

Maison du Jazz de Liège et de la Communauté française
Cours thématiques, saison 2011-2012

Dites 32 !
Histoires de standards

Jean-Pol SCHROEDER

Si vous fréquentez les clubs de jazz – et plus spécialement les jam-sessions ou les concerts de jazzmen américains accompagnés par une rythmique locale -, vous connaissez évidemment ce moment où les musiciens, après avoir joué les quelques morceaux prévus juste avant d’entrer en scène, se posent ouvertement la question : « *Qu’est-ce qu’on joue maintenant ?* ». Un titre, une tonalité, un tempo et c’est parti, l’énorme répertoire des standards est à la disposition de ces géants de la communication directe que sont les jazzmen. Qu’ils soient australiens, ardennais ou srilankais, les jazzmen ont à leur disposition cette manne d’autant plus précieuse qu’elle peut être mise à toutes les sauces. Les générations antérieures (celle de notre Jacques Pelzer par exemple) connaissaient (souvent suite à un apprentissage d’oreille) un nombre incroyable de standards : des centaines et des centaines de morceaux qui permettaient à ces musiciens de varier les plaisirs (même si chacun d’eux avaient leurs standards de prédilection) et surtout de participer sans crainte à toute jam session, à toute rencontre avec des musiciens issus des quatre coins du monde. Pourtant, les choses changent et l’univers des standards semble avoir perdu de son attrait depuis quelques décennies.

L’âge d’or des standards est-il derrière nous ? C’est du moins ce que l’on pourrait s’imaginer en recensant le répertoire joué par les jazzmen d’aujourd’hui. Si les standards (au sens large, voir plus loin) constituaient jadis 75% du répertoire joué en club et enregistré sur disque, aujourd’hui la tendance s’est radicalement inversée au profit de compositions originales qui, hélas, ne tiennent pas toujours la route et n’ont en général qu’une longévité toute relative. Toutefois, la représentation même des standards s’est considérablement transformée et pour certains musiciens, pratiquer ce répertoire, c’est un peu se dévaloriser. La composition originale semble être aujourd’hui le seul véhicule digne d’être proposé au public et immortalisé sur disque. Et ce phénomène dure depuis les années ’70. Depuis, selon la catégorie de jazzmen ou de jazzfans à laquelle on appartient, le recours aux standards est perçu comme le nec plus ultra, la honte, la jouissance absolue, un aveu d’impuissance, un rite d’intégration incontournable, une pratique ringarde, le but ultime à atteindre. Alors, quid de ces fameux « saucissons » ?

Sans prendre parti à ce stade, on peut en tout cas rappeler que le jazz est par essence une musique d’interprète davantage qu’une musique de compositeur : Armstrong jouant *C’est si bon*, Parker chantant *Be my love*, Coltrane réinventant *My favorite things*, ça devient du jazz, et du meilleur ! Et on peut ajouter que tout interprète n’a pas nécessairement

l'étoffe d'un compositeur. Certains jeunes musiciens réfléchissent aujourd'hui à ce problème et se disent qu'un standard réinterprété vaut peut-être mieux qu'une composition bâclée et sans grand intérêt mélodique ou harmonique. Standards et compositions originales : plutôt que considérer ces deux véhicules comme des frères ennemis, sans doute est-il plus intelligent aujourd'hui de les concevoir comme deux langages complémentaires, au service d'une même sensibilité et d'une même vision du monde – le monde musical et le monde tout court. On en reparlera évidemment tout au long de cette année.

Mais qu'est-ce qu'un standard ? D'après le Dictionnaire du Jazz Lafont, un standard, c'est un « *morceau populaire qui a résisté à l'épreuve du temps* ». Mais qu'est-ce qui a résisté à l'épreuve du temps ? La forme ? La structure ? Le rythme ? Les harmonies ? La mélodie ? Le tempo ? Les paroles ? La tonalité ? Le feeling ? Comment la spontanéité et la liberté d'interprétation propres aux jazzmen s'accordent-elles avec ces constantes ? Quelles sont –s'il y en a - les caractéristiques formelles des standards ? Quelles sont les familles de standards ? Ou s'arrête la notion de standard ? Comment les standards évoluent-ils avec le temps ? Autant de questions que nous essaierons d'aborder également.

