

6. Boogie-Woogie, Stride, Fatha

Nous n'avons guère entendu de pianistes jusqu'à présent à l'exception de Scott Joplin et des ragtimers (qui ne sont pas des jazzmen à proprement parler), de Jelly Roll Morton (qui n'a guère fait école) et de quelques bluesmen pianistes. Pas de vraie école pianistique jusqu'à ce que se développe, à Chicago le **Boogie Woogie**, et à Harlem le style dit **Stride**. C'est de ces deux styles que nous allons parler dans ce chapitre. Avec en conclusion, un retour sur l'Ovni du piano jazz des '20s, déjà entendu aux côtés de Louis Armstrong, **Earl Hines**.

a. Naissance du Boogie Woogie

Le peak du Boogie-Woogie est généralement associé à la fin des années '30 (médiatisation par John Hammond du trio Albert Ammons, Pete Johnson, Meade Lux Lewis) et aux années '40 (utilisation systématique de boogies orchestrés par les formations de Lionel Hampton, Count Basie, Cab Calloway). Ses premières manifestations ont pourtant bien pour cadre le Chicago des années 1927-1929. Une mise au point qui fait reculer d'autant les origines du Rock'n roll, dont le Boogie est l'ancêtre direct. Une des formules de base du Boogie Woogie, le **shuffle**, évoque le rythme caractéristique produit par le contact des roues du train avec les boisages des rails, nous rappelant par la même occasion les habitudes nomades des musiciens de blues et de jazz des premiers temps. Structurellement, le Boogie est d'abord une manière de jouer les 12 mesures et les trois accords du blues sur tempo rapide. Sous son apparente simplicité, il met en oeuvre un travail polyrythmique intense : tandis que la main gauche répète diverses formules souvent composées de huit notes (eight to the bar), la droite privilégie brisures rythmiques et riffs obsédants. Parmi les pionniers du genre (avant même que celui n'ait un nom), on cite généralement le pianiste Jimmy Blythe, dont le Chicago Stomp de 1924 passe pour un des ancêtres les plus directs du boogie.

Jimmy Blythe : Chicago Stomp (CD X, 01) (3'02)

Jimmy Blythe (pn solo) rec 1924

C'est en 1927 que **Meade Lux Lewis** grave le premier modèle du genre, le fameux *Honky Tonk Train* (dont le titre dit clairement les origines "ferroviaires" du boogie). Hélas, le disque met un an et demi avant d'être pressé et passe ensuite quasi inaperçu (son auteur traversera la crise économique en travaillant comme ouvrier pelleteur ou chauffeur de taxi et ne redeviendra musicien qu'à la fin des années '30, lorsque le Boogie sera devenu une musique à la mode). Voici cette pièce d'anthologie, jouée par son auteur et expliquée en images par notre professeur de piano, **Dick Hyman**, avec en bonus un cartoon abstrait basé sur le boogie :

Meade Lux Lewis : Honky Tonk Train (CD X, 02) (3'20)

Meade Lux Lewis (pn); rec Chicago 1927

Video. Hyman plays Meade Lux Lewis / Cartoon : Boogie Doodle (DVD X, 01) (3'50)

Meade Lux Lewis (pn); rec Chicago 1927

Tout au long des années '20, entre Blythe et Lewis, des pianistes de blues comme **Cow Cow Davenport** ou **Jimmy Yancey** préparent, dans les barrelhouses et autres honky-tonks la naissance du boogie proprement dit. Voici un titre de *Cow Cow Davenport Cow Cow Blues* puis un de ses fans hollandais qui nous montre en images le type de doigté utilisé :

Cow Cow Davenport : Cow Cow Blues (CD X, 03) (3'12)
Cow Cow Davenport (pn); rec Chicago 1925

Video. Ruud Van Ingen : Tribute to Cow Cow Davenport (DVD X, 03) (3'50)
Ruud van Ingen (pn); rec PB 2008

Le manifeste du Boogie-Woogie est gravé à Chicago en décembre 1928 par le pianiste Clarence **Pinetop Smith** dont le passé de "comédien" explique sans doute les interventions vocales qui ponctuent ce morceau. Des générations de pianistes puis d'orchestrateurs pilleront littéralement *Pinetop's Boogie-Woogie*. Pinetop est tué par balle au cours d'une bagarre "de saloon" en 1929, avant d'atteindre sa 25^e année. Mais son morceau fétiche laissera son empreinte sur toute la musique populaire américaine.

Pinetop Smith : Pinetop's Boogie Woogie (CD X, 04) (3'11)
Clarence Pinetop Smith (pn, voc) ; rec Chicago 29 dec 1928

Les paroles des bluesmen spécialisés dans le boogie sont souvent à double sens, avec une charge sexuelle très forte et une vulgarité souvent à peine dissimulée. Ainsi, le fameux *Dirty Dozen* de **Speckled Red**, inspiré des joutes verbales de la Nouvelle-Orléans a souvent été considéré comme un ancêtre du rap : quelques paroles de cette chanson :

*" Fucked your mammy,
Fucked your sister too,
Wouldn't fuck your daddy
But the son-a-bitch flew
Your pa wants a wash
Your mother turn tricks
Your sister love to fuck
And your brother sucks dick
He's a fuckin' motherfucker"*

Speckled Red : The Dirty Dozen (CD X, 05) (3'18)
Speckled Red (pn, voc) ; first rec 1929, rerec 1956

Nous retrouverons le Boogie-Woogie à plus d'un tournant de cette histoire : certains de ses interprètes le feront sortir du cadre des 12 mesures du blues et s'atteleront à tout interpréter en boogie, des Roses de Picardie au Vol du Bourdon. Voici pour terminer un extrait du film *Boogie Woogie Dream* avec deux des trois monstres sacrés du Boogie, **Pete Johnson** et **Albert Ammons** : petit anachronisme qui nous permettra aussi de voir la chanteuse **Lena Horne**.

Vidéo. Boogie Woogie Dream (extrait) (DVD X, 02) (5'44)
Albert Ammons, Pete Johnson (pn) Lena Horne (voc) ; rec 1944

Mais il est temps maintenant de quitter Chicago pour nous rendre enfin à Harlem, quartier noir de New-York et troisième capitale du Jazz. Harlem où se joue, à la fin des années '20 et au début des années '30, presque tout l'avenir de la musique de jazz (presque : nous soulignerons également le moment venu le rôle joué par d'autres grandes villes américaines, Kansas City en particulier

b. Les fous du Stride

Dégagé de la gangue du ragtime, plus sophistiqué que le blues orléanais ou le boogie chicogoan, le stride est bien le premier grand style de piano bleu. Le mot **stride** signifie "enjambée" et désigne de manière imagée les sauts longs et précis auxquels se livre la main gauche des pianistes harlémites (voir plus loin). On considère généralement que le chaînon manquant entre le ragtime de Scott Joplin et le stride d'un James P. Johnson, est un pianiste originaire de Philadelphie, fixé à New-York vers 1910 : à l'instar des pionniers orléanais, **Luckey Roberts** (1887-1968) ne nous a hélas laissé aucun disque antérieur à ...1944 ! Au chapitre des tout premiers pianistes stride, on trouve aussi le nom de **Eubie Blake**, d'abord ragtimer, ensuite jazzman. On l'écoute dans un morceau aux marges du ragtime, *Charleston Rag* puis dans un extrait d'un medley de spirituals ou le côté bluesy a fait son apparition.

Eubie Blake : Charleston Rag (CD X, 06) (3'04)
Eubie Blake (pn) rec 1917

Eubie Blake : Spirituals Medley (CD X, 07) (2'34)
Eubie Blake (pn) rec 1921

On reste dans les archives avec un petit montage de documents anciens relatifs à **Eubie Blake**, des Vitaphone pour l'essentiel : tout d'abord un extrait du plus ancien de ces Vitaphones en piano solo ; puis le célèbre duo avec son partenaire **Noble Sissle** ; en enfin dans un extrait de *Pie Pie Blackbird*, un all black movie centré sur l'orchestre de Noble Sissle avec Eubie au piano : il joue sa composition la plus connue, *Memories of you* :

Vidéo. Eubie Blake (DVD X, 07) (4'36)
1. *Eubie Blake (pn) Vitaphone* 2. *Noble Sissle/Eubie Blake : Snappy Tunes (1923)*
3. *Extrait de Pie Pie Blackbird : Memories of you (1932)*

Un des plus célèbres spécialistes du stride, **James P. Johnson** (1894-1955) enregistre en 1918 sur un de ses premiers rouleaux un de ses thèmes les plus connus, ici aux accents encore fort proches du ragtime, *Carolina Shout*, qui deviendra avec le temps un des symboles du stride, le morceau de référence qu'il faut savoir jouer pour entrer dans la "confrérie". Johnson remettra à plusieurs reprises cette pièce sur le métier.

James P. Johnson : Carolina Shout (CD X, 08) (4'04)
James P. Johnson (pn solo); rec N-Y 18 octobre 1921

Embryonnaire dans le ragtime, le procédé lié au stride (désigné en français par le terme tout aussi imagé de "pompe") fait alterner une note basse jouée sur les 1ers et le 3ème temps de la mesure, et un accord joué dans le medium sur les 2ème et 4ème temps. Tandis que la main gauche pompe et enjambe avec une rigueur qui n'exclut pas, chez les meilleurs interprètes, de fréquentes brisures rythmiques, la dextre dessine des lignes mélodiques subtiles et remuantes. C'est ce rapport dialectique entre le travail des deux mains qui démarque le stride du ragtime. Les "enjambées" couvrant souvent deux octaves ou davantage, les pianistes stride utilisent l'entièreté du registre du piano: leurs qualités rythmiques leur permettent de se suffire à eux-mêmes et de conférer à un solo de piano une couleur quasi orchestrale. Et souvent, les pianistes stride font avec une seule main ce que les ragtimers faisaient avec les deux : le document vidéo qui suit illustre bien ce saut à la fois technique et musical : mais nous commencerons par le seul bout de film où on entrevoit les mains de James P. Johnson, avec

en fond l'ambiance des parties où jouaient les pianistes stride : puis un extrait d'un document consacré à la "confrérie" stride ; et enfin ce pianiste français, **Louis Mazetier** qui nous montre clairement la différence fondamentale entre le ragtime et le stride.

Vidéo • Du Rag au Stride (DVD X, 05) (5'14)

1.Extrait de The Emperor Jones feat James P. Johnson (pn) 2. La confrérie des pianistes stride 3. Louis Mazetier : du rag au stride

Les meilleurs pianistes du genre forment donc une espèce de "clan", de confrérie aux codes bien définis : ils s'affrontent régulièrement en de longues joutes pianistes appelées cutting-contests, et qui rappellent les antiques combats des "kings" orléanais. Longtemps, le triumvirat basique du stride sera constitué de **James P. Johnson, Willie "The Lion" Smith** et **Fats Waller**. Au caractère mécanique du ragtime se substituent un concept rythmique beaucoup plus souple (placement et attaque des notes, interprétation des syncopes, etc) et une liberté d'interprétation particulièrement stimulante. Tandis qu'une technique et une virtuosité souvent sidérantes distinguent ces pianistes des pionniers orléanais. Retrouvons James P. Johnson en 1921 dans *Harlem Strut* puis au sommet de son art, en 1929 dans le fameux *Riffs* :

James P. Johnson: Harlem Strut (CD X, 09) (2'34)

James P. Johnson (pn solo); rec N-Y 1921

James P. Johnson: Riffs (CD X, 10) (3'08)

James P. Johnson (pn solo); rec N-Y 1929

Avant de quitter James P. on retrouve notre professeur, **Dick Hyman**, qui joue deux titres du maître du stride, *Carolina Shout* puis le très beau *You've got to be modernistic* de 1929 :

Vidéo. Hyman plays Johnson: Carolina Shout/ You've got to be (DVD X, 06) (5'02)

Dick Hyman (pn solo); rec N-Y 198?

Quoiqu'actif dans différentes formations (y compris en studio) dès le milieu des années '20, **Willie the Lion Smith** ne commencera à enregistrer sous son nom que dans les années '30, contrairement à Johnson et Waller, dont on possède disques et rouleaux anciens en abondance. On écoute *Wide 'em off*, un titre de 1929 joué par le **Seven Gallon Jug Band**.

