était l'âme, **Willie Smith** écrit :

*" La section de saxophones avait l'habitude de répéter seule. On pouvait ne travailler que trois morceaux toute la journée. On commençait le matin, on déjeunait, puis on répétait à nouveau tout l'après-midi. Il n'y avait pas de contrainte. Nous voulions avoir la meilleure section du monde, et nous l'avions ! Nous travaillions pour donner l'impression qu'un seul gars jouait de cinq saxophones. Tout devait être marqué, les respirations devaient être prises aux mêmes moments, et tous les crescendos étaient répétés sans fin."*

Quelle meilleure illustration des propos de Willie Smith que la version de *Sleepy Time Gal* enregistrée en 1935 ? Fait significatif, l'arrangement écrit pour la section de saxes est à ce point complexe que Grissom, le petit nouveau, cède sa place d'altiste à **Lunceford** lui-même. Savourez : le plat de résistance se situe après l'exposé orchestral ; et le dessert, joué en *tutti*, n'est pas triste lui non plus. A réécouter plutôt deux fois qu'une :

**170. Jimmy Lunceford : Sleepy time gal**

*Paul Webster, Eddie Tompkins, Sy Oliver (tp) Elmer Crumpley, Russell Bowles (tb) Eddie Durham (tb, gt) Willie Smith, LaForest Dent, Jimmy Lunceford, Joe*

*Thomas, Earl Carruthers (sax, cl) Edwin Wilcox (pn, arr) Al Norris (gt)  
Moses Allen (cb) Jimmy Crawford (dms); rec NY 29/5/35; (M of J)*

Moins souvent cité que Basie ou Ellington, Lunceford n'en connaît pas moins un succès considérable, hélas d'assez courte durée. Sa grande époque s'étend de 1933 à 1939. Cette année-là, les amateurs de jazz liégeois attendent avec impatience la venue de Lunceford à l'Exposition de l'Eau : hélas, la pression des "événements" qui agitent alors le Vieux Continent. entraîne l'annulation de la plupart des tournées européennes d'orchestres américains. Un rendez-vous manqué qui désespère notre Jacques Pelzer, fan inconditionnel de Lunceford (et de Willie Smith). C'est que, dans les années '30, on n'a guère l'occasion, sur le Vieux Continent, d'applaudir les big bands noirs purs et durs. Ainsi, pas plus que celle de Lunceford, les Européens ne recevront la visite de l'autre formation-dynamite forgée dans le Harlem noir : celle que dirige le batteur Chick Webb et qui sert d'écrin aux débuts d'Ella Fitzgerald.

### **Petit Bosco et grande Ella**

Les noms d'Ellington, Calloway et Lunceford sont tous trois liés au *Cotton Club* (lequel, après avoir déménagé de Harlem à Broadway, ferme ses portes en 1940). Mais à l'époque héroïque, Harlem comptait, on l'a dit, un établissement d'égale importance : le **Savoy Ballroom**, paradis des danseurs, pour lesquels s'affrontent tous les soirs deux big bands. Et quels big bands ! Avec le recul, on a du mal à s'imaginer qu'au Savoy, en 1938, il y avait, sur un podium, le big band de Count Basie et sur l'autre celui de Chick Webb ! On reparlera de Basie d'ici peu, mais il faut, à ce stade, dire un mot de **Chick Webb**, batteur et chef d'orchestre qui, dès 1930, malgré les multiples handicaps dont l'a doté la nature (il est nain, bossu et tuberculeux), dirige au Savoy, un des orchestres les plus gonflés de punch que connaisse le Harlem des années '30. Parmi les compositions liées à son nom, l'emblématique *Stompin' at the Savoy* évidemment, mais aussi ce *Don't be that way* dont la version originale date de 1934 mais qui deviendra un succès mondial lorsqu'il sera "repris" par des orchestres blancs quelques années plus tard. Le répertoire de Chick Webb est un de ceux que les leaders blancs "pilleront" le plus volontiers, sans doute parce que la sonorité qui s'en dégage annonce bien souvent le meilleur de l'oeuvre de Goodman, Dorsey, Miller et cie.

#### **171. Chick Webb: Don't be that way**

*Mario Bauza, Bobby Stark, Taft Jordan (tp) Sandy Williams, Claude Jones (tb)  
Pete Clark (as, cl) Edgar Sampson (as, arr) Wayman Carver (ts, fl)  
Elmer Williams (ts) Don Kirkpatrick (pn) John Trueheart (gt)  
John Kirby (b) Chick Webb (dms); rec 19/11/34*

Plus souple que celle de Lunceford, la section rythmique de Chick Webb génère une pulsation idéale pour la danse mais transporte également d'aise les amateurs de jazz purs et durs. Parmi les solistes marquants de l'orchestre, citons le trompettiste **Mario Bauza**, cheville ouvrière du jazz afro-cubain et futur membre du big band de Dizzy Gillespie, et le saxophoniste **Wayman Carver** qui passera surtout à la postérité pour avoir été le premier flûtiste important de l'histoire du jazz. Sans oublier le leader lui-même qui, non seulement "tire" son orchestre avec un drive imparable, mais s'offre à l'occasion des solos de batterie ébouriffants, pour lesquels il sollicite les *toms* plus qu'aucun autre drummer de l'époque : d'où les accents africanisants de son travail polyrythmique, par exemple sur *Harlem Congo* :