Nous commencerons par les standards les plus anciens, ceux dont l'origine remonte à la préhistoire et aux tout premiers temps du jazz ; pour évoquer ensuite dans le détail les grands compositeurs de standards dits « de Tin Pan Alley » (ceux écrits par Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin) pour passer en revue ensuite les standards modernes (nés avec le be-bop et les styles qui lui ont succédé) et interroger enfin la notion de standard contemporain. Et à chaque étape, nous essaierons de débroussailler les structures de ces standards ainsi que leur évolution au fil des époques. Mais avant d'entamer ce voyage, je vous propose de regarder un clip récent basé sur un standard, et pas n'importe quel standard : celui qui, d'après des études statistiques récentes, est celui qui fut le plus joué et le plus enregistré, toutes périodes confondues. En tête du listing des 100 standards les plus joués, on trouve en effet, devant *All the things you are*, *Summertime*, *Round Midnight*, *I can't get started*, *My funny Valentine*, *Lover man etc*, figure le *Body and soul* de Johnny Green et Edward Heyman. Nous lui consacrerons évidemment un long chapitre par la suite, mais histoire de démarrer cette aventure au pays des standards, voici une des dernières versions en date de cette superbe mélodie : il s'agit d'un duo particulièrement emblématique puisqu'il réunit un des plus célèbres crooners jazz, en fin de carrière, monsieur **Tony Bennett** et une des jeunes grandes dames de la musique populaire du début du XXIème siècle, une voix aux influences jazz évidentes, celle d'**Amy Winehouse**, disparue à l'âge de 27 ans, peu après cet enregistrement :

Video. Tony Bennett / Amy Winehouse : Body and soul
Tony Bennett, Amy Winehouse (voc) + strings ; rec 2011

PREMIERE PARTIE

Avant Tin Pan Alley...

L'âge d'or de la création de standards, on le verra, correspond à celui de Tin Pan Alley : ces standards, écrits par les grands compositeurs que sont Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin etc sont souvent créés lors de comédies musicales de Broadway puis sont souvent rendus plus populaires encore par les versions de ces comédies filmées à Hollywood. Les jazzmen reprennent alors ces morceaux et en font les véhicules privilégiés du jazz. Mais on créera aussi des standards après cette période et on en a créé auparavant. C'est cet « avant Tin Pan Alley » qui nous intéressera dans ce premier chapitre : cela nous demandera de remonter aux premiers temps de l'histoire du jazz, voire plus loin encore jusqu'aux trois siècles de préhistoire qui ont précédé sa naissance, et dans des territoires parfois bien éloignés des eaux jazziques.

1. La nuit des temps

Il est des mélodies dont l'origine se perd dans la nuit des temps. Le jazz, on le sait, est né de la rencontre, sur le territoire américain, des cultures musicales européennes et africaines. Et certaines de ces mélodies, qui portent la trace de l'une de ses origines ou des deux à la fois, vont devenir, contre toute attente, des standards de jazz. Les field hollers sont eux-mêmes d'étonnants chaînons manquants entre l'Afrique et l'Europe ancestrales et les blues afro-américains : la matière rythmique, le traitement du timbre, la conception de l'improvisation, les inflexions, le call and respons etc (pour plus de détails voir les premiers chapitres du Cours d'Histoire et de Compréhension du jazz) portent la marque des origines africaines, tandis que les successions d'accords (cadences plagales etc) et certaines lignes mélodiques viennent d'Europe. Ainsi, on trouvera dans certains de ces chants de travail des accents évoquant tantôt l'Irlande, tantôt l'Allemagne ou l'Espagne, plus rarement l'Europe de l'Est : mais il n'est pas question ici de standards évidemment, sinon dans le sens de « pratiques standardisées ». Il existe par contre quelques mélodies ancestrales qui témoignent de ces origines combinées, et qui sont devenues d'authentiques standards – dans le domaine du jazz et au-delà. Nous ne prendrons que quelques exemples, particulièrement significatifs. Et pour commencer, sans doute le plus ancien des standards encore joués aujourd'hui.