Seven Gallon Jug band : Wipe 'em off (CD X, 01) (2'40)

*Ed Allen (cn) x (cl) Frank Robinson (sax, hca) Willie Smith (pn) Clarence Williams (voc, jug)
rec dec 1929*

Le jeu de piano de Willie Smith se caractérise par des tournures plus sophistiquées, qui lui viennent d'une meilleure connaissance du piano classique : The Lion privilégie également les citations et autres formules allusives : le voici dans un de ses thèmes les plus connus, *Finger Buster* puis, après après quelques images de Smith lui-même, nous verrons le pianiste Dick Hyman rendre hommage à sa manière de jouer le stride :

Willie the Lion Smith: Finger Buster (CD X, 12) (2'57)

Willie The Lion Smith (pn solo); rec N-Y 1934

Vidéo • Willie the Lion Smith (DVD X, 7) (4'31)

1.Willie The Lion Smith 2. Dick Hyman plays Willie the Lion

Le disciple le plus magistral de James P. Johnson deviendra, dans les années '30, un des chanteurs et humoristes les plus populaires de l'ère Swing : mais **Thomas "Fats" Waller** (né en 1904) est avant tout un des plus grands pianistes qu'ait produit le stride. En 1919, lors d'un Tournoi d'Amateurs, il donne de *Carolina Shout* une interprétation qui sidère James P. Johnson. Lequel, conscient de l'immense talent du jeune homme, le prend sous sa protection. Dès 1922, Fats enregistre des piano rolls, puis des disques - essentiellement des soli de piano et d'orgue. Pendant les années '20, il travaille également dans les orchestres de Fletcher Henderson et au sein des Mc Kinney Cotton Pickers et participe à la revue Hot Chocolate, aux côtés de Louis Armstrong. Contrairement à son mentor, Fats n'est pas un enfant du ragtime : peut-être est-ce pour cette raison que ses piano rolls échappent à l'habituelle raideur liée au mécanisme. Quelques images survolant la carrière de Fats, puis retour à Dick Hyman pour sa version d'un titre de Fats :

Vidéo • Thomas Fats Waller (DVD X, 08) (4'17)
1. Fats Waller : survol biographique 2. Dick Hyman plays Fats

Voici deux des plus anciens titres graves par Fats, tout d'abord *Birmingham Blues* de 1922 puis l'année suivante, le très beau *Your time now* avec son accélération de tempo :

Fats Waller : Birmingham Blues (CD X, 13) (3'02)
Fats Waller (pn roll); rec 1922

Fats Waller : Your time now (CD X, 14) (2'41)
Fats Waller (pn); rec spring 1923

Dès 1929, Fats Waller est considéré par le tout Harlem comme un des plus brillants bijoux de la Renaissance noire. En piano solo, il transcende en virtuose le style stride et peaufine années après années un jeu personnel débordant de swing et de vitalité. Son *Handful of Keys* reste un des chefs d'œuvre du piano solo, tous styles confondus :

Fats Waller : Handful of Keys (CD X, 15) (2'51)
Fats Waller (pn solo); rec N-Y 1 mars 1929

Bientôt, Hollywood réalisera le potentiel que représente ce petit homme jovial et drôle, par ailleurs excellent pianiste et chanteur inclassable, roi du second degré. Le tout premier film dans lequel apparaît Fats, bien avant les petits clips qui le rendront célèbres pour des décennies, est une comédie intitulée *King Burlesque*. Fats y chante *I've got my fingers crossed* bientôt rejoint par des danseuses qui ne le laissent pas indifférent, puis toute la troupe se retrouve sur scène pour un numéro de claquette comme on verra dans des dizaines de comédies musicales des années '30.

Video. Fats Waller : I've got my finger crossed (DVD X, 09) (3'02)
Fats Waller & his rhythm + dancers ; extr du film King Burlesque

A la même époque, Fats se met à diriger des petites formations qui préfigurent le swing bouillonnant des années '30. Le 1er mars 1929, il entre en studio à la tête d'un combo appelé *Fats & his Buddies* : trois souffleurs y sont soutenus avec brio par une rythmique imparable, quoique constituée seulement du piano du leader et de la guitare du Chicagoan Eddie Condon : aux places d'honneurs, le swing et l'improvisation !

Fats & his Buddies : The Minor Drag (CD X, 16) (2'43)
Charlie Gaines (tp) Charlie Irviss (tb) Arville Harris (sax, cl) Fats Waller (pn)
Eddie Condon (bj); rec N-Y 1 mars 1929

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 un petit montage rassemblant quelques uns de ces héritiers : on commence avec **Count Basie** qui, tout en précisant qu'il a permis la technique qui lui permettait de jouer ce style, s'essaie néanmoins au *Handful of Keys* de Fats Waller ; ensuite **Duke Ellington** dans une version d'une de ses toutes premières compositions, *Soda Fountain Rag*; ensuite le pianiste **Joe Turner**, installé à Paris dans les années '60 : il joue *Keeping out of grass* dans le plus pur style stride ; et pour terminer un des rares musiciens français contemporains à pouvoir attaquer le stride de face, **Jean-Lou Longnon** :

Video. Les grands héritiers du stride (DVD X, 10) (5'16)
1.Count Basie : handful of Keys 2. Duke Ellington : Soda Fountain rag 3. Joe Turner Keeping out of grass 4. Jean-Lou Longnon : Stride demonstration

Pour terminer cette promenade pianistique, impossible de ne pas revenir sur un musicien de Chicago que nous avons déjà entendu aux côtés de Louis Armstrong, monsieur **Earl Hines** surnommé par les pianistes *Fatha*, le Père : un Ovni dans le monde du jazz des années '20. Il a fréquenté assidument les pianistes orléanais, ceux de Chicago mais aussi les grands formats de la famille stride new-yorkaise : et au bout du compte, il a assimilé le meilleur de chacune de ces factions pour mettre au point un style, qui, quel que soit le talent de Jelly Roll Morton, James P. Johnson ou Meade Lux Lewis, est le premier grand style pianistique personnel et original de l'histoire du jazz : l'homme sera également désigné par ses successeurs sous un pseudonyme qui en dit long sur la place qu'il occupe dans les représentations : place à monsieur Earl "Fatha" Hines !

c. Fatha

Earl "Fatha" Hines (don't Count Basie dira qu'il fut le plus grand pianiste au monde) est né en Pennsylvanie en 1903 (il mourra à 80 ans à Oakland). Son père joue du cornet et est le leader de l'Eureka Brass Band de Pittsburgh; sa mère est organiste. Earl étudie le piano puis l'orgue. Il joue aussi beaucoup d'oreille. A 17 ans, il quitte la maison familiale et commence à jouer dans les clubs de Pittsburgh. En 1925, il part pour Chicago, y devenant très vite un des pianistes les plus demandés. Il travaille notamment aux côtés du clarinettiste **Johnny Dodds** :

Johnny Dodds Black Bottom Stompers : Melancholy (CD X, 17) (3'09)
Louis Armstrong (tp, voc) Fred Robinson (tb) Jimmy Strong (cl) Earl Hines (pn)
Mancy Carr (bj) Zutty Singleton (dms) rec Chicago 27 juin 1928

Il rencontre alors Louis Armstrong qui l'engage pour les disques historiques des Savoy Ballroom Five. Lesquels joueront d'ailleurs certaines de ses compositions, don't l'illustre *Monday date*. On va l'écouter et enchaîner avec *Save it pretty Mama* :

Louis Armstrong Savoy Ballroom Five : A Monday date (CD X, 18) (3'13)
Louis Armstrong (tp, voc) Fred Robinson (tb) Jimmy Strong (cl) Earl Hines (pn)
Mancy Carr (bj) Zutty Singleton (dms) rec Chicago 27 juin 1928

Louis Armstrong Savoy Ballroom Five : Save it pretty mama (CD X, 19) (3'19)

Louis Armstrong (tp, voc) Fred Robinson (tb) Jimmy Strong (cl) Don Redman (sax, arr) Earl Hines (pn) Dave Wilborn (bjo) Zutty Singleton (dms) rec Chicago 5 décembre 1928

Hines a contesté le fait que ce soit son travail avec Armstrong qui ait orienté son jeu vers ce que l'on a appelé le "trumpet piano style" (un jeu dans lequel la main droite, moins directement pianistique, reproduisait des phrasés jusqu'alors réservés à des souffleurs) : il attribue plutôt l'origine de cette technique à ses débuts de cornettistes et à sa fréquentation de Joe Smith ; qu'importe, il est évident qu'Armstrong n'en a pas moins eu une importance décisive sur son évolution et sur sa carrière (et vice-versa d'ailleurs). Mais il est tout aussi évident qu'en 1928, Hines est déjà un pianiste d'une maturité et d'une originalité étonnantes, dont on chercherait en vain l'équivalent sur la scène jazz contemporaine. On l'a vu, avec Hines et le batteur (orléanais) Zutty Singleton, Armstrong s'est trouvé enfin des partenaires à sa taille. Écoutons encore le seul duo qu'aient enregistré Armstrong et Hines, *Weather Bird* : sommet de complicité entre les deux maîtres, qui n'hésitent pas à prendre des libertés avec la structure harmonique de ce thème (un rag à trois strains) : ici seule l'inspiration du moment dicte la structuration ; une note en appelle une autre ; un changement de rythme ou de tempo déclenche un déboulé de trompette qui va lui-même amener le piano vers de nouveaux horizons. En un mot: le jazz !

Louis Armstrong / Earl Hines : Weather Bird (CD X, 20) (2'48)

Louis Armstrong (tp) Earl Hines (pn) rec Chicago 5 décembre 1928

On ne peut qu'être frappé par la virtuosité du jeu d'Earl Hines dès cette époque. Une modernité qui tranche également avec le jeu volontiers typé des pianistes que nous avons entendus jusqu'ici. Tandis que sa main gauche se joue des clichés rythmiques avec une aisance incroyable, pratiquant un art du décalage poussé à l'extrême, (jouer avec lui devait être un sérieux piège pour pas mal de musiciens!), la main droite tisse des phrases linéaires semblables, on l'a dit, à celles des souffleurs. Ce n'est pas pour rien qu'Hines sera surnommé Fatha: en effet, la plupart des pianistes adopteront bientôt, sinon la richesse rythmique de la main gauche, du moins le jeu linéaire de la droite. Cette originalité apparaît évidemment davantage encore dans les disques gravés en piano solo. On écoute d'abord, images à la clé, *Off Time Blues* : à noter que plusieurs titres de ces séances portent la mention "blues" dans leur intitulé, sans qu'aucun n'en soit vraiment un : après tous les blues et boogies que nous avons écoutés, il est intéressant d'apprécier la manière dont Hines - qui pourtant a beaucoup joué le blues aux côtés de Dodds, de Noone, ou d'Armstrong- pervertit le concept de blues dans cet *Off Time Blues* : si les trois accords et les 12 mesures sont bien là, la walkin' bass de la main gauche prend avec la base harmonique des libertés souvent audacieuses :

Vidéo. Earl Hines : Off Time Blues (DVD X, 11) (2'55)

Earl Hines (pn) rec Long Island 8 décembre 1928 + images, photos etc

Earl Hines : Off Time Blues (CD X, 22) (3'00)

Earl Hines (pn) rec Long Island 8 décembre 1928

On continue avec le bouillant *Chicago High Life*. Ni orléanais, si stride, ni blues/boogie, mais avec un peu de tout et surtout l'émergence d'une originalité foncière. La main gauche de *Chicago High Life* constitue ainsi un mix singulier entre le jeu de Jelly-Roll et celui des pianistes new-yorkais : la droite est éblouissante ; et le mélange des deux engendre un travail rythmique de haut vol :

Earl Hines : Chicago High Life (CD X, 21) (2'56)
Earl Hines (pn) rec Long Island 8 décembre 1928

Un des grands classiques d'Hines tout au long de sa carrière restera sa composition *A Monday date* que nous avons entendu jouer par le groupe d'Armstrong. Voici une des versions solo, tempo impeccable du début à la fin, malgré les brisures rythmiques et l'originalité du phrasé du début à la fin (cfr notamment la sidérante descente située aux trois quarts du morceau : un must. Et pour terminer, le même *Monday date* par l'ami **Dick Hyman** puis **Earl Hines** en personne jouant son *Boogie Woogie on St Louis Blues* :

Earl Hines : A Monday Date (CD X, 23) (3'15)
Earl Hines (pn); rec Chicago 9 dec 1928

Vidéo. Hyman : Monday date/ Hines : Boogie Woogie on St Louis (DVD X, 12) (2'34)
1. Dick Hyman plays Monday Date 2. Earl Hines (pn)

Un style qui, au fil du temps, cultivera la cassure rythmique comme aucun autre pianiste ne le fera avant Monk. C'est tout dire. Et un style tellement particulier que, paradoxalement, alors qu'Hines est considéré comme un père par tous les pianistes, il ne fera pas vraiment école en termes de style.

7. Harlem Renaissance

Le jazz est né à la Nouvelle-Orléans et s'y est développé entre 1900 à 1917, avec un point culminant autour de 1910. La deuxième capitale du jazz, Chicago (grosso-modo entre 1917 et 1926), bénéficia de la présence des Orléanais exilés et de l'enthousiasme d'un clan de jeunes musiciens blancs. A la même époque, un peu partout aux Etats-Unis puis en Europe, démarre la Jazz Era, qui assure une diffusion considérable, sinon au jazz lui-même, du moins à certains de ses ersatz (musiques bruitistes, jazzy etc). La deuxième moitié des années '20 voit le centre de gravité du jazz se déplacer à nouveau, et de manière définitive cette fois, direction New-York, the Big Apple. Les Orléanais et les Chicagoans y débarquent bientôt et s'y mêlent aux musiciens locaux, générant un bouillonnement musical plus intense encore que celui qu'avaient connu la Nouvelle-Orléans et Chicago à leur grande époque. On a vu que Broadway était le quartier des éditeurs (Tin Pan Alley) et des grandes comédies musicales. Pour le jazz, par contre, le quartier le plus chaud est sans conteste Harlem.

a. Harlem – le creuset !