### 172. Chick Webb : Harlem Congo

*Mario Bauza, Bobby Stark, Taft Jordan (tp) Sandy Williams, Nat Story (tb)  
Chauncey Haughton, Ted Mc Rae, Louis Jordan, Wayman Carver (reeds)  
Tommy Fulford (pn) Bobby Johnson (gt) Beverley Peer (cb) Chick Webb (dms);  
rec 1/11/37; Classics*

A la sophistication des phrasés collectifs propre au *band* de Lunceford, celui de Chick Webb privilégie un groove rythmique irrésistible et un art consommé dans le choix et le traitement du tempo. Comme tous les chefs d'orchestre de l'ère swing, Webb doit une part de son succès à son arrangeur, **Edgar Sampson** : mais il est tout aussi évident que sa renommée s'accélère lorsqu'il prend sous sa protection une jeune chanteuse orpheline âgée de 17 ans à peine : une certaine... **Ella Fitzgerald** ! En 1938, une chansonnette baptisée *A Tisket a Tasket* propulse Chick Webb et sa protégée aux premières places du swing noir. Les paroles sont niaisées, certes, mais l'interprétation swingue et les amateurs ne s'y trompent pas. Pour la petite orpheline, c'est le début d'une grande carrière.

### Video + 173. Chick Webb/ Ella Fitzgerald : A-Tisket-A-Tasket

*Mario Bauza, Bobby Stark, Taft Jordan (tp) Sandy Williams, Nat Story, George  
Matthews (tb) Garvin Bushell, Hilton Jefferson, Ted Mc Rae, Wayman Carver  
(sax, fl) Tommy Fulford (pn) Bobby Johnson (gt) Beverley Peer (cb)  
Chick Webb (dms) Ella Fitzgerald (voc) ; rec NY 2/5/38; Classics*

En 1940, à la mort de Chick Webb, Ella Fitzgerald reprend l'orchestre à son nom et poursuit une ascension qui la mènera jusqu'aux sommets. Nous en reparlerons, faut-il le dire, comme nous reparlerons, brièvement, de Chick Webb lorsque le moment sera venu d'évoquer les *bands within' the bands* (combos extraits d'une grande formation). Par ailleurs, nombreux sont les big bands noirs qui mériteraient d'être évoqués dans ce chapitre. Les amateurs désireux d'en

savoir davantage liront avec profit l'ouvrage de référence d'Albert Mc Carthy, *Big Bands (Berkley Publishing Corporation, 1974)* qu'ils illustreront sans peine à l'aide des nombreuses compilations parues en CD ces dernières années. Impossible toutefois de ne pas rappeler la place que continue à occuper, dans les années '30, l'orchestre de Duke Ellington.

## Le Grand Duc

C'est évidemment un chapitre entier que mériterait, ici encore, ce monument jazzique qu'est **Duke Ellington**. Faute de temps, il nous faudra hélas nous contenter de signaler que son oeuvre, sortie de la période jungle (tout en en conservant plus d'un aspect), se partage entre deux grandes tendances : une musique de danse davantage ancrée dans l'air du temps (mais superbement servie par des solistes éblouissants tels que **Johnny Hodges**, **Harry Carney** ou **Cootie Williams**) et une série d'oeuvres plus complexes laissant une plus large part à l'écriture et préfigurant les "Suites" qu'écrira le Duke dans les décennies à venir. De 1932, écoutons l'emblématique *It don't mean a thing*, qui restera un des indicatifs du Duke et sa profession de foi : *cette musique n'a aucun sens si elle ne possède pas de swing !*

### 174. Duke Ellington : It don't mean a thing

*Arthur Whetsol, Freddy Jenkins, Cootie Williams (tp) Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown (tb) Juan Tizol (vtb) Johnny Hodges, Harry Carney, Barney Bigard (sax, cl) Fred Guy (gt) Duke Ellington (pn) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) Ivy Anderson (voc); rec N-Y février 1932 (Classics)*

En 1934, l'orchestre tourne *Symphony in Black and Blue*, qui reflète à la fois les ambitions musicales du Duke et sa volonté d'affirmer son appartenance à la communauté noire américaine : *work songs* et *preaching* y sont évoqués, aux côtés de séquences joyeuses et virevoltantes, tandis que la jeune **Billie Holiday** (dont c'est la première apparition à l'écran) y joue son propre rôle ou presque, celui d'une femme noire victime de la violence raciale et machiste.