1.1. Greensleeves

Quand un jazzman d'aujourd'hui entame la mélodie de *Greensleeves*, il ne se doute généralement pas que ce thème aux accents médiévaux remonte non à l'Amérique du début du XXème siècle, mais à l'Angleterre du milieu du ...XVIIème siècle. On parle même d'une première apparition de la mélodie en 1580, mais la première attestation officielle date de 1652. L'origine de cette mélodie dédiée à une « dame aux manches vertes » est également peu banale : la légende veut en effet qu'elle ait été écrite par Henri VIII pour la plus connue de ses six épouses, Anne Bolleyn ! Leur passion inspira livres, films, séries TV (notamment *The other Bolleyn Girl (Deux sœurs pour un roi)* de Justin avec Natalie Portman et Scarlett Johansson. Voici un « faux trailer » réalisé par un internaute sur base de la saison II de la série télé (Les Tudors), avec comme bande son cette fameuse mélodie : une bonne manière de se la remettre en tête avant d'en écouter ce qu'en feront les jazzmen.

Video + audio. The love of Henry VIII and Anne Boleyn : Greensleeves

Trailer de Sizedouble Zéro ; images de la saison II

La mélodie de *Greensleeves* est écrite en 6/8 (une sorte de valse dédoublée, pour faire bref), elle comprend 16 mesures de forme AA'BB' et est généralement jouée en mi mineur (avec un court passage dans le relatif majeur au début de la deuxième section). Une grille simple qui se prête plutôt bien à des interprétations à tendance modale (ce dont Coltrane tirera les conséquences que l'on sait). On le verra, la mélodie de *Greensleeves* connaîtra diverses carrières, dans la musique de variété, dans l'univers des musiques celtiques mais aussi dans le jazz évidemment. Continuons à nous familiariser avec le thème en écoutant la version de **Paul Desmond**, dont l'exposé reste très fidèle à la mélodie :

Paul Desmond : Greensleeves

*Paul Desmond (as) Jim Hall (gt) Percy Heath (cb) Connie Kay (dms) ;
rec sept 1959*

Avant de devenir le standard que nous connaissons, *Greensleeves* fut l'objet de diverses variations classiques ; on lui accola des paroles chrétiennes et son titre se transforma le temps de cette conversion en *What child is this* : il arrive encore que cette version soit chantée : par Ray Charles par exemple dans son album *Spirit of Christmas* : nous pourrions avec cette version juger une première fois de l'effet de la mélodie lorsqu'un big band la prend en charge : nous pourrions aussi entendre une première fois comment les jazzmen quittent la mélodie de base en plaçant les notes avant ou après le temps, en ajoutant des notes à la mélodie, en plaçant des inflexions (blue notes etc) à certains tournants, en travaillant sur le rythme inclus dans la mélodie : et on se rendra compte que Ray Charles est un grand interprète ! Parmi les solistes de l'orchestre, on reconnaîtra le trompettiste Freddie Hubbard :

Ray Charles : What child is this ? (Greensleeves)

*Ray Charles (voc, pn) + orch incl Freddie Hubbard (tp) Rudy Johnson (ts)
Jeff Pevar, Kevin Turner (gt) ; rec N-Y 1976*