Harlem est le quartier noir, le chaudron bouillonnant d'où va jaillir le swing. Quartier résidentiel juif au début du siècle, drainé par un réseau de moyens de communication des plus développés, Harlem s'est vu, au gré des mouvements de population, infiltré puis carrément "envahi" par les Noirs, jusqu'à devenir une sorte de colonie surpeuplée de colored people, colonie d'où émerge pour la première fois une conscience culturelle négro-américaine, au centre de laquelle le jazz occupe une place de choix. Au fil des années '20, toute la vie culturelle noire se recentre à Harlem : ainsi, presque toutes les Eglises Noires déménagent pour s'y enraciner. Ce sont d'abord les Noirs cultivés et nantis qui s'installent dans le quartier, suivis, après la première guerre mondiale, par les classes laborieuses. Incapables de payer les loyers élevés qui y sont pratiqués, les Noirs désargentés s'agglutinent, sous-louant les grands appartements où ils organisent des soirées festives (rent parties) dont l'objet est précisément

de récolter l'argent du loyer. Il est significatif que, malgré la paupérisation de certains de ses quartiers, Harlem ne devient pas vraiment un ghetto (comme c'est le cas des quartiers noirs d'autres métropoles américaines). Écrivains, vedettes de la boxe et du sport, chanteuses de variété, prédicateurs, syndicalistes et, bien sûr, musiciens, font de Harlem le port d'attache de tout ce que la communauté noire new-yorkaise compte de gens importants. La littérature, la poésie et le théâtre noirs sont particulièrement florissants dans le nouveau Harlem, lequel, paradoxalement, met du temps à se convertir au jazz. Le ragtime et les fanfares ont connu un succès certain à N-Y au début du siècle, et longtemps, la musique qu'y jouent les Noirs demeure plus raide que celle de leurs collègues Orléanais. Au fil des années '20 toutefois, les choses commencent à bouger, notamment grâce à l'industrie du disque. Quelques tendances originales se dessinent (le style de piano stride, déjà évoqué, la naissance du big band avec Fletcher Henderson, et la musique jungle de Duke Ellington). Mixées au corpus jazzique existant, ces tendances nouvelles mettent le feu aux poudres et deviennent un des symboles les plus lumineux du mouvement de conscientisation noir connu sous le nom de **Harlem Renaissance**.

b. Black Beauty – La Renaissance de Harlem

On désigne sous l'étiquette Harlem Renaissance le vaste mouvement culturel et politique qui, dans les années '20, se focalise autour de tout ce que produit la communauté noire et, au-delà, de tout ce qui en rappelle les origines africaines. *Black is beauty* est, quarante ans avant les grands mouvements sociaux des sixties, le slogan des chantres de la Harlem Renaissance. Ce mouvement, décrit dans le fameux manifeste de Langston Hughes (*The Negro Artist and the Racial Mountain, 1926*) rassemble la quasi totalité des artistes noirs : des écrivains (**Claude Mc Kay, Carl van Vechten, Countee Cullen**) des poètes (**Langston Hughes**), des peintres (**Aaron Douglas, Palmer Hayden, William H. Johnson**) des sculpteurs (**Richmond Barthé**), des photographes (**James van der Zee**) et bien sûr des musiciens : les pianistes stride déjà évoqués (**James P. Johnson, Fats Waller**) : l'orchestre de Duke Ellington deviendra le symbole musical du mouvement. Un mouvement qui a également une dimension politique évidente, incarnée par le fameux **Marcus Mosiah Garvey** (considéré des années plus tard comme le prophète du mouvement rastafari) : Garvey prônait en ces temps rien moins que le retour des Noirs Américains en Afrique (le Liberia étant en quelque sorte le pendant de la Palestine vers laquelle refluait déjà, avant la création d'Israël, les Juifs disséminés à travers le monde). L'idée dominante de la Harlem Renaissance est une valorisation tous azymuths des productions culturelles des Afro-Américains. Le manifeste de Hughes va dans ce sens et il séduira non seulement la plupart des Noirs cultivés mais un nombre important de Blancs. La fascination pour l'Afrique des origines est au centre du mouvement, même si la distinction entre les deux cultures commence à apparaître de manière évidente (d'où le caractère utopique du programme de Garvey). Bientôt, les Blancs eux-mêmes commencent, titillés par des observateurs privilégiés comme **Carl Von Vechten**, à s'intéresser à ce qui se passe à Harlem. Si certains d'entre eux ressentent une attirance sincère pour cet univers qu'ils associeraient pour un peu à une sorte de Paradis Perdu, la plupart obéissent au même type de fascination malsaine que celle qui avait donné naissance aux Minstrel Shows :

" Les Blancs du centre ville envahissaient Harlem pour aller voir les Noirs se distraire. Ils remplissaient les petits cabarets et les bars où, autrefois, seuls les Noirs riaient et chantaient. On leur donnait les tables les mieux placées, d'où ils pouvaient observer à leur aise la clientèle noire, comme s'il se fut agi d'animaux amusants dans un zoo." (Haskins, ib p 23)

Les patrons de dancings et de bars renforcent ce voyeurisme, par exemple en obligeant les serveurs noirs à jongler avec leurs plateaux (cfr clip St Louis Blues de Bessie Smith ci-dessus). Par ailleurs, comme à Chicago, la pègre prend bientôt les commandes de la vie nocturne et on voit même apparaître au coeur d'Harlem des bars où l'on ne sert de l'alcool qu'aux seuls Blancs ! Ces réserves ne doivent cependant pas occulter la puissance jubilatoire qui fait de la Harlem Renaissance le premier grand mouvement multi-culturel noir. Un mouvement qui prend tout son relief une fois la nuit tombée. En route pour le Harlem Nocturne. Images :

Vidéo • La Renaissance Harlemitte (DVD XI, 01) (5'46)

Montage MJ – NY années '20 – Renaissance Harlemitte, écrivains, peintres etc

c. Harlem Nocturne

Le petit monde harlemitte constitue une sorte de microcosme coloré, dont les membres, hipsters avant la lettre, ont leur propre langage (le jive), leurs temples (le Cotton Club, le Savoy Ballroom...), leurs personnages folkloriques, leurs sites de métissage (avec la communauté latino - Porto-Ricains, Cubains etc - installée dans le Spanish Harlem). LE lieux de rendez-vous de toute cette faune est le fameux Tree of Hope (Arbre de l'Espérance) situé en pleine 7ème Avenue, juste en face du Connie's Inn où Fats Waller et Louis Armstrong animent la revue Hot Chocolate : les Harlémites "branchés" viennent embrasser cet arbre sous lequel Mezzrow fait prospérer son commerce de marijuana) et formulent, dans leur langage imagé, les désirs les plus fous :

" les types étraignaient ou embrassaient (l'Arbre), mi-sérieux, mi-rigolards, pour voir exaucer leurs rêves (...) Des années après, quand on a élargi la 7° Avenue, Bill Robinson (célèbre danseur à claquette) a fait transplanter l'Arbre de l'Espérance sur le terre-plein aménagé au milieu de l'avenue."

Cecil Scott évoque l'ambiance de folie douce qui anime les nuits harlémites en ces temps de prohibition, une ambiance qui rappelle celle des quartiers chauds de la Nouvelle-Orleans et du Southside de Chicago :

" Nous jouions jusqu'à l'aube et parfois même jusqu'à sept heures du matin. Les heures où l'on pouvait jouer n'étaient pas limitées. Les clients devaient acheter une bouteille d'eau gazeuse d'environ un dollar et un seau de glace. Chacun apportait son alcool dans un flacon, car c'était l'époque de la prohibition et du gin de baignoires. Quand les autres clubs fermaient, les membres des orchestres et les clients s'amenaient un par un dans notre boîte et les musiciens du Cotton Club, du Club Alabam, du Roseland, du Paradise Inn se battaient pour pouvoir faire un boeuf avec nous. Il y avait toujours une file de types, avec leurs binious, contre le mur du fond, attendant leur tour. Des gars comme Johnny Hodges, des musiciens de chez Fletcher Henderson, Fats Waller, Earl Hines, et des gens de l'orchestre de Charlie Johnson et de Luis Russell. Ils mouraient d'envie de jouer car, dans les boulots réguliers, ils ne pouvaient jouer que des arrangements du répertoire de music-hall. (..) On avait beau être morts de fatigue, nous sautions en l'air, désirant de jouer davantage car nous étions emportés par le rythme. Souvent, on se rassemblait dehors, à l'aube, hurlant et trop excités pour aller se coucher (..) Comme larrons en foire, nous discussions musique et cancanions sur nos copains musiciens jusqu'à peut-être midi. Puis, à la maison, une courte sieste, et le soir

même, on recommençait. La musique était notre univers. Les jam-sessions du matin nous reposaient de la fatigue du travail épuisant de la nuit précédente."

C'est tout le processus qui régira l'âge d'or de Kansas City et celui de la 52° rue qui est ici plus qu'en gestation. Avant d'aller plus loin, effectuons une petite visite du Harlem nocturne, avec pour guide monsieur Cab Calloway et pour matériau une carte topographique caricaturale dessinée à l'époque et sur laquelle sont consignés avec humour les principaux lieux chauds du quartier. Nous enchaînerons avec la plus belle reconstitution des rent parties, ces soirées organisées par les noirs de Harlem afin de pouvoir payer leur loyer : ils invitaient quelques jeunes musiciens à s'y faire connaître et ils percevaient un petit droit d'entrée : Fats Waller a immortalisé ces soirées où l'alcool et la musique règnent en maîtres dans son "clip" *The joint is jumpin* :

Vidéo • Harlem Map/ Rent Parties (DVD 11, 02) (5'10)

1. "Harlem" pres. Cab Calloway
2. Rent Parties
3. Fats Waller : *The joint is jumpin*

Si la musique est la reine des nuits harlémites, elle reste à l'époque inséparable de la danse : concours de danse acrobatique, numéros de tap dance solitaires ou collectifs, ballets exotiques, et surtout cette élasticité naturelle des danseurs Noir qui hypnotise le spectateur, fait entrer les intervenants dans un état second et, par un puissant effet de retour, influe la manière de jouer des orchestres. Voici, filmé en 1929, un concours de danse animé par l'orchestre de **Chick Webb** (comparez au passage ces nombreux – où l'on retrouve notamment le fameux *Shorty* Snowden, qui passe pour avoir créé le Lindy Hop) avec les exhibitions de Charleston parisien visionnées plus haut), puis admirons le grand **Bill Bojangle Robinson** dans son numéro de l'escalier: ces deux documents sont extraits, l'un de *After Seben*, un film de S.J. Kaufman, l'autre de *Harlem is heaven* d'Irving Franklyn).

Vidéo • Dance Contest / Bill Robinson (DVD XI, 03) (6'08)

1. Dance contest 1929 feat Chick Webb Orchestra (Extr de *After Seben*)
2. Bill "Bojangle" Robinson (tap dance) (Extr de *Harlem is heaven*, 1932)

Bill Robinson est un musicien à part entière, comme tous les grands tap-dancers. Il est d'ailleurs fascinant d'écouter, sans le support de l'image, la place que peuvent jouer les danseurs comme Bojangle dans un orchestre. Bill Robinson a enregistré quelques titres à son nom (avec à ses côtés l'orchestre d'Ellington presque au complet), et notamment le *Doin' the new low down* que voice. Après la partie chantée, c'est lui le vrai "soliste" de l'orchestre :

Bill Bojangle Robinson : Doin' the new low down (CD XI, 02) (3'05)

Bill Robinson (voc, tap dance) Cootie Williams, Arthur Whetsol (tp) Joe Nanton (tb) Barney Bigard (cl) Johnny Hodges (as) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) rec 13 sept 1929

Parmi les principaux "lieux chauds" de Harlem, on trouve le *Barron's Club*, le *Clam House*, le *Connie's Inn*, le *Capitol*, le *Roseland*, le *Small Paradise* (ouvert jusqu'au petit déjeuner, avec serveurs acrobates et jams garanties tous les dimanche matins), les deux principaux restant bien sûr le *Savoy Ballroom* et le *Cotton Club*. Le Savoy **Ballroom**, situé sur Lenox Avenue, près de la 141° rue, est inauguré en mars 1926. Contrairement au Cotton ou au Paradise, qui sont à la fois dancings et music-hall, le Savoy, avec sa piste de 70 m sur 15, se consacre essentiellement à la danse, dont il devient le saint des saints. C'est au Savoy que sont expérimentées les nouvelles danses (jitterbug, black-bottom, lindy-hop) : on raconte que les

danseurs usent le parquet en 2 ans seulement. Sur les deux podiums où se relaient deux big bands, défilent les meilleurs orchestres noirs (Ellington, Lunceford, Basie etc...) : c'est celui du batteur Chick Webb qui en est la formation vedette dans les années '30. Contrairement au *Cotton*, le *Savoy* accepte le public noir. Très différent, le **Cotton Club**, situé au coin de Lenox Avenue et de la 142ème rue, est lancé, à l'automne 1923, par Owney Madden, un gangster fameux alors en villégiature à Sing Sing. Par procuration, Madden fait du Cotton un établissement de haut standing, à la fois restaurant et night-club, qui peut accueillir quelques 700 clients. A une condition toutefois: qu'ils aient la peau blanche ! Un comble pour un des hauts lieux de la Renaissance Harlemitte, qui doit son succès à des numéros proposés par des artistes noirs. Le nom du club lui vient notamment de son décor, qui représente une plantation du Sud, satisfaisant par là-même les goûts exotiques de la clientèle blanche. Vers 1927, le niveau musical grimpe en flèche, lorsque s'y succèdent les orchestres de Duke Ellington, Jimmie Lunceford, Cab Calloway et Andy Kirk (quatre des meilleurs orchestres noirs de l'époque), et que s'y révèlent les talents de chanteuses comme Lena Horne, Ethel Waters ou Maxine Sullivan. Les responsables du club ont décidé de mettre le paquet afin d'adapter l'esprit des grandes revues jouées dans les théâtres de Broadway, dans un cadre plus intime et plus suggestif, où la proximité excite l'imagination (et la soif) des clients. C'est au Cotton Club que l'orchestre d'Ellington met en place son fameux style jungle (voir plus loin). Avant de pénétrer au Cotton et d'y assister à l'irrésistible ascension de Duke Ellington, il est impératif d'évoquer le background jazzique new-yorkais et tout particulièrement le travail effectué par les pianistes de l'école stride, qui ont su faire évoluer le ragtime dominant dans une direction nouvelle, plus spontanée et plus proche de la conception "hot" du jazz.