### Video Duke Ellington : Symphony in Black

*Arthur Whetsol, Freddy Jenkins, Cootie Williams (tp) Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown (tb) Juan Tizol (vtb) Johnny Hodges, Harry Carney, Barney Bigard (sax, cl) Fred Guy (gt) Duke Ellington (pn) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) Billie Holiday (voc); rec Hollywood 1934*

A la fin de la décennie, le Duke dirige un orchestre swing qui, tout en collant à l'énergie dansante de la Swing Craze, n'en demeure pas moins foncièrement

original par ses arrangements et par la personnalité de ses solistes, dont la plupart suivent le Duke depuis la fin des années '20 : on termine cette courte évocation par l'écoute de *Battle of swing* :

### 175. Duke Ellington : *Battle of swing*

*Wallace Jones, Cootie Williams, Rex Stewart (tp) Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown (tb) Juan Tizol (vtb) Johnny Hodges, Harry Carney, Barney Bigard, Otto Hardwicke (sax, cl) Fred Guy (gt) Duke Ellington (pn) Billy Taylor (cb) Sonny Greer (dms) rec N-Y 1938 (Classics)*

## Count Basie et le Kansas City Style

Avant d'en venir aux orchestres blancs qui récolteront ce qu'ont semé les Harlémites, il nous faut évoquer l'autre Grand Big Band noir de l'époque, celui qui symbolisera peut-être plus que tous les autres le feeling du grand orchestre swing. Chaleureux rival de Chick Webb au *Savoy* en 1938, celui-là n'a pas attendu d'être à New-York pour peaufiner son style et sa sonorité. William **Count Basie** vient d'une ville du Centre qui, à ce stade, joue un rôle tout simplement décisif : *Kansas City* ! Située aux confins du Kansas et du Missouri, **Kansas City** connaît, dès le XIXème siècle, une forte concentration de population noire et, par conséquent, une présence massive des différentes formes de musiques populaires négro-américaines (*blues, field hollers, gospel...*). Quelques 40.000 Noirs et Paysans ont répondu, dit-on, à l'appel du prophète Benjamin Singleton, et ont préféré cette "terre promise" missourienne aux usines de Chicago. Carrefour du commerce et de l'élevage du bétail, *Kansas City* est une ville de grand passage. Régulièrement visitée par les *territory bands* du Middle West, elle s'est dotée d'une infrastructure de divertissement peu banale, qui ne peut se comparer qu'à celle de la Nouvelle-Orleans. Pendant la période de la prohibition, et au-delà, K.C. partage encore avec Chicago le "privilège" d'être dirigée par un maire mafieux, **Tom Pendergast** : corrompue autant qu'on peut l'être, son administration laisse régner dans la ville, de 1927 à 1938, une liberté (de pensée, de plaisir, d'action) sans égale dans l'Amérique profonde. On peut dire sans exagérer que la prohibition n'a jamais eu d'effet à Kansas City. La conjonction de ces différents facteurs explique qu'à Kansas City, comme à Storyville, comme dans le South Side de Chicago, comme dans le Harlem de la grande époque, la musique règne en maître, le jour comme la nuit (on reparlera plus loin des fameuses jams de K.C.). Il y a un "sound" Kansas City. Alors que le monde du spectacle new-yorkais a imposé au jazz le répertoire des "standards", à Kansas City, le blues et le boogie restent les rois de la fête. Aux arrangements sophistiqués d'un Lunceford ou d'un Ellington, les bands de K.C. préfèrent les riffs simples et efficaces, et les arrangements

"de tête" (*head arrangements*) qui se créent dans l'instant. A la fin des années '20, les orchestres locaux les plus importants sont les *Blue Devils* du contrebassiste **Walter Page** et le big band de **Benny Moten**. Deux formations qui préparent l'avènement de l'orchestre de Count Basie. Né en 1904, **William Basie** est le pianiste des *Blue Devils*, puis de Benny Moten (dont l'orchestre phagocyte celui de Walter Page). Il créera ensuite son propre band, dans lequel le rejoindront la plupart des hommes de Moten. L'apogée de l'orchestre de Benny Moten se situe peut-être en 1932, l'année de *Moten Swing* (le thème qui restera à jamais lié à sa mémoire) et de *Toby*, une démarcation de *Honeysuckle rose* en forme de dynamite : la structure de cet anatole étant assez facile à suivre, renouons avec l'exercice de la grille, le but du jeu étant avant tout, ici, de mettre en relief le rôle des riffs (chorus 4, 6, 7, 8) ainsi que le travail sobre mais diablement efficace de Basie au piano (il restera sa carrière durant, un pianiste respecté par toute la corporation de l'ivoire bleu, malgré un minimalisme qui ne doit pas nous induire en erreur : en quelques notes, tout est dit !

(*Toby*)

intro pn (8)

1 • thème ens (16AA) - gt (8B) - ens (8A)

2 • tp (32AABA)

3 • ts (32AABA)

4 • riffs (16AA) - as (8B) - riffs (8A)

5 • pn (AA) - cl (8B) - pn (8A)

6 • ens riffs (16AA) - tb (8B) - ens riffs (8A)

7 • ens riffs (16AA) - ts (8B) - ens riffs (8A)

8 • ens riffs (16AA) - tb (8B) - ens riffs (8A)