Greensleeves a peu inspiré les jazzmen des premiers temps : pas ou peu de version dixieland, de version chantée façon Hollywood, de reprise par les big bands swing : le middle jazz l'a par contre largement adopté (les solistes lyriques en priorité) puis le jazz moderne a cherché à en tirer d'autres couleurs rythmiques et harmoniques. Mais quels que soient les traitements auxquels l'ont soumise les jazzmen, *Greensleeves* restera la plupart du temps traité en ballade : et qui dit ballade pense **Coleman Hawkins**. Le père du saxophone jazz a interprété à plusieurs reprises *Greensleeves* : voici la version parue en 1958 sur l'album *Soul* : il est accompagné de Kenny Burrell et du trio de Ray Bryant : un jazz de cabaret hyper soft avec un Ray Bryant qui réinterprète le thème de manière cristalline au lieu d'improviser :

Coleman Hawkins : Greensleeves

*Coleman Hawkins (ts) Kenny Burrell (gt) Ray Bryant (pn) Wendell Marshall (cb) Osie
Johnson (dms) ; rec nov 1958*

A côté de l'aspect strictement ballade, *Greensleeves* se prête également bien à un traitement swingué. A nouveau, les notes sont jouées un rien après le temps, ce qui donne cette tension particulière génératrice de swing. Entre middle jazz et jazz moderne, **Oscar Peterson**, grand

amoureux des songbooks, a mis lui aussi à son répertoire une version qui s'attaque à cette interprétation swinguante. C'est un extrait de l'album *Another day* (1970) et Oscar est accompagné du superbe bassiste tchèque **George Mraz** et du batteur **Ray Price**

Oscar Peterson Trio : Greensleeves

Oscar Peterson (pn) Georges Mraz (cb) Ray Price (dms) ; rec Allemagne 1970

Les musiciens de la West Coast, on le sait, adorent partir de matériau sonore au départ éloigné du jazz moderne (reprise de thèmes orléanais, de chansons populaires etc) pour leur donner des dimensions et des couleurs souvent imprévisibles. *Greensleeves* ne pouvait pas échapper à leur sagacité : c'est un arrangement musclé, très loin de la dentelle et du sirop, que proposent dans cette émission californienne **Shorty Rogers and his Giants** : le motif rythmique du piano annonce à sa manière le traitement modal coltrane que nous écouterons plus tard : jouée plutôt fidèlement, la mélodie est néanmoins transfigurée par ce contexte rythmique et harmonique nouveau : et le solo de flûte de Gary Lefevre prend lui aussi, dès lors, une dimension singulière :

Video + audio. Shorty Rogers and his Giants : Greensleeves

*Shorty Rogers (ts) Gary Lefevre (fl) Lou Levy (pn) Gary Lefevre (cb) Larry Bunker (dms) ;
rec LA 1962*

Si la mélodie et la grille harmonique de *Greensleeves* est simple, les arrangeurs auront souvent à cœur de compenser cette simplicité par une écriture et des jeux de tessitures subtils et modernes . Pris en main par le grand art de **Gil Evans** pour un disque du guitariste **Kenny Burrell**, *Greensleeves* se retrouve paré d'un habillage somptueux mais jamais grandiloquent : Burrell démarre seul en respectant le caractère médiéval initial de la mélodie, puis porté par l'arrangement d'Evans, il donne une deuxième version plus électrique, avant de se lancer dans une improvisation très swinguante :

Kenny Burrell / Gil Evans : Greensleeves

Kenny Burrell (gt) + large orch dir Gil Evans (arr) ; rec 1965

Déjà présent dans la version d'Hawkins, Kenny Burrell a eu souvent l'occasion de se frotter à la mélodie de *Greensleeves* : c'est encore lui qui est présent lorsque, sur l'album *Organ Grinder Swing* l'organiste **Jimmy Smith** intègre l'air ancestral dans son univers sonore unique : groove intense et répétitif pour une version qui décoiffe :

Jimmy Smith : Greensleeves

Jimmy Smith (org) Kenny Burrell (gt) Grady Tate (dms) rec 1965

Retour à l'exploitation du potentiel lyrique et sentimental de *Greensleeves*, retour aux ballades et aux grands maîtres des ballades : après Coleman Hawkins, voici l'homme qui mieux qu'aucun autre, fit de son propre souffle une part décisive de sa sonorité de saxophone : monsieur **Ben Webster** : lors d'un de ses nombreux séjours au Danemark, en 1968, Ben joue une courte version de *Greensleeves* pour la télévision, accompagné par une section de cordes dirigée par Niels Jorgan Steen :