d. 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-Orleans 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-Orleans 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 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." (Daniel Nevers, in Liner Notes of "New-York Horns")

Peut-être ce trompettiste constituait-il un des rameaux les plus passionnants du jazz avant même l'arrivée de la grosse vague sudiste ? On ne le saura sans doute jamais. Il reste que 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'écllosion 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 :

Texas Blue Destroyers: Down in the Mouth Blues (CD XI, 01) (2'58)
Bubber Miley (cn) Arthur Ray (org); rec N-Y 1924

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. Mais d'abord place à l'inventeur du big band jazz, monsieur Fletcher Henderson.

e. Fletcher Henderson et la « grosse combine »

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 champs 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 au pianiste **Fletcher Henderson** que l'on doit, sinon son invention, du moins sa structuration archétypique. Né en Georgie en 1897, Fletcher apprend le piano dès l'enfance puis se lance dans des études de chimie. En 1920, il monte à New-York et démarre sa carrière, d'abord comme pianiste : le voice en 1921 dans une composition intitulée simplement *Unknown Blues* : la musique que joue alors Fletcher reste alors proche du ragtime :

Fletcher Henderson : Unknown Blues (CD XI, 03) (2'46)
Fletcher Henderson (pn solo) rec 1921

A New-York, on l'a vu, Sousa puis Jim Europe, pour ne citer que les plus connus, dirigeant, bien avant Henderson, des machines aux dimensions plus qu'impressionnantes. Et dès le début des années '20, la scène blanche compte de nombreuses grandes formations au son jazzy, devant lesquelles parade un chef d'orchestre volontiers gesticulatoire - les plus réputées parmi ces formations étant celles de Paul Whiteman, Gene Goldkette et Sam Lanin. Le rôle de Fletcher Henderson tient davantage au concept orchestral qu'il développe qu'à la taille de son orchestre. Fletcher donne au grand orchestre son orientation proprement jazzique: il le dote de ses organes vitaux (coeur, poumons, système nerveux) en prenant pour modèle la polyphonie orléanaise dont il fait la base des trois sections de l'orchestre: trompettes, trombones et

sax/clarinettes. Chacune de ces sections a un rôle bien précis à jouer dans l'orchestre et elles entretiennent entre elles des rapports de tension/détente variables. A l'intérieur d'une section, les rôles sont également définis, nous en reparlerons en détail lorsque nous évoquerons l'ère du big band, dans les années '30. Signalons simplement dès maintenant que chaque section a son leader désigné sous le nom de Premier ou lead (1° trompette, lead tp, 1° trombone, 1° sax - alto le plus souvent), chargé, comme le premier violon dans l'orchestre classique, de donner l'impulsion et la couleur générale et d'attirer à sa suite le reste de la section. L'impro, dans la section de trompettes, est par contre le fait du 3° tp. Parmi les premiers solistes importants engagés par Fletcher, le saxophoniste **Coleman Hawkins** qui, dans le *Hard Hearted Hannah* de 1924 que nous allons écouter, prend un solo de saxophone basse impressionnant : on entend bien dans ce titre ancien l'influence du feeling orléanais :

Fletcher Henderson Orchestra: Hard Hearted Hannah (CD XI, 04) (2'50)

Elmer Chambers, Howard Scott (tp) Charlie Green (tb) Don Redman (as, cl) Coleman Hawkins (ts, bass sax) Fletcher Henderson (pn) Charlie Dixon (bjo) Ralph Escudero (tu) Kaiser Marshall (dms) rec NY juillet 1924

C'est comme troisième trompette (et donc trompette soliste) que **Louis Armstrong** entrera dans l'orchestre en 1924. Ses chorus rivalisent bientôt avec ceux de Coleman Hawkins. Parmi les premiers titres enregistrés par ce nouvel orchestra, une version de *Copenhagen* qui garde elle aussi un fort parfum orléanais : beau solo de Louis Armstrong et arrangements soignés de **Don Redman**. La multiplication des voix implique en effet l'apparition au coeur 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. Après *Copenhagen*, on enchaînera avec une version d'*Everybody loves my baby* gravée le mois suivant :

Fletcher Henderson Orchestra: Copenhagen (CD XI, 05) (2'57)

*Louis Armstrong, Elmer Chambers, Howard Scott (tp) Charlie Green (tb) Don Redman, Coleman Hawkins, Buster Bailey (reeds) Fletcher Henderson (pn) Charlie Dixon (bjo) Bob Escudero (tu) Kaiser Marshall (dms);
rec N-Y 30 octobre 1924*

Fletcher Henderson Orchestra: Everybody loves my baby (CD XI, 06) (3'07)

*Louis Armstrong, Elmer Chambers, Howard Scott (tp) Charlie Green (tb) Don Redman, Coleman Hawkins, Buster Bailey (reeds) Fletcher Henderson (pn) Charlie Dixon (bjo) Bob Escudero (tu) Kaiser Marshall (dms);
rec N-Y 30 octobre 1924*

Le 29 mai 1925, l'orchestre grave la matière d'un 78 tour qui fera date dans l'histoire du jazz. Il s'agit d'un hommage indirect rendu par Armstrong à son premier Maître Joe Oliver: dans la démarcation de *Dippermouth blues* qu'enregistre Henderson sous le nom de *Sugarfoot Stomp*, Armstrong rejoue en effet, note pour note ou presque, le fameux solo d'Oliver (sans wah-wah). Au-delà de ce beau solo (et de celui du trombone **Charlie Green**) on a affaire à un orchestre qui préfigure bien davantage le travail des big bands swing à venir, qu'il ne prolonge celui effectué par Europe ou Whiteman : le meme jour, l'orchestre grave également *What cha call'em blues* exposé par le cornet de **Louis Armstrong**

Fletcher Henderson Orchestra: Sugarfoot Stomp (CD XI, 07) (2'53)

Elmer Chambers, Howard Scott (tp) Louis Armstrong (cn) Charlie Green (tb) Don Redman, Coleman Hawkins, Buster Bailey (reeds) Fletcher Henderson (pn) Charlie Dixon (bj) Bob Escudero (tu) Kaiser Marshall (dms); rec N-Y 29 mai 1925

Fletcher Henderson Orchestra: What cha call'em blues (CD XI, 08) (2'53)

Elmer Chambers, Howard Scott (tp) Louis Armstrong (cn) Charlie Green (tb) Don Redman, Coleman Hawkins, Buster Bailey (reeds) Fletcher Henderson (pn) Charlie Dixon (bj) Bob Escudero (tu) Kaiser Marshall (dms); rec N-Y 29 mai 1925

Nous sommes alors quelques mois avant les premiers Hot Five d'Armstrong, qui va bientôt quitter New-York et Fletcher pour revenir à Chicago et démarrer vraiment sa carrière de leader. Entretemps, à partir de 1927/28, les sections orchestrales sont au complet chez Fletcher Henderson et elles tournent rond - la section rythmique, par contre, 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**. Quelques photos permettront de mieux situer l'univers d'Henderson :

Vidéo/ Audio Fletcher Henderson Orchestra: Hop Off (CD XI, 09/ DVD XI, 04) (2'57)

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 (bj) June Cole (tu) Kaiser Marshall (dms); rec N-Y 4 novembre 1927

En passant le cap des années '30, l'orchestre de Fletcher Henderson changera radicalement de son, initiant le son "big band" du Harlem de la nouvelle decennia. On en reparlera, mais en ouverture, on écoute déjà une version de *Goodbye Blues* qui nous permettra déjà d'imaginer les prémices de la mutation : on y entend notamment **Rex Stewart** au cornet et le chanteur s'appelle **Les Reis**

Fletcher Henderson Connie's Inn Orchestra: Goodbye blues (CD XI, 10) (3'20)

Rex Stewart (cn) Russel Smith, Bobby Stark (tp) J.C. Higginbotham (tb) Russell Procope, Edgar Sampson, Coleman Hawkins (sax, cl) Fletcher Henderson (pn) Clarence Holiday (gt) John Kirby (cb, tu) Walter Johnson (dms) Les Reis (voc); rec N-Y 16 oct 1931

L'orchestre de Fletcher, s'il a mis sur les rails le concept de big band, a été rejoint dans les dernières années '20 par une série d'orchestres, qu'il s'agisse de bands fixes attachés à une salle de bal: nous écouterons d'abord l'orchestre de **Luis Russell**, qui a souvent accompagné Louis Armstrong. Comprenant pas mal de veterans orléanais (**Pops Foster** – beau travail de slap - et Paul **Barbarin** notamment, cet orchestra compte aussi dans ses rangs deux des principaux disciples d'Armstrong, les trompettistes **Henry Red Allen** et **Bill Coleman**. Le solo de clarinette est signé **Albert Nicholas** et celui de trombone **J.C. Higginbotham**.

Luis Russell Orchestra : Feelin' the spirit (CD XI, 11) (3'08)

Henry Red Allen, Bill Coleman (tp) J.C. Higginbotham (tb) Albert Nicholas, Charlie Holmes, Teddy Hill (sax) Luis Russell (on, lead) Will Johnson (gt, bjo) Pops Foster (cb) Paul Barbarin (dms); rec NY 6 sept 1929

Dans les deux dernières années de la decennia dite "Jazz Era", on trouve aussi une série d'orchestres de studio dans lesquels, sous les noms les plus varies, on retrouve souvent les mêmes musiciens. A la base, on retrouve un orchestra façon Henderson, dirigé par le pianiste **Charlie Johnson** au *Small's paradise* de Harlem. **Sidney de Paris** et **Jabbo Smith** font partie de la section de trompette et **Benny Carter** est en bonne place dans celle de saxophones – il arrange aussi une bonne partie du repertoire. Voici, de 1928 *Charleston is the best dance after all*, un thème qui illustre la transition entre les années '20 (les années Charleston) et les années '30 (swing era).

Charlie Johnson : Charleston is the best dance after all (CD XI, 12) (2'49)

Jabbo Smith, Leonard Davis, Sidney de Paris (tp, cn) Charlie Irvis (tb) Benny Carter, Edgar Sampson, Elmer Harrell (sax, cl) Charlie Johnson (pn) Bobby Johnson (bjo) Cyrus St Clair (tu) George Stafford (dms) rec NY 24 janv 1928

Une partie des membres de l'orchestre de Johnson réapparaît dans ces groupes au nom variables et au personnel qui l'est tout autant : *The Chocolate Dandies* et les *McKinney Cotton Pickers* sont les deux plus connus. Nous écouterons les premiers dans un theme intitule *That's how I fell today*. L'ellingtonien **Rex Stewart** lance le theme au cornet : en special guest, **Fats Waller** assure le solo de piano : de la superbe section de sax (**Hawkins, Benny Carter, Don Redman**) emerge dans ce morceau l'alto de Benny Carter. Des *McKinney* – qui eurent leur heure de gloire en cette fin des années '20 puis payèrent le tribut de la crise économique – nous écouterons le classique *Gee Baby ain't I good to you*, avec la meme section de sax que dans l'orchestre precedent et le beau son de **Joe Smith** en ouverture : c'est **Don Redman** qui chante avec finesse la mélodie, l'arrangement étant signé **John Nesbitt**, un des co-fondateurs du groupe :

The Chocolate Dandies : That's how I feel today (CD XI, 13) (3'02)

Rex Stewart (cn) Leonard Davis (tp) J.C. Higginbotham (tb) Don Redman, Benny Carter, Coleman Hawkins (sax) Fats Waller (pn, cel) Bobby Johnson (bjo) Cyrus StClair (tu) George Stafford (dms) rec NY 18 sept 1929

Mc Kinney's Cotton Pickers : Gee baby ain't I good to you (CD XI, 14) (3'27)

Joe Smith, Leonard Davis, Sidney de Paris (tp) Claude Jones (tb) Don redman, Benny Carter, Coleman Hawkins, Ted McLord (sax, cl) Leroy Tibbs (pn) Dave Wilborn (bjo) Billy Taylor (tu) Kaiser Marshall (dms) John Nesbitt (arr) rec NY 5 nov 1929