### 176. Bennie Moten Orchestra: Toby

*Bennie Moten (lead) Joe Keyes, Hot Lips Page, Prince Stewart (tp)*

*Eddie Durham (vtb, arr) Dan Minor (tb) Eddie Barefield, Ben Webster,*

*Jack Washington (sax, cl) Count Basie (pn) Leroy Berry (gt) Walter Page (cb)*

*Willie Mc Washington (dms); rec Camden 1932 (Masters of Jazz)*

1935. A la mort de Benny Moten, la crème des musiciens de K.C. se retrouvent sous la houlette de Count Basie. Qui obtient un contrat pour le *Reno Club*. Le *gig* n'est ni prestigieux (l'endroit n'a rien d'un palace) ni de tout repos (l'orchestre doit parfois jouer 12 heures d'affilée) mais il est bien payé et, surtout, il fait connaître le jeune orchestre dans toute la région. Le *Reno* est en effet en relation avec une station de radio locale et les soirées du dimanche sont retransmises en direct ! Cette fois encore, les ondes s'avèrent déterminantes, et

ce pour deux raisons au moins, liées à deux personnages-clés de l'ascension de Basie vers les sommets :

1. Le saxophoniste **Lester Young** écoute les retransmissions; il écrit à Basie pour le congratuler, regrettant toutefois la médiocrité du sax-ténor Slim Freeman. Un appel du pied qui se solde par l'engagement de Lester au sein du banc
2. Un jeune critique et promoteur de jazz, **John Hammond**, grand ami de Benny Goodman et déjà fort influent dans les milieux bleus, capte de sa voiture, une nuit de novembre 1935, une retransmission du *Reno*. Selon ses propres termes, il s'agit là de *l'audition fortuite la plus importante de l'histoire du jazz* :

*" Je passais de nombreuses heures dans ma voiture, aussi je désirais avoir un instrument de qualité supérieure afin de demeurer en contact avec la musique qui se faisait dans le pays. Il était une heure du matin. Les stations locales avaient cessé d'émettre et je ne captais de la musique qu'en me branchant sur les stations situées au sommet du cadran, 1550 kilocycles. C'est là que j'ai reçu W9XBY, une station expérimentale de Kansas City. La diffusion nocturne de la prestation de l'orchestre de Count Basie au Reno Club venait de commencer. Je n'en ai pas cru mes oreilles."*

Dès lors, les choses s'accélérent. Hammond se rend à Reno, rencontre Basie et décide de prendre l'orchestre en charge, et de lui assurer gigs et enregistrements réguliers. L'aventure commence réellement : elle fera de l'orchestre de Basie un des deux plus fameux big bands de l'histoire du jazz (avec celui d'Ellington).

Le punch de l'orchestre de Basie, version *late thirties*, repose sur des sections instrumentales hyper-solides et hyper-soudées (grâce auxquelles le big band a la spontanéité d'un combo) mais aussi et surtout sur une section rythmique unique, la plus souple et la plus élastique que l'on puisse trouver dans les années '30. On y trouve le guitariste **Freddie Greene**, dont la discrétion n'a d'égale que l'efficacité : la manière dont Greene pulse les quatre temps reste un modèle du genre et assure à l'orchestre une assise imparable. Au piano, le leader lui-même, **Count Basie** (pn), capable de driver le band entier à l'aide de quelques notes placées juste là où il faut, au moment où il faut. A la contrebasse, **Walter Page**, et à la batterie, le merveilleux **Jo Jones** au jeu naturel et quasi mélodique - Jo Jones est un des premiers drummers à ouvrir la voie au modernisme en marquant le 2ème et le 4ème temps à l'aide de la pédale charleston : Jo Jones travaille également les cymbales d'une manière nouvelle, et il confère au swing une légèreté nouvelle qui donne des ailes aux solistes. Et quels solistes ! Presque tous les

membres de la phalange rassemblée par Basie sont des improvisateurs naturels : ne citons, pour mémoire, que les trompettistes **Buck Clayton** et **Harry Edison** et les saxophonistes **Lester Young** et **Herschell Evans**). Sans oublier l'indispensable shouter de blues **Jimmy Rushing** que nous entendrons dans *Sent for me yesterday*;

**178. Count Basie Orchestra: Sent for you yesterday**

*Buck Clayton, Ed Lewis, Harry Edison (tp) Dan Minor, Benny Morton, Eddie Durham (tb) Earle Warren (as) Lester Young, Herschel Evans (ts) Jack Washington (bs, as) Freddie Green (gt) Count Basie (pn) Walter Page (cb) Jo Jones (dms) Jimmy Rushing (voc) ; rec NY 1938; Masters of Jazz*

Contrairement à d'autres orchestres de l'époque, celui de Basie n'a évidemment nul besoin de la caution d'un chanteur pour donner le meilleur de lui-même. Voici pour suivre le torrentiel *Every Tub*, un instrumental qui met en valeurs les solistes de Basie, à commencer par le grand **Lester Young** :

**177. Count Basie Orchestra: Every Tub**

*Buck Clayton, Ed Lewis, Harry Edison (tp) Dan Minor, Benny Morton, Eddie Durham (tb) Earle Warren (as) Lester Young, Herschel Evans (ts) Jack Washington (bs, as) Freddie Green (gt) Count Basie (pn) Walter Page (cb) Jo Jones (dms) rec NY 1938; Masters of Jazz*