Video + audio. Ben Webster : Greensleeves

Ben Webster (ts) + orch dir Niels Jorgan Steen ; rec Danemark 1968

Bien. Après cette pause hyper décontractée, il est temps de passer à une des versions de référence de *Greensleeves*, toutes périodes et tous styles confondus : en 1961, **John Coltrane** amorce le grand tournant de sa carrière : au terme de longues années au service de la musique de Miles Davis, il vient de créer un fulgurant quartet avec **Mc Coy Tyner**, **Elvin Jones** et un bassiste qui sera successivement Steve Davis, Reggie Workman et Jimmy Garrison. Au Village Vanguard, il joue avec en renfort un deuxième souffleur (également passeur majuscule), un certain **Eric Dolphy**. Qui jouera un rôle décisif dans la préparation de l'album *Africa Brass*, premier opus de Coltrane pour le nouveau label Impulse, sur lequel l'essentiel de son œuvre va se créer mois après mois. L'idée est d'entourer le quartet d'un large ensemble (21 musiciens au total) incluant flûtes, sax, mais aussi hautbois, bassons, tubas, cors etc D'une manière très différente (quoique parallèle) de celle de Gil Evans (à qui Coltrane avait d'abord pensé), Coltrane et Dolphy créent un univers sonore dense et fascinant. Le 23 mai, l'orchestre enregistre une version hallucinée de *Greensleeves* : conscient à la fois des possibilités de traitement modal qu'offre le vieux thème, et désireux d'utiliser, comme avec *My favorite things*, l'alternance mineur/majeur qu'il présente, Coltrane, aidé par son vieil ami **Cal Massey** qui écrit l'arrangement, métamorphose tout autant *Greensleeves* que la chansonnette de la Mélodie du bonheur : un chef d'œuvre absolu !

John Coltrane : Greensleeves

John Coltrane (ss, ts) Booker Little, Freddie Hubbard (tp), Charles Greenlee, Julian Priester (euphonium) Jim Buffington, Donald Carrado, Bob Northern, Robert Swisshelm, Julius Watkins (cor) Pat Patrick (bs) Garvin Bushell (reeds) Mc Coy Tyner (pn) Reggie Workman (cb) Elvin Jones (dms) Cal Massey (arr) ; rec 23 mai 1961 (Impulse)

Cette version est l'aboutissement des versions jazz de *Greensleeves*. On pourrait évidemment en écouter bien d'autres encore. Mais précisons aussi que le jazz n'a pas eu le monopole des reprises de ce thème. Les arrangements et les réécritures classiques, la variété (**Helen Segara, Nolwen Leroy**) mais aussi pas mal d'apparitions dans le monde du rock (**Jeff Beck, Marianne Faithful, Jethro Tull** etc) : **Elvis Presley** lui même avait interprété *Greensleeves* en 195 ? sous le titre *Stay away* : après Henri VIII, on s'offre un autre petit détour au pays des Kings !

Elvis Presley : Stay away (Greensleeves)

Elvis Presley (voc) + band ; rec 1967

Plus surprenant encore, saviez-vous que l'*Amsterdam* de **Jacques Brel** est, à quelques notes près, une relecture de *Greensleeves* : écoutez Amsterdam et, maintenant que vous êtes familiarisés avec *Greensleeves*, chantez-le par dessus, c'est saisissant : la puissance des versions live (et de celle de l'Olympia en 1964, en particulier) a eu pour conséquences l'absence d'une version studio de ce morceau de bravoure ; par contre, conscients ou non de chanter *Greensleeves*, des artistes comme David Bowie, John Denver et d'autres reprendront Amsterdam !