Avant de terminer les années '20 en compagnie du maître Ellington, une dernière séquence video illustrant l'apparition d'orchestres harlémites des années '20 dans des films proposes par la jeune industrie du cinema sonore. Les musiciens n'ayant guère d'autre rôle que de créer une ambiance "boite de nuit" ou "dancing", on a pris l'habitude de les designer sous le nom d'orchestres "silhouettes". Nous entendrons d'abord l'orchestre du batteur **Curtis Mosby**, par ailleurs fondateur de l'Apex Club en 1928 : il apparaît dans divers films et notamment dans le célèbre *Thunderbolt* de Josef Von Sternberg en 1929; on enchainera avec les **Webster Dill's Syncopators** mis en vedette dans le film *The melancholy dame* d'Arvid Gillstrom en 1929; et pour terminer, la meme année, la première apparition à l'écran de **Lionel Hampton**, alors

batteur installé en Californie, et qui nous offre déjà un petit numéro de jonglerie avec ses baguettes dans le film *The delightful Rogue* de Lynn Shores

Vidéo. Orchestres Silhouettes 1928-1929 (DVD XI, 05) (4'09)

1. Extr. de Thunderbolt de Von Sternberg avec l'orchestre de Curtis Mosby (1928) 2. Extr de The melancholy dame de Gillstrom avec les Webster Dill's Syncopators (1929) 3. Extr de The delightful rogue de Lynn Shores avec dans l'orchestre Lionel Hampton (dms) (1929)

f. Duke Ellington Jungle Style

Avec les Hot Five et les autres petites formations de Louis Armstrong, nous avons entendu les premiers chefs d'oeuvre de l'histoire du jazz. Le moment est venu, alors que nous allons quitter les années '20, d'entendre les autres chefs d'oeuvre de la decennia, signés par un des plus incroyables créateurs d'univers de toute l'histoire du jazz, monsieur Edward Kennedy **Duke Ellington**. Le démarrage d'un demi-siècle de musique finement architecture et utilisant les services de quelques uns des grands solistes de la swing era :

“Il ne se passe pas une minute sans qu'on joue Ellington quelque part dans le monde. Il a toujours écrit pour le monde entiere. Il se considérait comme un compositeur noir mais savait aussi s'identifier à l'humanité toute entiere. Duke a toujours su où était son humble place dans l'aventure la plus extraordinaire de toutes : exprimer ce que c'est qu'être en vie”

Vidéo. Duke Ellington – Introduction (DVD XI, 06) (3'04)

Montage de documents présentant le personnage de Duke Ellington

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, Washingtonians 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 trombones **Charlie Irviss** et surtout **Tricky Sam Nanton** et du guitariste/banjoïste **Fred Guy**. L'Histoire est en marche.

Video. Early Duke Ellington (DVD XI, 07) (3'16)

Doc sur l'enfance et les débuts du Duke, de Washington à New-York

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**, incarné pour lui par **Sidney Bechet** et revisité par le growl de Bubber Miley ; et 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 : un style qui peut être défini ainsi :

" 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."

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. 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 :

Duke Ellington Orchestra: East St Louis Toodle-Ooo (CD XI, 15) (2'57)

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 nov 1926

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*, pièce maîtresse de la période jungle part des structures basiques du blues et les transcende avec rudesse et élégance, expressivité et raffinement :

Duke Ellington & the Washingtonians : Black and Tan Fantasy (CD XI, 16) (3'25)

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

Les cuivres, et spécialement les trompettistes sont au coeur même de la musique jungle d'Ellington dans les années '20. Chacun a sa particularité : **Bubber Miley** est le plus rude, le plus expressif (mais on ne possède hélas aucune image filmée le montrant au Coeur de l'univers ellingtonien), **Arthur Whetsol** est le plus poétique et c'est à lui que Duke explique l'arrangement d'un titre dans une scène du film *Black and Tan Fantasy* (voir plus loin). Auparavant, quelques images de Miley, à peu près les seules qu'on possède

Video. Bubber Miley/ Arthur Whetsol (DVD XI, 08) (1'58)

*1. Bubber Miley Down in the mouth blues 1924 2. Arthur Whetsol/Ellington :
Extr de Black and Tan Fantasy*

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 :

Duke Ellington Orchestra: Washington Wobble (CD XI, 17) (3'17)

*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*

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 "forcer" sa voix pour obtenir les effets de growl.

Duke Ellington Orchestra: Creole Love Call (CD XI, 18) (2'57)

*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*

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 inversément). 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

Duke Ellington & his Cotton Club Orchestra : Red Hot Band (CD XI, 19) (2'53)

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 dec 1927

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, le fait 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 qu'une danseuse rappelant le souvenir de **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 : et en ouverture, quelques témoignages sur l'univers du Cotton Club par **Sonny Greer** et **Fayard Nicholas** un des danseurs vedettes du club; avec tout l'humour dont il est capable, Duke Ellington nous parlera aussi de ses amis gangsters :

Video. Duke Ellington au Cotton Club (DVD XI, 09) (5'50)

1.Doc sur le Cotton Club, interviews de Sonny Greer, Fayard Nicholas, Duke Ellington 2. Arthur Whetsol, Freddy Jenkins, Cootie Williams (tp) Tricky Sam Nanton (tb) Juan Tizol (vtb) 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'impresario 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, càd 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.

The Washingtonians: Jubilee Stomp (CD XI, 20) (2'42)

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

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 :

The Washingtonians: Black Beauty (CD XI, 21) (3'00)

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

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

The Washingtonians: Tishomingo Blues (CD XI, 22) (3'01)

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

Le survol qui précède entend simplement illustrer, à travers 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*. Ellington s'adjoint les services du guitariste **Lonnie Johnson** et de la chanteuse **Baby Cox** - qui rivalise d'effets jungle avec **Bubber Miley**.

Duke Ellington & his Orchestra : The Mooche (CD XI, 23) (3'20)

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 !

Duke Ellington & his Orchestra : Hot and Bothered (CD XI, 25) (3'18)

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 octobre 1928

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 *Fast and Furious*, centré à 85% sur le piano ducal :

Duke Ellington: Fast and furious (CD XI, 24) (2'55)

Duke Ellington (pn solo) + orch rec 17 mai 1932

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: réalisé par **Melville Brown** et produit en 1930 par la RKO, le film est en liaison avec le show radiophonique culte d'Amos 'n Andy (un tandem qui apparaît dans plus d'un film de l'époque). 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 (DVD XI, 11) (2'13)

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) ; Extr de Check and double check, rec Hollywood 26 aout 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 !

8. Swing ! Swing ! 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.

a. Rappel : les Africanismes

Pour mémoire, les résurgences des pratiques musicales africaines se retrouvent dans divers éléments musicaux et extra-musicaux parmi lesquels les plus importants sont la polyrythmie, le traitement du timbre, le sens de l'improvisation, le call and respons, les blue notes et les tensions dirigées vers la transe

Polyrythmie

Cet art majeur africain qui consiste à ne pas se contenter d'un rythme mais de mélange diverses formules rythmiques qui vont se compléter, se contredire, se résoudre. En jazz, même si ce n'est pas le seul nid où va agir la polyrythmie, il est clair que cette richesse rythmique tourne autour de ce musicien apparu avec le jazz : le batteur. Voici successivement le grand batteur noir **Jo Jones**, longtemps partenaire de Count Basie, qui va jouer avec ou sans baguettes histoire de nous rappeler les origines africaines, justement; ensuite, le plus connu des batteurs blancs de la swing era, **Gene Krupa** nous offrira une de ces "exhibitions" qu'adore le public :

Video. Polyrythmie DVD XII, 1 (2'04)

1. Jo Jones solo 2. Gene Krupa Exhibition

Si le batteur est le maître d'oeuvre de la polyrythmie, on la retrouve aussi dans la folie du tap dance (claquettes) ainsi que dans les spasms bands dominés par les planches à lessiver : on reparlera du tap dance, mais voici d'abord les *Washboard Rhythm Kings* dans un morceau de 1931 qui laisse une place importante à ces fameuses planches de nos grands-mères :

Washboard Rhythm Kings : Shoot'em CD XII, 2 (2'35)

*Dave Page (tp) Ben Smith (as) Carl Wade (ts) Eddie Miles (pn, voc) Stev Washington (bjo, gt)
Jimmy Spencer (dms, wbd) rec 23 sept 1931*

Traitement du timbre

La deuxième influence majeure de l'Afrique tient, on l'a vu, dans le travail du son, du timbre, radicalement différente de la nôtre : là où l'Occident vise un modèle esthétique "ideal" correspondant à un système de valeurs et d'équilibre, l'Afrique (et le jazz) privilégient le timbre trituré afin d'atteindre un maximum d'expressivité et de permettre à chacun de trouver sa sonorité. Comparez Louis Armstrong et un chanteur d'opéra et, sans jugement de valeur aucun, vous comprendrez aisément en quoi consiste cette différence. Et ce qui est vrai de la

voix l'est aussi des instruments - souvenez-vous du style jungle d'Ellington, avec ses growls, ses wah-wah etc. Nous allons dans le petit montage qui suit comparer les Trois tenors à **Louis Armstrong**, la trompette de Maurice André et celle de **Cootie Williams**, et le sax tenor d'un concertiste japonais et celui de **Ben Webster** :

Video. Traitement du timbre DVD XII, 2 (5'20)

1. *Three Tenors --) Louis Armstrong*
2. *Maurice André --) Cootie Williams*
3. *Sax ténor classique --) Ben Webster*

La trompette et le saxophone seront parmi les instruments les plus à même de travailler avec le son (même si plus tard, les pédales d'effet des guitarists iront dans le même sens). On écoute successivement l'homme qui a donné au sax tenor sa vraie place dans le jazz, **Coleman Hawkins** (voir plus loin) dans une pièce gravée en 1937 aux Pays-Bas, puis on retrouve **Cootie Williams** à la tête d'une petite formation ellingtonienne qui lui permet de grogner à l'aise dans une version superbe d'*Ol' man river* :

Coleman Hawkins : Lamentation CD XII, 3 (3'03)

Coleman Hawkins (ts) Freddy Johnson (pn) rec Laren 26 mai 1937

Cootie Williams Rug Cutters : Ol' man river CD XII, 4 (2'52)

Cootie Williams (tp) Tricky Sam nanton (tb) Barney Bigard (cl) Johnny Hodges, Otto hardwick (as) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Billy Taylor (cb) Sonny Greer (dms) Jerry Kruger (voc) rec NY 4 avril 1938

Call and respons

Si toute musique suppose une communication entre les intervenants, il est clair qu'en Afrique puis dans le jazz, ces échanges prennent un sens bien différent : dialogues entre deux instruments, deux sections d'orchestre, échanges de type 4/4 avec le batteur, mais aussi rapport entre les musiciens et le public – ainsi, la marque de respect prend des formes différentes d'une culture à l'autre : si dans un concert classique, le must du respect est de maintenir un silence absolu, en jazz, le respect passe au contraire par une participation aux ébats des musiciens (applaudissements y compris en cours de morceau, grognements, claquements des doigts etc). Trois illustrations : **Hughes Panassié** tout d'abord qui nous rappelle que la musique est aussi un langage et qui mime les échanges entre Cootie Williams et Rex Stewart, deux des trompettistes ellingtoniens ; ensuite, nous assisterons à un échange entre le trompettiste **Charlie Shavers** et le batteur **Sid Catlett**; enfin, la participation du public sera illustrée par un extrait du film *Kansas City 34* de Robert Altman :

Video. Call and respons DVD XII, 3 (3'53)

1. *Panassié : Coot vs Rex*
2. *Sid Catlett/Ch. Shavers 4/4*
3. *Sax et public KC*

Les échanges musicaux prennent tout leur sens quand les musiciens se connaissent et s'apprécient : *Skip the Gutter*, un titre moins connu des Hot Five de 1928, contient un superbe échange entre **Louis Armstrong** et son pianist **Earl Hines** :

Louis Armstrong Hot Five : Skip the gutter CD XII, 5 (3'03)

Louis Armstrong (ts) Fred Robinson (tb) Jimmy Strong (cl) Earl Hines (pn) Mancy Carr (bj)
Zutty Singleton (dms) rec Chicago 27 juin 1928

Blue Notes

La friction des gammes européennes et africaines, on l'a vu, est à l'origine de notes qui ne sont pas seulement celles d'une gamme pentatonique, mais qui sont clairement des notes qu'on ne peut pas jouer sur un piano, le clavier bien tempéré ayant limité le nombre de notes à 12, les intermédiaires étant définitivement classés dans la catégorie des "fausses notes". Ce sont les fameuses *Blue Notes*, ces inflexions qui furent à l'origine de bien des malentendus lorsque le blues et le jazz sont arrivés aux oreilles des occidentaux. Ces blue notes furent d'abord vocales évidemment puis elles ont été reprises par les instruments. Hughes Panassié, dans une de ces multiples émissions de radio compare avec beaucoup d'à-propos un morceau chanté par **Bessie Smith** et un blues instrumental joué par **Kid Ory**. Avant cela, deux extraits vidéo, la fameuse séquence de *New Orleans*, le film de 1946, dans lequel **Louis Armstrong** joue des blue notes sans le savoir; puis le chanteur **Jimmy Witherspoon** et le sax tenor **Buddy Tate** chantent (sans avoir à se forcer) un blues intitulé *When I've been drinking*, avec de nombreuses blue notes à l'appui.