Lorsque Basie, monté à New-York, est engagé au Temple du Swing, le *Savoy Ballroom*, où règnent en maître **Chick Webb** et **Ella Fitzgerald**, il s'octroie lui aussi, pour un temps les services d'une chanteuse. Une chanteuse bien différente de la fraîche et souriante Ella : elle s'appelle **Billie Holiday** et a déjà derrière elle, malgré son jeune âge, un passé douloureux qui transforme ses chansons en autant de déchirements. Mais ceci dit, avouez qu'on croit rêver : dans la même salle, Webb et Basie, Ella et Billie ! Serions-nous vraiment nés trop tard ? Avant de quitter le Basie des années swing, offrons-nous le plaisir de "voir" le band à l'oeuvre dans un autre mega-succès (peut-être LE thème de référence de Basie), *One o'Clock Jump*, filmé en 1941, et mettant notamment en valeur **Buck Clayton** (tp) **Dickie Wells** (tb) **Don Byas** (ts) et l'ineffable et souriant **Jo Jones** (dms).

**Video. Count Basie Orchestra: One o'clock Jump**

*Buck Clayton, Harry Edison, Al Killian, Ed Lewis (tp) Robert Scott, Eli Robinson, Dickie Wells (tb) Earl Warren, Caghey Roberts, Don Byas, Buddy Tate, Jack Washington (sax, cl) Freddy Green (gt) Count Basie (pn) Walter Page (Vernon Alley) (cb) Jo Jones (dms) Eddie Durham (arr); rec 1941; Milan HCF*

## Swing Craze : les Big Bands blancs

En écoutant (et en regardant) les grands orchestres blancs des années '20 (Whiteman, Goldkette) on imagine mal comment des machines à ce point sirupeuses pourraient porter en germe ce branle-bas dans les chaumières américaines qu'est la *Swing Craze*. Avec ses artifices et ses paillettes, mais aussi, soyons justes, avec sa musique, certes largement inspirée de celle des orchestres noirs, mais néanmoins porteuse d'une incontestable tonicité. En réalité, l'origine des big bands blancs, c'est davantage dans les cénacles de hipsters de la fin des années '20 que dans l'univers des *dance bands* qu'il nous faut la chercher. Vers 1927/28, on l'a vu, le noyau *chicagoan* fusionne avec celui que forment une poignée de jeunes new-yorkais blancs tout aussi passionnés mais souvent mieux outillés, mieux encadrés et mieux préparés aux réalités du métier de musicien. Leur amour du "vrai" jazz (le "hot" comme on dit alors) est aussi sincère que celui des *Chicagoans*, mais leur cerveau moins embrumé d'alcool et de marijuana accepte mieux la pression qu'exercent sur le monde musical la société américaine, ses règles et ses moules. Si Gershwin et Whiteman ont droit de cité dans l'establishment blanc de la fin des années '20, il est impensable que la "norme" en matière de musique populaire américaine se confonde avec un expressionisme provocant aux origines troubles et colorées ! Survient la crise de 29, avec les conséquences que l'on sait. Puis, vers 34-35, le *New Deal* et son corollaire : la fin de la Renaissance Harlémitte et du prestige des orchestres noirs. Le "bon" entertainment *doit* à tout prix être blanc, disent en chœur les product-managers des grosses firmes, les propriétaires des établissements majeurs de Broadway et les producteurs de films hollywoodiens. S'il peut éviter la rigidité et le sérieux hiératique des orchestres classiques, ce "bon" entertainment doit également se parer d'une élémentaire dignité. Et du coup, comme dans les années '20, les orchestres blancs qui sévissent juste avant le début de la swing craze oscillent entre le sirop le plus juteux et l'emphase la plus prétentieuse, avec un enthousiasme variable en fonction du background de leurs membres. Que se passe-t-il donc en 1935, pour que, soudain, ces orchestres se mettent à jouer des arrangements bourrés de punch - ce même punch que les orchestres noirs ont mis en place quelques années plus tôt ? La folie du swing, cette fameuse *Swing Craze* dont on nous dit qu'elle démarre à Los Angeles le 21 août 1935 n'est-elle vraiment le fait que d'une anecdote érigée en mythe ? Non bien sûr. Les remarques figurant en tête de ce chapitre et du précédent permettent de relativiser ce réductionnisme rassurant - en ce qu'il évite de relier trop ouvertement la "nouvelle" musique officielle des Etats-Unis d'Amérique à celle des Nègres de Harlem, de Chicago ou de la Nouvelle-Orleans !