Video + audio. Jacques Brel : Amsterdam (Greensleeves)

Jacques Brel (voc) + band : rec Olympia 1964 / 66

Les accents médiévaux et certaines tournures mélodiques apparentent par ailleurs *Greensleeves* à l'univers de la musique celtique : on ne compte plus les versions allant dans ce sens (cfr celle, très connue, de **Lorena Mc Dermitt**). Certaines de ces versions vont,

hélas, comme beaucoup d'autres mélodies celtiques ou assimilées, vont dériver vers la soupe New Age, de l'easy listening etc. Ce n'est par contre absolument pas le cas de l'interprétation à la cornemuse de *Greensleeves* par le seul spécialiste de l'instrument ayant fait carrière dans la monde du jazz, **Rufus Harley** (1936-2006). Si le son tire d'office vers l'Irlande, le feeling lui rappelle plutôt la version obsédante de Coltrane : le trio est dirigé par le pianiste français **Georges Arvanitas** :

Rufus Harley : Greensleeves

*Rufus Harley (bagpipe) Georges Arvanitas (pn) Jacky Samson (cb)
Charles Saudrais (dms) : rec 1988*

Bien. On pourrait passer plusieurs soirées à comparer les versions de *Greensleeves*. Je vous propose de terminer d'abord avec deux dernières versions, très différentes, celle, tantôt minimaliste, tantôt puissante, du pianiste cubain **Gonzalo Rubalcaba** (dans un extrait d'une émission de télévision consacrée exclusivement aux exercices solitaires) puis, retour au jazz pur et dur, celle enregistrée en 1983, par deux saxophonistes proches à leur manière de Coltrane, **Benny Golson**, ami des premiers temps, et **Pharoah Sanders**, partenaire écorché des derniers temps : l'album s'appelait *This is for you John*

Video + audio. Gonzalo Rubalcaba : Greensleeves

Gonzalo Rubalcaba (pn solo) rec 200 ?

Pharoah Sanders / Benny Golson : Greensleeves

*Benny Golson, Pharoah Sanders (ts) Cedar Walton (pn) Ron Carter (cb)
Jack de Johnette (dms) ; rec 1983*

Voilà, on pourrait évidemment multiplier à l'infini ou presque les exemples. Si j'ai insisté sur *Greensleeves* en ce début de cours, c'est parce qu'il s'agit d'une sorte d'archétype du standard tous styles confondus, et d'une mélodie ancestrale que TOUT LE MONDE connaît. Ce sera le cas également avec les quelques thèmes qui suivent.

1.2. **Billy Boy**

Sur le légendaire disque tournant de Miles Davis, *Milestones* (1958), on trouve une page surprenant parce qu'offerte au trio de Red Garland par le trompettiste. Ce chef d'œuvre que nous écouterons évidemment en bonne place est lui aussi d'origine ancestrale (quoique de manière moins sidérante que *greensleeves*). Et on ne fait pas toujours le lien entre la version de Garland ou celle d'Ahmad Jamal et la berceuse ou le thème folk tiré de la même source. Avec *Billy Boy*, on reste dans les mélodies d'origine anglaise. Publié en 1930, mais composé au XIXème siècle et connu sous divers autres titres, **Billy Boy** a été utilisé comme comptine voire comme berceuse avant de devenir une chanson folk reprise par les plus grands, puis d'être un matériau de prédilection de certains pianistes de jazz. Afin de mieux situer les origines bien inoffensives et quasi enfantines des paroles d'origine de la chanson, je vous propose d'en découvrir quelques strophes :

Oh, where have you been, Billy Boy, Billy Boy,
Oh, where have you been, charming Billy?
I have been to seek a wife, she's the joy of my life,
She's a young thing and cannot leave her mother.

Did she ask you to come in, Billy Boy, Billy Boy,
Did she ask you to come in, charming Billy?
Yes, she asked me to come in, there's a dimple in her chin.
She's a young thing and cannot leave her mother.

Can she make a cherry pie, Billy Boy, Billy Boy,
Can she make a cherry pie, charming Billy?
She can make a cherry pie, quick as a cat can wink an eye,
She's a young thing and cannot leave her mother.