Video. Blue Notes DVD XII, 4 (3'51)

1. *Louis Armstrong in N-O* 2. *Jimmy Witherspoon/B. Tate : When I've been drinking*

Hughes Panassié : Vocal to instrumental blues CD XII, 6 (3'30)

1. *Bessie Smith* 2. *Kid ory (commentaires Hughes Panassié)*

Tension dirigée vers la transe

Les cérémonies africaines (le mot est préférable à celui de concert, inapproprié) dans lesquels les percussionnistes peuvent jouer des heures sans s'arrêter, peuvent plonger l'assistance (qui participe d'ailleurs volontiers à l'événement), dans une sorte d'état second, de transe. A plusieurs moments, le jazz suivra la trace de ces origines lointaines (Coltrane à une certaine époque par exemple). Pendant la période swing, on trouve des traces de cette transe dans la furie des danses acrobatiques qui font fureur à l'époque (jitterbug, lindy hop etc). En voici quelques exemples avec pour musique d'accompagnement le *Jumpin' at the woodside* de l'orchestre de **Count Basie**.

Video. Transe et danse DVD XII, 5 (3'01)

- Count Basie orchestra : Jumpin' at the woodside + troupe de danseurs*

Improvisation

Si elle n'est pas l'apanage du jazz, l'improvisation est clairement la caractéristique majeure du jazz et la manière dont elle fonctionne a ses origines dans la manière africaine d'improviser (voir dans le premier chapitre la distinction entre transmission orale et transmission écrite). Mais d'abord, que signifie « improviser » ? Faire n'importe quoi ? Non, bien sûr. Même si, dans les premiers temps, les jazzmen étaient considérés par les "long hairs" (les musiciens classiques) comme des "fakers", des usurpateurs. Ce qui poussait certains d'entre eux, pour obtenir un emploi dans un orchestre, à faire semblant de lire une partition, alors qu'ils jouaient en fait d'oreille comme ils le faisaient quotidiennement. Un peu d'étymologie : pro-videre = pré-voir; ce qui est imp-provisus, c'est donc ce qui n'est pas prévu. L'improvisation, c'est la composition dans l'instant, transmise en direct (et d'une certaine manière, la composition, c'est une improvisation différée, corrigée puis figée). Deux cultures avec des blocages à la clé : de superbes musiciens classiques bloqués face à l'idée d'improviser douze mesures, des musiciens de jazz bloqués face à "tous les points noirs" (René Thomas) d'une partition. L'essentiel est peut-être un changement de focus : le jazz est une musique d'interprète, la revanche de l'interprète sur le compositeur tout puissant.

L'interprétation, est déjà, d'une certaine manière, une forme d'improvisation. On s'en rend compte en écoutant quelques versions d'une mélodie connue de tous, *Summertime* en l'occurrence, par des musiciens très différents. Wynton Marsalis évoque d'abord avec un exemple flagrant l'importance de l'interprétation. Suivront la version basique de *Summertime*, telle que **Gershwin** l'a prévue pour son opéra, puis celles du saxophoniste **Curtis Amy**, celle de **Janis Joplin**, celle de **Keith Jarrett** et celle de la chanteuse canadienne **Molly Johnson**.

Video. Improviser – Interpréter DVD XII, 6 (5'53)

1. Marsalis parle de *Bolden* 2. *Summertime* version opéra de Gershwin / Curtis Amy / Janis Joplin / Keith Jarrett/ Molly Johnson

Improviser, répétons-le, ce n'est pas quasi jamais faire n'importe quoi (même le free jazz on le verra, obéit à certaines règles, fussent-elles inconscientes). Le jazzman improvise toujours « sur » quelque chose. L'impro se fait à l'intérieur de cadres précis, de consignes donnés dès le départ : le tempo, le rythme, la métrique, le nombre de mesures, la mélodie de départ, la grille d'accords, la structure (intros, intermèdes, coda etc). Par ailleurs, il convient de se méfier des visions excessives : celles des thuriféraires qui considèrent les improvisateurs comme des génies jamais pris en défaut, ne se répétant jamais; celle des impro-sceptoques qui croient qu'il n'existe que rarement de vraies impros. Entre ces deux visions, une évidence : un musicien est un être humain, avec ses jours "avec" où l'inspiration coule avec aisance, et ses jours "sans" où il faut activer le pilote automatique. Et utiliser plus régulièrement ce que les musiciens appellent les « licks » (qu'on pourrait traduire en français par « clichés » si ce terme n'était systématiquement péjoratif). Un lick c'est une phrase ou un bout de phrase qu'on introduit dans l'improvisation, le génie consistant à la manière dont on introduit ces licks : ainsi, Charlie Parker, génial improvisateur, était un fabuleux architecte utilisateurs de licks. Un internaute s'est amusé à rechercher dans des dizaines de clips de youtube d'un de ces licks (re mi fa sol mi do re) souvent joué instinctivement et non perceptibles par l'auditeur si on le replace dans le contexte de la phrase complète : fascinant !

Vidéo. The lick (1 et 2) DVD XII, 7 (1'42)

Post by Alex Heitlinger

b. Les mystères du swing

Les africanismes ne suffisent pas à expliquer le jazz. Encore faut-il tenter de comprendre en quoi consiste ce balancement tellement difficile à définir et qui est au coeur du jazz : le **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 des réalités bien différentes, quoiqu'évidemment apparentées. Une homonymie à l'origine de bien des malentendus.

Il y a swing et swing (et swing)

La première acception est anecdotique. 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. Etre "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 :

Johnny Hess : Je suis swing CD XII, 1 (2'33)

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

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 coeur 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.

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 scientistes, 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)

De même, avant de basculer dans le délire, Hughes Panassié, écrivait :

"Le swing est à un rythme mécanique ce que les battements du coeur humain sont à ceux d'un métronome"

Le concept de "rythme biologique" nous fait pénétrer au coeur 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 subatomique 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 "subatomique" 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 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 :

Louis Armstrong : I can't give you anything but love CD XII, 7 (3'28)

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 mars 1929

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 "pythécantrophe 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 : une interprétation gavée de swing.

Vidéo • Louis Armstrong : Dinah DVD XII, 8 (2'28)

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 octobre 1933

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, les "licks" évoquées plus haut et 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 : à quelques semaines d'intervalle, l'autre grande dame du jazz vocal d'alors, **Billie Holiday**, réinvente d'une manière toute différente la même mélodie :

Ella Fitzgerald/ Billie Holiday : You showed me the way CD XII, 8 (2'35)

1. Ella Fitzgerald + Chick Webb Orchestra (1937)
2. Billie Holiday + Teddy Wilson Orchestra (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!

Vidéo • Cab Calloway : The old man of the mountain DVD XII, 9 (5'41)

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

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. Pour suivre, sur un tempo medium idéal pour le swing, nous écouterons le trompettiste et chanteur armstrongien **Henry Red Allen** dans une version de *When did you leave heaven*, en 1936 :

Benny Goodman Quartet : Whispering CD XII, 9 (3'26)

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

Henry Red Allen : When did you leave heaven ? CD XII, 10 (3'06)

*Henry Red Allen (tp, voc) Cecil Scott, Rudy Powell, Tab Smith (sax, cl) Lawrence Lucie (gt)
Edgar Hayes (pn) Elmer James (cb) Cozy Cole (dms) rec 5 aug 1936*

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 **1234 1234** plutôt que **1234 1234** etc . 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).

Benny Goodman Quartet : Dinah CD XII, 11 (2'45)

*Benny Goodman (cl) Lionel Hampton (vbs) Teddy Wilson (pn) Gene Krupa (dms) ;
rec Hollywood 26/08/1936*

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 ! Cette accentuation des contretemps est flagrante dans ce duo vocal entre **Bobby McFerrin** et **Robin McKelle** :

Video. Accentuation DVD XII, 10 (1'27)
Bobby McFerrin, Robin McKelle (voc)

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 càd 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.

c. 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.

1. Blues

Replongeons-nous dans le feeling et dans la structure du blues en regardant un extrait du film *Stormy Weather*, avec en scène **Fats Waller** et son combo : puis, véritable leçon de feeling blues comme de swing, un *Blues à la Basie* joué par la section rythmique du pianist.

Vidéo • Fats Waller : That ain't right (Stormy Weather) DVD XII, 11 (3'08)
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

Vidéo • Count Basie : Blues à la Basie DVD XII, 12 (3'50)
Count Basie (pn) Freddie Greene (gt) Norman Keenan (cb) Sonny Payne (dms) rec 1968

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 trombone **Dicky Wells**, avec **Bill Coleman** à la trompette et au scat et **Django Reinhardt** à la guitare ; retour aux Etats-Unis pour une jam organisée par la firme Victor, où on retrouve le trompettiste blanc **Bunny Berigan** et le trombone et chef d'orchestre **Tommy Dorsey** :

Dicky Wells : Hangin' around Boudon CD XII, 12 (2'54)

*Dicky Wells (tb) Bill Coleman (tp, voc) Django Reinhardt (gt) Richard Fullbright (cb)
Bill Beason (dms); rec Paris 1937*

Jam Session at Victor : Blues CD XII, 13 (3'01)

*Bunny Berigan (tp) Tommy Dorsey (tb) Fats Waller (pn) Dick McDonough (gt) George
Wetling (dms) rec NY 31 mars 1937*

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 du blues 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 oeuvres 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 pérennité.

2. Songs, verses et 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 ou queue (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, 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 !

3. Dites 32 – T'as l'bonjour d'Anatole

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** :

Coleman Hawkins/ Benny Carter : Out of nowhere CD XII, 14 (3'17)

*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 avril 1937*

Video Benny Goodman : The world is waiting for the sunrise DVD XII, 13 (3'32)

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

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 cette version se répartissent donc comme suit :

- Exposé collectif du thème (écrit) (32AABA)
- 1er chorus de sax ténor (32AABA)
- 2ème chorus de sax ténor (32AABA)
- Call and respons 4/4 entre l'orchestre et la guitare (16AA, l'alto prenant le bridge)

Coleman Hawkins/ Benny Carter : Honeysuckle rose CD XII, 15 (2'47)

*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 avril 1937*

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. On enchainera avec la version filmée à Bruxelles d'un autre AABA, *Lullaby of Birdland*, chanté par **Ella Fitzgerald** :

Django Reinhardt : Dinah CD XII, 16 (2'34)

*Stephane Grappelli (vln) Django Reinhardt (gt) Roger Chaput, Joseph Reinhardt (gt acc)
Louis Vola (cb); rec Paris déc. 1934*

Video. Ella Fitzgerald : Lullaby of Birdland DVD XII, 14 (2'19)

Ella Fitzgerald (voc) Herb Ellis (gt) Don Abney (pn) Ray Brown (cb) Jo Jones (dms) Bxl 1957

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, lorsque le thème est trop répétitif, le tempo trop lent, ou les solistes trop nombreux, il peut arriver que l'improvisation commence 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) :

Teddy Wilson/ Billie Holiday: Mean to me CD XII, 17 (3'09)

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 mai 1937

Quelques explications un peu plus techniques et qu'on pourra sauter le cas échéant. Pour mémoire, 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). Il 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 "anatole 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.

Billie Holiday : Blue Moon CD XII, 13 (3'29)

*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*

L'archétype de l'anatole reste une chanson de Gershwin baptisée *I got rhythm* : elle regorge de cadences "anatole" (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. Voici la version jouée par la petite formation du batteur **Chick Webb** en 1937 avec pour solistes inhabituels la clarinette de **Chauncey Haughton** et la flûte de **Wayman Carver** :

Chick Webb Little Chicks : I got Rhythm CD XII, 19 (3'16)

*Chauncey Haughton (cl) Wayman Carver (fl) Tommy Fulford (pn) Beverly Peer (cb)
Chick Webb (dms) rec 1937*

Les candidats au comptage apprécieront d'autant plus la difficulté avec la version d'*I got rhythm* que nous allons entendre et qui 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 que Fats trépigne d'impatience : il prend le chorus suivant et fait encore monter une tension, qui atteint son apogée dans la reprise finale du thème.

- intro piano (4)
- thème instrumental (32AABA+2)
- thème chanté (32AABA+2)
- chorus de trombone (16AA) sax alto (8B) trombone (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)

Fats Waller : I got Rhythm CD XII, 20 (3'16)

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 février 1935

Après tous ces calculs et avant de revenir à l'histoire et à ses acteurs, il nous reste à évoquer la sensualité propre au jazz et l'évolution de l'instrumentation.

4. 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 l'archétypique de la chanteuse de jazz: 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 ? DVD XII, 15 (3'16)

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 deviendra dans les années '30 l'emblème du jazz sensuel à travers l'art nouveau de la ballade (Coleman Hawkins, Lester Young, Ben Webster etc).

5. 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, on le verra, 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, quant à elle, 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.