Impossible cependant de faire l'économie du mythe. En scène, un de ces jeunes blancs de bonne famille acoquinés à la faune des *chicagoans* et à celle des grands solistes noirs. Un jeune clarinettiste juif que les circonstances balancent au coeur de la tourmente, avant de le proclamer Roi du "nouvel" idiome : voici **Benny Goodman**, *the King of Swing*. Né à Chicago en 1909, Goodman a donc traîné son adolescence dans le sillage des jazzbands mal famés, avant d'entrer dans l'orchestre que dirige le batteur **Ben Pollack** (un orchestre où jouent également d'autres futurs leaders blancs, Glenn Miller par exemple). En 1935, Goodman dirige depuis quelques temps déjà son propre big band : un big band qui, pour le plaisir, travaille sur des arrangements musclés inspirés de ses modèles noirs, mais qui, pour vivre, joue une musique de danse qui respecte en tous points les canons du bon goût (ses "patrons", les businessmen de la firme MCA veillent au grain). Ce fameux été 1935 où tout est sensé basculer, Goodman obtient un contrat pour le *Palomar Ballroom* de Los Angeles. Attendant peut-être autre chose de ces gars de la Côte Est, le public californien reste amorphe et indifférent. Un soir, dégoûté de cette effroyable routine, et estimant qu'il n'a pas grand chose à perdre, Goodman entame un des arrangements musclés qu'a écrit pour l'orchestre un certain ...Fletcher Henderson. En d'autres termes, Goodman et ses hommes se mettent à swinguer ferme, s'attendant aux moues de dégoût et aux réprimandes d'usage. Stupéfaction, les danseurs amorphes qui semblaient jusque là s'ennuyer à mourir, déboulent sur la piste, le sourire aux lèvres, puis, séduits par ce punch nouveau pour eux, s'agglutinent autour de l'orchestre et en redemandent ! Pas si bêtes, les responsables du dancing, puis les producteurs de Goodman comprennent que le vent tourne et qu'il est temps de changer les normes : et dans les semaines qui suivent, Benny l'Homme Bon est sacré King of Swing, entraînant à sa suite une nuée d'orchestres blancs, trop heureux de virer eux aussi leur cuti ! Sous le mythe, l'enjeu réel est bien cette prise de conscience d'une nécessité de changement, liée entre autres aux nouvelles données économiques. Si elle ne marque en rien le "début" du style Swing, la date du 21 août 1935 est en tout cas signifiante en matière de **marketing**. Désormais, les firmes de disques et les patrons de clubs, poussés en avant par les tenants de Roosevelt et du *New Deal*, savent que le vent a tourné : les rengaines de Rudy Vallée et de Guy Lombardo ont fait leur temps ! Pas question pour autant de ressusciter l'intérêt pour la musique nègre : les médias le font savoir sans ambiguïté, la nouvelle musique est le fait d'orchestres blancs ! Dès 1935, le swing façon Goodman/Henderson s'impose définitivement et devient le modèle archétypique que *doivent* imiter ou adapter les autres big bands blancs. Écoutons, par l'orchestre de **Goodman**, un arrangement caractéristique du vieux *King Porter Stomp* de Jelly Roll Morton, méconnaissable. La musique swingue de manière efficace, mais "gentille" : pour avoir droit de cité, le swing doit rester "propre sur lui". Les années '20 sont loin, qui mettaient en exergue le caractère sauvage

du jazz - jungle et cie: les années '30 sentent le *clean* et les paillettes, même si les taupes jazziques continuent *after hours* un travail que l'entertainment jugerait sans doute "subversif". Le rythme est souple et rond, bien dans l'air du temps, avec une accentuation répartie sur les 4 temps de la mesure (écrit en 2/4, *King Porter* est évidemment transposé ici en feeling 4/4); les solistes (le trompettiste **Bunny Berigan** notamment) swingent avec une réserve qui exclut notamment ces effets de *growl* et ces vibratos sauvages qui caractérisent les solistes noirs - à dire vrai, le seul à oser quelques passages un peu plus *dirty* est ...Benny Goodman lui-même !

### 179. Benny Goodman: *King Porter Stomp*

*Benny Goodman (cl) Bunny Berigan, Nate Kazebier, Ralph Muzillo (tp)  
Red Ballard, Jack Lacey (tb) Toots Mandello, Hymie Schertzer, Arthur Rollini,  
Dick Clark (sax, cl) Frank Froeba (pn) George Van Eps (gt) Harry Goodman (cb)  
Gene Krupa (dms); 1936, BBC*

La musique torride de Chick Webb ou de Basie convient à merveille aux danseurs-acrobates du *Savoy*. De même, celle de Goodman et de ceux qui lui emboîtent le pas est idéale pour faire danser les couples blancs du beau monde, et à plus long terme, pour représenter dans le monde, le "dynamisme" et la confiance retrouvée de l'Amérique du *New Deal*. Goodman ne se cantonnera pas dans ce rôle presque aussi idéologique que musical : en petite formation, il jouera (avec des *nègres!*) une musique autrement musclée ! Voici Goodman en big band et en combo à travers son band within the band, jouant un medley de trois de ses succès :

### Video. Benny Goodman: *Heartful of music/ Avalon/House hop*

*Benny Goodman (cl, lead) + orch feat Harry James (tp) Lionel Hampton (vbcs)  
Teddy Wilson (pn) Gene Krupa (dms) ; rec 1937*

A ce stade, il faut préciser que l'engouement des jeunes blancs pour la bien nommée *swing craze* atteint parfois des proportions délirantes, voire effrayantes pour les musiciens, qui se voient investis d'une responsabilité à laquelle ils ne sont pas préparés : **Benny Goodman** évoque le triomphe de son band après 1935 :

*" Je pense que certains d'entre nous ne se sont rendus compte de l'emprise qu'ils avaient sur la jeunesse qu'un certain jour de mars 1937. Nous avons entrepris de jouer au Paramount Theatre de N-Y en même temps qu'au Pennsylvania, sans penser faire autre chose qu'un travail honnête. Jusque là, la location des places au Paramount n'avait rien donné de sensationnel. Aussi, quand, un matin, nous sommes arrivés au théâtre pour répéter, le jour de la première, et que nous sommes tombés sur quelques centaines de gars en*