Ce sont ces paroles qui apparaissent notamment dans le quatorzième long métrage de Walt Disney, ***So dear to my heart*** (*Danny le petit mouton noir*), mélange d'animation et de séquences filmées. Typique de l'univers Disney, la séquence montre une chaleureuse soirée familiale où l'oncle, incarné par Burl Ives, prend sa guitare et chante quelques chansons du bon vieux temps, aidé, pour Billy Boy, par la grand mère (Beulah Bondi) tandis que les deux jeunes héros, Jérémy et Tildy Kincaid font... la vaisselle. Nostalgie garantie !

Video. Walt Disney : So dear my heart (Danny le petit mouton noir)

Extrait du film de Walt Disney (1948)

En 1948, l'année du tournage de ce film, il existait déjà – et comment ! – d'autres paroles à cette chanson : et dès 1941, l'inoffensive comptine s'était métamorphosée en protest song antimilitariste. Tous les spécialistes du genre, de **Josh White** à **Pete Seeger** l'avaient dores et déjà interprétée : voici la version enregistrée par monsieur **Woody Guthrie** pour le Smithsonian Folkways. Ecoutez les nouvelles paroles, on en reparle juste après :

Woody Guthrie : Billy Boy

Woody Guthrie (voc, gt) ; rec 1941 ?

Ces nouvelles et cinglantes paroles ont donc été composées en 1941 en opposition à l'engagement américain dans la guerre en Europe, par **Willard Lampell**, écrivain, activiste auteur de pas mal de pamphlets de ce type : mais elles ont pris depuis lors un caractère universel : voici les nouvelles paroles :

Will you go to the war, Billy boy, Billy boy?
Will you go to the war, charmin' Billy?
It's a long ways away, they are dying every day.
He's a young boy and cannot leave his mother.

Can you use a bayonet, Billy boy, Billy boy?
Can you use a bayonet, charming Billy?
No, I haven't got the skill to murder and to kill...

Don't you want a silver medal, Billy boy, Billy boy?
Don't you want a silver medal, charlin' [sic] Billy?
No desire do I feel to defend Republic Steel...

Don't you want to see the world, Billy boy, Billy boy?
Don't you want to see the world, charmin' Billy?

No, it wouldn't be much thrill to die for Dupont in Brazil...

Girls would like your uniform, Billy boy, Billy boy.
Girls would like your uniform, charlin' [sic] Billy.
They wouldn't get much chance to love me with six feet of earth above me...

Are you afraid to fight, Billy boy, Billy boy?
Are you afraid to fight, charling [sic] Billy?
You can come around to me when England's a democracy...

Will they take you from my side, Billy boy, Billy boy?
Will they take you from my side, charming Billy?
Don't you worry, mother dear, I'm a-stayin' over here...

Un internaute s'est amusé à agrémenter la version conjointe de Guthrie, **Pete Seeger** et **Josh White** d'images d'archives et d'actualités pour en faire une sorte de clip antimilitariste universel : l'ancien objecteur de conscience que je suis ne peut évidemment pas résister au plaisir de vous passer ce petit clip :

Video. Woody Guthrie : Billy Boy
Woody Guthrie, Pete Seeger, Josh White (voc)

Si, pas plus que *Greensleeves*, *Billy Boy* n'avait inspiré les jazzmen des premiers temps (à l'exception de certains musiciens novelty comme le pianiste danois **Victor Cornelius** ou le violoniste anglais **Bert Firman**), l'époque swing allait par contre en donner quelques versions, à l'exemple de **Jimmy Dorsey** dès 1938. Mais ce sont surtout les **Andrew Sisters** qui allaient donner une nouvelle vie à *Billy Boy* : elles l'ont enregistré à plusieurs reprises, ici en compagnie de **Ray McKinley** :

The Andrew Sisters : Billy Boy
The Andrew Sisters, Ray McKinley (voc)