6. Le swing ou les swing

Le swing n'est pas une donnée immuable, quoique que puisse laisser croire le double sens du terme. Il n'y a pas de swing qu'à la période swing, loin de là. A chaque période de l'histoire du jazz, sa conception du swing : quelques exemples :

Montage : Swing ! (1938-1959) CD XII, 21 (6'41)

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)

9. Le temps des Big Bands

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 d'une quinzaine de musiciens. 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.

a. Changement d'époque

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 démarrera 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. 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.

b. Médiatisation et amalgames

Le succès du swing bénéficie de trois 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; 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; et le développement du cinéma sonore qui va largement utiliser le jazz comme décor sonore ou comme décor tout court. 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 "turbine" dans les big bands - cf 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".

Retour à l'histoire. Après avoir pointé le changement d'époque qui caractérise les années '30, nous commencerons l'évocation des principaux orchestres et des principaux musiciens par la formule qui incarne clairement cette période: les big bands ou grands orchestres d'une quinzaine de musiciens, jouant le plus souvent pour la danse. Et tout d'abord les orchestres noirs qui, cette fois encore, ont mis la machine sur les rails.

c. Naissance du Big Band (rappel)

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 champs 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. Quelques années plus tard (dès 1930), le son de l'orchestre Henderson a bien changé : *Liza* enregistré en 1934 nous introduit dans un autre univers sonore. Le banjo et le tuba se sont effacés devant la guitare et la contrebasse; un batteur plus souple a remplacé Kaiser Marshall; et 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 avons entendu il y a quelques semaines, et la version de *Liza* que voici est significative.

Fletcher Henderson : Liza CD XIII, 1 (2'40)

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

Par ailleurs, si le jazz New-Orleans avait ses propres règles de fonctionnement (thème en impro collective, breaks puis chorus, reprise, coda etc), le swing va transformer et peaufiner ici encore le fonctionnement de l'orchestre de jazz.

d. Structure et Fonctionnement du Big Band

Le grand mérite de Fletcher Henderson (et de Don Redman) est 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 (call and respons) 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 :

- intro rythmique (8 mesures)
- theme AABA : sur les A, call and respons sections, sur le B alto
- chorus de piano 32AABA avec riffs sur les A
- chorus trompette
- chorus tenor (Lester)
- theme réarrangé sur les A seulement avec tb, cl, orch

Count Basie Orchestra: Jumpin at the Woodside CD XIII, 2 (3'03)

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 22/8/1938

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. 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 confèrera 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 aussi, on va le voir, le cas de la section d’un sax d’un orchestre comme celui de Jimmie Lunceford (ou bien sûr de Duke Ellington).

e. Black and White

Swing à tous les étages, donc. Mais 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 (et donc il existait déjà des versions dans les années ’20) : écoutez plutôt.

Don Redman : Hot and anxious (extr) CD XIII, 3 (0'53)

Don Redman (as 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 (bj) Bob Ysaquarre (cb) Manzie Johnson (dms); rec 1932

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 engagent 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'Amérique des thirties et la pression conjointe du public et des organisateurs empêchent souvent des musiciens blancs bien intentionnés de les affronter de face.

f. Black Big Bands

C'est donc dans le Harlem de la première moitié des années '30 que les règles du jeu du big band, déjà préparées par Fletcher Henderson dans les années '20, se mettent en place, pour l'essentiel au coeur des orchestres noirs. Le démarrage de la swing craze, au milieu des années '30, coïncidera 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. Au Cotton Club, l'orchestre d'Ellington sera bientôt remplacé par une formation dont le succès auprès du grand public sera du, non seulement à la qualité de ses musiciens, mais à la personnalité burlesque de son leader : monsieur Cab Calloway.

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 forcées et d'accoutrement provocateur, chanteur spécialisé dans les délires verbaux, Calloway devient rapidement une des grandes vedettes de la nuit harlémitte. Il accompagne des vedettes comme **Lena Horne** ou **Ethel Waters** à la tête d'un orchestre déjà en place fin des années '20 sous le nom de *The Missouriians* (avec à la clé, comme chez Ellington) effets jungle, growl, etc

Audio. The Missouriians : Prohibition Blues CD XIII, 4 (3'20)

Lammar Wright, R.Q. Dickerson (tp) DePriest Wheeler (tb) William Thiornton, Walter Thomas (sax, cl) Earl Prince (pn) Morris White (gt, bjo) Jimmy Smith (tu) Leroy Maxey (dms) Cab Calloway (lead); rec NY 17 fev 1930

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. Voici la version originale de 1931 puis, en images, une des nombreuses versions ultérieures :

Audio. Cab Calloway : Minnie the Moocher CD XIII, 5 (3'14)

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) Earl Prince (pn) Morris White (gt, bjo) Jimmy Smith (cb, tu) Leroy Maxey (dms); NY 3 mars 1931

Vidéo. Cab Calloway : Minnie the Moocher DVD XIII, 1 (2'47)

Cab Calloway (voc, lead) + big band 1942

Parmi les films mettant en scène Cab Calloway, le plus connu est sans doute celui qui porte simplement pour titre *Hi-de-Ho* (la version de 1934, il en existe une autre tournée en 1947). Le film commence par une scène d'anthologie : l'orchestre voyage de nuit, en train, et un des employés apporte à Cab un télégramme lui notifiant un changement d'horaire et l'agence de mettre en place un nouveau programme pour le Cotton Club : Cab réveille ses hommes et démarre alors une superbe répétition en pyjama sur un *Rail Rhythm* très visuel sur la thématique du train : on y entend divers solistes comme **Lammar Wright** (tp) **Andrew Brown** (bs) et le bassiste **Al Morgan**, Cab dirigeant l'orchestre du couloir du train.

Vidéo. Cab Calloway : Rail Rhythm DVD XIII, 2 (1'52)

Lamar Wright, Doc Cheatham, Ed Swayzee (tp) DePriest Wheeler, Harry White (tb) Eddie Barefield, Andrew Brown, Arville Harris, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn) Morris White (gt) Al Morgan (cb) Leroy Maxey (dms) rec mai-juin 1934

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. Le personnage de Cab Calloway en a fait l'objet de 1001 caricatures et un personnage de cartoons aisément identifiable. Dans le *Betty Boop* consacré à Blanche Neige (*Snow White*), on l'entend chanter *St James infirmary* et c'est sa silhouette fantomatique qui danse autour de Betty. L'histoire est nettement inspirée du conte des frères Grimm (1812) et préfigure le premier long métrage des studios Disney en 1937. Notez que la reine, comme celle d'Alice au Pays des Merveilles n'hésite pas à clamer « Off with her head », « Qu'on lui coupe la tête »

Video. Cab Calloway / Betty Boop : Snow White (DVD XIII, 3) 7'06

Cab Calloway (voc, lead) Lamar Wright, Doc Cheatham, Edgar Swayzee (tp) De Priest Wheeler, Harry White (tb) Eddie Barefield, Andrew Brown, Arville Harris, Walter Thomas (sax) Benny Payne (pn) Al Morgan (cb) Morris White (gt) Leroy Maxey (dms) rec 1933

Au fil des années '30, l'orchestre délaisse le côté jungle hérité d'Ellington et s'oriente davantage vers le groove des big bands swing. 3 tp 3 tb 4 sax et une rythmique d'enfer dans laquelle travaillent notamment le bassiste **Milt Hinton** et le batteur **Cozy Cole** :

Cab Calloway : Hep Hep (The Jumping Jive) CD XIII, 6 (3'50)

Irving Randolph, Mario Bauza, Lammar Wright (tp) Keg Johnson, Claude Jones, DePriest Wheeler (tb) Chauncey Haughton (cl) Andy Brown, Chu Berry, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn) Danny Barker (gt) Milt Hinton (cb) Cozy Cole (dms) Cab Calloway (dir, voc); rec NY 17 juillet 1939

Ce morceau est par ailleurs la pièce de bravoure du film *Stormy Weather*, son bouquet final : après la partie orchestrale, les **Nicholas Brothers**, tap danseurs vedettes du Cotton Club donnent un de leurs plus incroyables numéros : pour terminer, nous écouterons encore *Bye bye blues* datant de l'époque où dans la section de trompettes figurait un certain... **Dizzy Gillespie** (voir plus loin).

Vidéo. Cab Calloway : Hep Hep (The Jumping Jive) DVD XIII, 4 (4'33)

Cab Calloway (voc, lead) +Nicholas Brothers (tap dance) rec. 1943; from movie "Stormy weather"

Cab Calloway : Bye bye blues CD XIII, 7 (2'59)

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 27 juin 1940

On retrouvera Cab Calloway dans les deux décennies suivantes, mais tout d'abord, on continue ce petit tour d'horizon des big bands noirs de Harlem dans les années '30.

Black Harlem Big Bands

Malgré les qualités certaines de l'orchestre de Calloway, le meilleur de ces big bands harlemites des '30 est à chercher du côté des formations de **Jimmy Lunceford, Chick Webb, Erskine Hawkins, Don Redman** etc, vedettes du *Cotton Club* et surtout du *Savoy Ballroom* ! Un petit survol pour commencer avec dans l'ordre l'orchestre d'Erskine Hawkins dans *Rhythm in Harlem*, celui de **Lucky Millinder** dans *Ride, Red, ride* et l'orchestre de **Don Redman** dans *Yeah man*, filmé en 1934

Vidéo. Harlem Black Big Bands DVD XIII, 5 (4'55)

*1.Erskine Hawkins : Rhythm in Harlem 2.Lucky Millinder : Ride red Ride
3. Don Redman Orchestra : Yeah man (1934)*

Comme à la fin des années '20, une série d'orchestres composés des mêmes musiciens enregistrent sous des patronymes divers, souvent pour des questions de contrat. Sur un tempo medium lent, avec la belle sonorité de trompette de **Shelton Hemphill** en ouverture, voici les **Mills Blue Rhythm Band** dans un *Moanin'* qui n'a évidemment rien à voir avec celui d'Art Blakey. Pour suivre, les **Nicholas Brothers** version audio, chantant et tap-dansant sur un titre appelé *The say he ought to dance* :

Mills Blue Rhythm Band : Moanin' CD XIII, 8 (3'19)

Shelton Hemphill, Wardell Jones, Ed Anderson (tp) Harry White, Henry Hicks (tb) Castor McCord, Ted McCord, Crawford Wethington (sax, cl) Edgar hayes (pn) Benny James (bjo) Hayes Alvis (cb) Willie Lynch (dms) rec NY 30 janv 1931

The Nicholas Brothers : They say he ought to dance CD XIII, 9 (3'10)
*The Nicholas Brothers (voc, tap) Bobby Hackett, Ralph Muzzillo (tp) Al Philburn (tb)
Don Watt (cl) Frank Signorelli (pn) Dave Barbour (gt) Haig Stephens (cb) Stan King (dms)
rec NY 6 dec 1937*

On pourrait passer des heures à écouter ces big bands des thirties, souvent bien oubliés aujourd'hui. Il n'en reste pas moins que, Ellington et Basie exceptés, les deux plus virulents et les deux plus subtils de ces orchestres sont ceux de Jimmie Lunceford et de Chick Webb.

Jimmie Lunceford

Moins connu que Basie ou Ellington, James Melvin, mieux connu sous son nom de scène, **Jimmie Lunceford** (1902-1947) n'en dirige pas moins un des bands les plus emblématiques du swing côté black. Il commence à enregistrer dès 1930 puis remplace Cab Calloway au Cotton en 1934. Polyinstrumentiste, Lunceford est surtout un grand rassembleur d'hommes, qui peut compter sur le talent d'arrangeurs de haut vol comme **Sy Oliver** ou **Ed Wilcox** et de solistes comme les saxophonistes **Joe Thomas** (ts) et **Willie Smith** (as) ou le trompettiste **Paul Webster**. Il met en place son propre style, basé sur une masse orchestrale puissante et une rythmique en acier trempé. La sonorité et le groove produit par ces alchimistes combinent les influences jungle façon Ellington au format du big band hendersonian, 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. On écoute tout d'abord *Swingin' uptown* de mars 1934 puis, sur un arrangement d'Ed Wilcox, un thème qui est tout à la fois le générique et la profession de foi de Lunceford, *Rhythm is our business* :

Jimmie Lunceford: Swingin' uptown CD, XIII, 10 (2'40)

Eddie Tompkins, Tommy Stevenson, Sy Oliver (tp) Henry Wells, Russell Bowles (tb) Jimmie Lunceford, 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 20 mars 1934

Jimmie Lunceford: Rhythm is our business CD, XIII, 12 (3'17)

Eddie Tompkins, Tommy Stevenson (tp) Sy Oliver (tp) Henry Wells, Russell Bowles (tb) Jimmie Lunceford, Willie Smith, Joe Thomas, Earl Carruthers, Laforest Dent (sax, cl) Edwin Wilcox (pn, arr) Al Norris (gt) Moses Allen (cb) Jimmy Crawford (dms) ; rec NY 18 dec 1934

Un Vitaphone de 1934-35 superbement restauré nous permet de voir l'orchestre de Lunceford en action, et ce dans les meilleures conditions qui se puissent imaginer pour un document de cette époque: nous réentendrons d'abord *Rhythm is our business* chanté par **Willie Smith** avec comme solistes **Joe Thomas** (ts) **Moses Allen** à la contrebasse et **Paul Webster** (tp) et en deuxième lieu, la très belle version de *Nagasaki* chantée par **Eddie Tompkins** avec ici encore des soli de **Joe Thomas** et **Paul Webster**.