*train de faire la queue devant le guichet, nous n'avons pas pu nous empêcher de penser que cette fois, tous nos supporters de N-Y étaient à l'oeuvre. Tout ça n'était rien à côté de ce qui est arrivé avant notre entrée en scène. Pendant la projection du film, des cris et des sifflements fusaient déjà dans la salle comble, et quand, enfin, nous avons fait notre entrée, il y avait autant de bruit qu'à Times Square le soir de la Saint-Sylvestre. Cet accueil dépassait tout ce que nous avons connu jusque là et comme on sentait que c'était spontané et sincère, ça nous a fait quelque chose. (...) Quelques spectateurs s'étaient mis à escalader les balustrades. Bob (Weitman, le manager du Paramount) était accouru en criant "Attention, vous allez vous blesser... pas de panique". C'est au cours de ces séances que nous avons découvert ce que signifie un tel succès. Nous jouions cinq fois par jour au Paramount. On commençait vers dix heures et demie du matin et, entre les deux représentations du soir, nous allions jouer au Pennsylvania, où nous retournions encore après la dernière représentation, pour terminer le bal à deux heures du matin. Et puis bien sûr, il y avait la radio une fois par semaine et les répétitions que ça exigeait." (Heah me talkin' to yeah)*

La suite du témoignage de Goodman est moins grisante : interminables tournées à soirées uniques (un concert par ville), et voyages harassants qui en découlent. Les premiers temps de l'euphorie passés, les idoles blanches réalisent que la médaille a son, voire ses revers. **Artie Shaw** :

*" A New-York où nous venions d'arriver, dès le premier soir, on se serait cru dans une maison de fous. Je perdais la tête. Ma vie ne m'appartenait plus. Le magazine Life, les chasseurs d'autographes, tous en même temps, plus toutes sortes de pressions désagréables qu'on exerçait sur moi. Plus nous avions de succès, plus la déception de l'orchestre semblait augmenter. (...) Georgie Auld a demandé cent vingt-cinq dollars et les autres musiciens qui ne gagnaient pas ça, s'y sont opposés. Buddy Rich est venu chez nous, mais son succès n'a pas plu aux anciens. Au lieu d'une bande de gars, heureux de lutter pour un objectif commun, nous sommes devenus une coterie, et moi j'ai senti, peu à peu, le fossé se creuser entre mes musiciens et moi. Au Stand Théâtre, ça a encore été pire. Des gens qui grimpaient sur la scène, des flics, des bagarres, bref de quoi rendre la vie impossible. (Évidemment), je ne m'étais jamais fait autant d'argent." (ib p 328-329)*

Parmi les leaders de big bands blancs qui dominent la seconde moitié des années '30, citons, en plus de **Benny Goodman** et d'**Artie Shaw**, les frères **Tommy** (tb) et **Jimmy** (cl, as) **Dorsey** (ensemble puis chacun à la tête de leur propre orchestre), les trompettistes **Harry James** et **Bunny Berigan** (tous deux issus du band de

Goodman), **Charlie Barnet**, et, bien sûr, le trombone **Glenn Miller**. Même si certains orchestres "à l'ancienne" comme celui de **Paul Whiteman** ou comme le **Casa Loma Orchestra** gardent les faveurs d'une frange du public, ce sont les big bands swing qui battent les records de vente de disques et qui s'attirent les faveurs du public jeune. Un public souvent divisé en deux clans : ceux qui écoutent de toutes leurs oreilles les solistes et les arrangements, et ceux qui frétilent et draguent à tout va et pour qui la musique n'est que le véhicule de la danse (faut-il le dire, ceux-ci sont largement majoritaires). Comme c'était le cas pour les orchestres harlémites, chaque big band de la Swing craze se cherche une singularité dans un jeu de sonorités propres ou dans la mise au point d'effets de mode : citons le rôle majeur joué par les clarinettes chez Glenn Miller, le trombone bouché de Tommy Dorsey, les sections de sax de son frère Jimmy, les duos clarinette/batterie chez Artie Shaw, la technicité emphatique d'Harry James. Le plus souvent, les arrangeurs sont les mêmes que ceux des big bands noirs (**Fletcher et Horace Henderson, Jimmy Mundy, Edgar Sampson, Mary-Lou Williams**) : le *sound* et le style des orchestres blancs s'apparentent donc fatalement, angles arrondis à la clé, à leurs homologues noirs. **Tommy Dorsey** (1905-1956) propage un son d'ensemble dominé par le trombone très (très) sweet dont il joue lui-même, un trombone adouci encore par un usage fréquent de la sourdine fixe. Sa version de la romance *I'm getting sentimental over you* reste sans doute l'exemple le plus typé de cette manière douce, voire doucereuse, qu'adoptent les big bands blancs lorsqu'ils entendent charmer le grand public : si le son du trombone et le jeu du pianiste Paul Mitchell (très piano-bar) peuvent faire sourire aujourd'hui, on appréciera le velouté du jeu d'ensemble :