Vidéo. Jimmy Lunceford : Rhythm is our business/Nagasaki DVD XIII, 06 (5'21)

Film Vitaphone de Joseph Henabury avec l'orch de Jimmie Lunceford (lead) Eddie Tompkins, Paul Webster, Sy Oliver (tp) Elmer Crumbley, Russel Bowles, Eddie Durham (tb) Joe Thomas, Willie Smith, LaForet Dent, Dan Grissom, Eddie Carruthers (sax) Eddie Wilcox (pn) Al Norris (gt) Moses Allen (cb) Jimmy Crawford (dms) Sy Oliver (voc, arr) rec NY 1934

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 !

Jimmie Lunceford: Dream of you CD XIII, 11 (3'24)

*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) Edwin Wilcox (pn, arr) Al Norris (gt) Moses Allen (cb) Jimmy Crawford (dms) Will Hudson (arr) ;
NY 29 oct 1934*

Lunceford popularisera notamment 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 XIXème 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, on l'a vu dans le Vitaphone. Par ailleurs, 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 (et qui préfigurent l'univers de Supersax), 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."

La qualité incroyable de cette section de sax apparaît notamment dans la partie arrangée de *Sleepy time gal* en mai 1935 : un must absolu !

Jimmie Lunceford: Sleepy time gal CD XIII, 13 (1'00)

*Paul Webster, Eddie Tompkins (tp) 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 mai 1935*

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. Lunceford connaîtra quelques succès importants avec de reprises de thèmes comme *Margie*, *For dancers only*, *'t Ain't what you do* etc. Nous terminerons ce court chapitre avec un thème baptisé *The lonesome road*

Jimmie Lunceford: The lonesome road CD XIII, 14 (2'33)

Paul Webster, Eddie Tompkins, Sy Oliver (tp) Elmer Crumpley, Russell Bowles (tb) Trummy Young (tb, voc) Willie Smith, Jimmy Lunceford, Joe Thomas, Earl Carruthers, Ted Buckner, Dan Grissom (sax, cl) Edwin Wilcox (pn, arr) Al Norris (gt) Moses Allen (cb) Jimmy Crawford (dms) ; rec NY 29 mai 1935

Chick Webb – Patit 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. Plus souple que Lunceford, celui de Webb est un orchestre de danse super-puissant et inspiré, drivé par son leader-batteur !

Chick Webb: Don't be that way CD XIII, 15 (2'41)

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 19/11/1934

Dans son orchestre, Chick Webb, comme Lunceford, compte quelques solistes importants: les trompettiste **Mario Bauza**, cheville ouvrière du jazz afro-cubain et futur membre du big band de Dizzy Gillespie, et **Taft Jordan**, ellingtonien en devenir, ou les saxophonistes **Louis Jordan** et **Wayman Carver** ce dernier étant par ailleurs passé à la postérité pour avoir été le premier flûtiste de jazz (voir plus loin). Les danseurs ont intérêt, ceci dit, à être experts en danses acrobatique : en effet, pour un leader d'orchestre de danse, Chick Webb n'hésite pas à mener sa formation tambours battants, avec à la clé des tempi souvent très rapides. Voici, gravé en 1937, un de ses gros succès, *Clap hands here comes Charlie* :

Chick Webb: Clap hands here comes Charlie CD XIII, 16 (2'35)

Mario Bauza, Bobby Stark, Taft Jordan (tp) Sandy Williams, Nat Story (tb) Pete Clark, Ted Mc Rae, Louis Jordan, Wayman Carver (reeds) Tommy Fulford (pn) John Trueheart (gt) Beverley Peer (cb) Chick Webb (dms); rec 24 mars 1937

Contrairement à certains leaders plus effaces, Chick Webb, batteur de haut vol, "tire" son orchestre avec un drive imparable, et 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 :

Chick Webb: Harlem Congo CD XIII, 17 (3'18)

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 nov 1937

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 chef d'orchestre de l'ère swing, Webb doit une part de son succès à son arrangeur, Edgar Sampson. Mais, dès le milieu des années '30, son attraction principale sera sans nul doute sa chanteuse : une jeune fille à l'enfance difficile et dont Chick sera en quelque sorte le mentor ou le parrain, sur le plan musical comme sur le plan personnel : elle s'appelle **Ella Fitzgerald** ! En 1938, Ella connaît ses premiers grands succès avec une reprise d'*Undecided* et avec une chansonnette baptisée *A Tisket a Tasket*, qui propulse Chick Webb et sa protégée aux premières places du swing noir. Les paroles sont niaises, 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. Voici *Undecided*, en version audio puis au coeur d'un petit montage qui nous permettra de suivre les premières étapes de l'évolution d'Ella dans le band de Chick Webb : on commence avec *Love and kisses* de 1935, on continue avec *Undecided* pour lequel une marionnette étonnante représente Ella ; et enfin la version de *Tisket* apparaissant dans un film de 1940 :

Chick Webb Orchestra : Undecided CD XIII, 18 (3'21)

Dick vance, Bobby Stark, Taft Jordan (tp) Sandy Williams, Nat Story, George Matthews (tb) Garvin Bushell, Hilton Jefferson, Ted Mc Rae, Wayman Carver (reeds) Tommy Fulford (pn) Bobby Johnson (gt) Beverley Peer (cb) Chick Webb (dms) Ella Fitzgerald (voc) ; 17 fev 1939

Video. Chick and Ella: Love and kisses/ Undecided/ A tisket a tasket DVD XIII, 7 (5'48)

1. Chick Webb : *Love and Kisses* (1935)
2. Chick Webb : *Undecided* (1939 (marionnette))
3. Ella Fitzgerald : *A Tisket a tasket* 1940

En 1940, à la mort de Chick Webb, Ella Fitzgerald, à la demande des musiciens, 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 existantes.

A Duke in the Thirties

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. Certaines pièces prolongent néanmoins le feeling de la période jungle : c'est le cas, en 1931, d'un thème au titre transparent, *Echoes of the jungle* :

Duke Ellington : Echoes of the jungle CD XIII, 19 (3'29)

Arthur Whetsol, Freddy Jenkins, Cootie Williams (tp) Tricky Sam Nanton (tb) Juan Tizol (vtb) Johnny Hodges, Harry Carney, Barney Bigard (sax, cl) Fred Guy (gt) Duke Ellington (pn) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) rec N-Y 16 juin 1931

En 1932, Duke enregistre l'emblématique *It don't mean a thing*, qui restera un des indicatifs du Duke et sa profession de foi – voire celle du jazz tout entier ! La partie chantée est de **Ivie Anderson** :

Duke Ellington : It don't mean a thing CD XIII, 20 (3'14)

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) Ivie Anderson (voc); N-Y 1932

En plus de quelques films où l'orchestre du Duke apparaît comme "orchestra silhouette", deux moyens métrages sont tournés, l'un en 1933, l'autre en 1934: ils prolongent en quelques sorte le *Black and Tan Fantasy* de 1929. Ces deux films ont été réalisés par **Fred Walker**: le premier, *Bundle of Blues*, décrit l'orchestre dans son environnement habituel; le second, *Symphony in Black and Blue* est la première grande tentative d'Ellington d'utiliser sa musique pour raconter l'histoire de la communauté noire américaine. **Bundle of Blues** démarre sur une courte version de *Rockin' in Rhythm* portée par le trombone de **Tricky Sam Nanton**; la pièce centrale est une relecture par l'orchestre d'un air à la mode, le fameux *Stormy Weather*. **Arthur Whetsol** expose le thème, puis cède la place à **Ivie Anderson** qui s'offre l'essentiel de la chanson, images de pluie et de paysages détrempés à la clé; c'est **Lawrence Brown** qui clôturera cette deuxième partie; après ce passage théâtralisé, retour à l'orchestre avec le morceau de bravoure, *Bugle call rag* : deux danseuses, **Florence Hill** et **Bessie Dudley** entrent en scène et se déchainent, portées par la clarinette de **Barney Bigard**, puis par l'orchestre au complet : la tension monte jusqu'au mot fin. Avec, avant le final, les percussions de **Sonny Greer**, la contrebasse de **Wellman Braud**, et l'inévitable grand écart!

Video. Duke Ellington Orchestra : Bundle of Blues (DVD XIII, 8) 8'53

Freddie Jenkins, Cootie Williams, Arthur Whetsol (tp) Tricky Sam Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown (tb) Otto Hardwick, Harry Carney, Johnny Hodges, Barney Bigard (sax, cl) Duke Ellington (pn) Benny James (gt) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) Ivie Anderson (voc) Florence Hill, Bessie Dudley (danse) rec Hollywood 23 mai 1933

La même année, le Duke nous offre une nouvelle musique descriptive avec pour thématique l'univers du train représenté par une nouvelle pièce remarquable, *Daybreak express* :

Duke Ellington : Daybreak express CD XIII, 21 (2'56)

Arthur Whetsol, Freddy Jenkins, Cootie Williams, Louis Bacon (tp) Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown (tb) Johnny Hodges, Harry Carney, Barney Bigard (sax, cl) Fred Guy (gt) Duke Ellington (pn) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) rec N-Y 12 avril 1933

1934. Tournage du deuxième film de Fred Walker, *Symphony in Black and Blue*, qui permet à Ellington de mettre pour la première fois sa musique au service de sa communauté - il le fera à de nombreuses reprises par la suite, par exemple dans la fameuse suite *Black, Brown and Beige* des années '40. Trois séquences, entrecoupées d'images où l'on voit le Duke au travail, peaufinant ses partitions, composent cette suite. Le premier mouvement s'intitule *The Laborers* et comme son nom l'indique, il évoque le monde du travail, et à travers lui l'esclavage des origines, les work songs etc (notez la synchronisation entre les images et la musique). Le deuxième mouvement, *The triangle*, est consacré au blues, aux sentiments amoureux mais aussi d'une certaine manière à la place de la femme dans le monde des années '30 : *The triangle* se divise lui-même en trois chapitres, *Dance* qui nous montre un couple dansant dans une chambre tandis que, dans la rue, se morfond la rivale de la danseuse – en l'occurrence la jeune **Billie Holiday** dont c'est la toute première apparition à l'écran; pour *Jealousy*, le couple quitte la chambre et se retrouve face à Billie : scène de ménage, et Billie se retrouve étendue sur les pavés de la rue – difficile de ne pas voir dans cette scène comme une métaphore de la vie réelle de Billie Holiday, symbole sa vie durant de la femme noire victime de la violence que subit la femme noire, victime de la violence raciale et machiste; le deuxième mouvement se termine par *Saddest Tale* chanté avec une émotion brûlante par une Billie toujours au sol. Enfin, le troisième mouvement, *Harlem Rhythm*, rejoint les scènes de danse tournées au Cotton, avec le même sens esthétique que dans *Black and Tan* et dans *Bundle of blues*. Tous les solistes apparaissent à l'image, et spécialement **Barney Bigard** (cl), **Cootie Williams** (tp) et **Tricky Sam Nanton** (tb).

Video. Duke Ellington : Symphony in Black (DVD XIII, 9) 5'58

Freddie Jenkins, Cootie Williams, Arthur Whetsol (tp) Tricky Sam Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown (tb) Harry Carney, Johnny Hodges, Barney Bigard, Otto Hardwick (sax, cl) Duke Ellington (pn, voc) Fred Guy (gt) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) x (timb) Rec N-Y octobre 1934

La deuxième moitié des années '30 verra Ellington se rapprocher de l'esthétique de la Swing Craze, avant, en 1939, de retrouver un nouveau souffle créatif lors de la Blanton-Webster Band (voir plus loin). Pendant cette période (marquée également par ses premières tournées en Europe), l'orchestre lorsqu'il doit tourner dans le Sud, a choisi d'habiter (littéralement) dans les wagons de chemin de fer qui les véhiculent d'une ville à l'autre. On termine ce chapitre avec *In a Jam*, puis avec un document sur cette période ferroviaire suivi d'un extrait du film *Hit Parade of 1937*. Pour info, l'orchestre a désormais dans ses rangs le cornettiste **Rex Stewart** et le premier grand sax tenor d'Ellington, **Ben Webster**:

Duke Ellington : In a Jam CD XIII, 22 (3'00)

Rex Stewart (cn) Arthur Whetsol, Cootie Williams (tp) Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown (tb) Juan Tizol (vtb) Johnny Hodges, Harry Carney, Barney Bigard, Ben Webster, Otto Hardwicke (sax, cl) Fred Guy (gt) Duke Ellington (pn) Billy Taylor (cb) Sonny Greer (dms) rec N-Y 29 juillet 1936

Vidéo. Duke Ellington Orchestra : Rug cutter (DVD XIII, 10) 3'33

1. *Duke in the swing era 2. Rug Cutter with Rex Stewart (cn) Cootie Williams, Arthur Whetsol (tp) Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb) Barney Bigard (cl) Otto Hardwick, Johnny Hodges (as) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Billy Taylor Jr, Hayes Alvis (cb) Sonny Greer (dms) Ivie Anderson (voc) rec Holl février 1937 (Hit Parade of 1937)*