#### 180. Tommy Dorsey: *I'm gettin' sentimental over you*

*Andy Ferretti, Sterling Bose, Bill Graham, Cliff Weston (tp) Tommy Dorsey, Dave Jacobs, Ben Pickering (tb) Sid Stoneblum, Noni Bernardi, Clyde Rounds, Johnny Van Eps (sax, cl) Paul Mitchell (pn) Mac Cheikes (gt) Gene Traxler (cb) Sam Rosen (dms); rec NYC 18/10/35; EPM*

En 1940, Tommy Dorsey engagera dans son orchestre un jeune crooner qui, en quelques années, lui assurera une retraite dorée : il s'appelle Francis Albert "**Frank**" **Sinatra**. Voici la bouleversante version qu'il donne avec Dorsey de *Polka Dots and Moonbeams* :

#### 180b. Tommy Dorsey Orchestra : *Polka dots and moonbeams*

*Tommy Dorsey orchestra feat Frank Sinatra (voc) ; rec mars 140 (RCA)*

On parlait tout à l'heure de sponsoring : revoici le tout jeune Sinatra chantant *Stardust* avec un big band sponsorisé par Lucky Strike !

**Video. Frank Sinatra : Stardust**

*Frank Sinatra (voc) + unkn big band : rec 1942*

Jusqu'alors - et jusqu'à l'ascension de Glenn Miller -, le véritable rival de Goodman sur son propre terrain est bien **Artie Shaw**, clarinettiste souvent inspiré, toujours élégant et qui grave en 1938 une version de *Begin the beguine* qui transforme ce morceau de Cole Porter en une des "saucisses" les plus jouées de la grosse combine : et pour suivre, une version filmée de *Lady be good* :

**181. Artie Shaw: Begin the beguine**

*Chuck Peterson, Johnny Best, Claude Bowen (tp) Harry Rogers, George Arus, Ted Vesely (tb) Artie Shaw (cl) Les Robinson, Hank Freeman (as) Tony Pastor, Ronnie Perry (ts) Les Burness (pn) Al Avola (gt) Sid Weiss (cb) Clift Leeman (dms) ; 1938; CD EPM*

**Video. Artie Shaw Orchestra : Lady be good**

*Artie Shaw Orchestra*

Les nombreux "soundies" filmés à la fin des années '30 l'attestent à souhait, les big bands blancs s'intègrent généralement aux exigences du business et de l'imagerie de Broadway : et du coup, les excellents musiciens qui les composent se retrouvent sous-employés. Avec le temps, la *Swing Craze* vire un peu trop souvent à une nouvelle forme de soupe, où le show, les sketches et le sentimentalisme étouffent la composante jazz. Mais terminons ce regard sur la swing craze à travers un cartoon intitulé *All the cats join in* et basé sur le *Sing Sing* de Goodman : et ensuite, quelques images de *Quick et Flupke* :

**Video. Cartoons : Swing Craze**

*All the cats join in / Quick & Flupke*

## 8. Jams et Combos

Les petites formations ou **combos** (duos, trios, quartets etc) imposent éminemment moins de règles formelles que les big bands. Les solistes y trouvent bien plus de place et de liberté pour improviser et laisser libre cours à leur imagination. Les musiciens de la période Swing adorent se retrouver, *after hours*, après leurs heures de "travail" au sein des big bands, dans de petits clubs où ils peuvent laisser parler les affinités électives, et jouer pour le seul et merveilleux plaisir de jouer. C'est par ailleurs au sein des combos et lors des **jam-sessions** que se dessine le plus souvent l'évolution du jazz.

La formule "combo" s'exprime à travers cinq contextes différents :

1. les *Bands within the bands*
2. les *Combos* réguliers
3. les formations de studio
4. les jams de la 52ème rue
5. le syndrome Kansas City

### Bands within the bands

Les arrangements écrits pour les grands orchestres frustrent souvent les solistes improvisateurs dont l'intervention se limite par la force des choses à quelques mesures. Au cours d'une soirée, il arrive heureusement que cette pression se relâche, à l'occasion d'intermèdes permettant aux musiciens de sections de prendre une pause. Pendant ces intermèdes, une petite formation (de 3 à 8 musiciens) se dégage du big band et s'installe à l'avant-scène. Ces "orchestres dans l'orchestres" ou *Bands within the bands* permettent aux solistes et à la section rythmique de jouer un jazz beaucoup plus libre et échevelé. Un jazz dans lequel les improvisations peuvent s'étendre sur un voire plusieurs chorus. On voit alors les amateurs de jazz se presser au pied de la scène, tandis que les danseurs font remplir les coupes. La plupart des big bands ont leur "petite formation intégrée". Parmi les exemples les plus significatifs, citons Benny Goodman, Chick Webb et, bien sûr, Duke Ellington et Count Basie.

### Benny l'Homme Bon et la bande des Quatre

Si **Benny Goodman** est devenu une star grâce à son big band et au rôle qu'a joué celui-ci dans le démarrage de la Swing Craze, il doit sans doute davantage encore son immortalité jazzique aux historiques trios, quartets et sextets qu'il dégage de sa grande formation pendant la seconde moitié des années '30. Autour