Si, avec les Andrew Sisters, *Billy Boy* entrait dans la variété américaine par la grande porte, c'est incontestablement au pianiste **Ahmad Jamal** que l'on doit son entrée dans celui du jazz pur et dur. Jamal jouera ce morceau à de très nombreuses reprises et il en donnera au moins deux versions historiques : la première à Chicago en 1952, pour Argo, avec ses *Three strings* (un trio gt-pn-cb avec **Ray Crawford** à la guitare, qui joue le motif percussif caractéristique), la deuxième, la plus décisive, avec son trio historique (**Israel Crosby** et **Vernell Fournier**) en 1958 live au Pershing. Impossible de choisir, les deux valent le détour, même s'il est évident que c'est la deuxième qu'il faut emporter sur l'île déserte avec celle, finalement assez proche, de Red Garland :

Ahmad Jamal Three Strings: Billy Boy
Ahmad Jamal (pn) Ray Crawford (gt) Eddie Calhoun (cb) rec Chicago 1952

Sous l'influence de cette version, de nombreux pianistes allaient mettre *Billy Boy* à leur répertoire : **Hampton Hawes** en 1955, **Red Garland** une première fois en 1957, **Jamal** à nouveau, au Pershing en 58, puis **Ramsey Lewis**, **Oscar Peterson**, les **Three Sounds** etc. Mais entretemps, d'autres jazzmen auront également adopté la chanson : ainsi, en 1969, le

saxophoniste/clarinettiste allemand **Emil Mangelsdorff** l'enregistre sur un album swinguant au titre significatif : *Old Fashion, New Sound* :

Emil Mangelsdorff: Billy Boy

Emil Mangelsdorff (cl) Rolf Luttgens (pn) Oscar Klein (gt) Hans Hartmann (cb) Joe Nay (dms) ; rec Basel 1969 (Europa)

Les arrangeurs aiment aussi partir de mélodies simples et de les enrober, harmoniquement, rythmiquement et mélodiquement : quelques années avant Emil Mangelsdorff, **J.J.Johnson** enregistre l'album *Goodies* avec une formation large et il inclut *Billy Boy* au programme :

J.J.Johnson Orchestra : Billy Boy

Clark Terry (tp, flgh) J.J.Johnson (tb) Alan Raph (tb) Ray Starling (mell) Jerome Richardson, Phil Bodner, Romeo Penque (reeds, fl) Dick Hyman (pn) Richard Davis (cb) Osie Johnson (dms) ; rec NY 1965 (Victor)

Mais quelle que soit la qualité de ces versions, le must reste sans doute la plage que **Miles Davis** offrit à sa section rythmique, dirigée par **Red Garland**. Nous sommes en 1958, année phare et avec l'album *Milestones*, Miles entre dans l'univers du modal ; la version de *Billy Boy* est une incroyable respiration hyper swinguante dans cet univers touffu et lumineux : à emporter sur l'île déserte :

Red Garland : Billy Boy

Red Garland (pn) Paul Chambers (cb) Philly Joe Jones (dms) rec NY 1958

Certains chanteurs retrouvent aussi le plaisir de réinterpréter cette ballade entrée dans le folklore américain et dans l'entertainment (avec les Andrew Sisters entre autres). Ainsi, en 1973, le chanteur soul **Billy Paul** (homme d'un seul gros succès : le fameux *Me and Mrs Jones*) reprend *Billy Boy* lors d'un concert enregistré au Cadillac Club ; et au cœur de cette interprétation musclée, il glisse une improvisation en scat de très bonne facture :

Billy Paul : Billy Boy

Billy Paul (voc) + band ; rec 1973

Si la version d'**Ahmad Jamal** avec les Three sounds en 52 était le point de départ de la vague d'enregistrements, celle qui reste sans doute la plus intéressante par le même Jamal est celle enregistrée en 1958 au Pershing avec un des plus formidables trios de l'époque : **Israel Crosby** est à la contrebasse et **Vernell Fournier** à la batterie : comparée à celle de Garland, de qualité égale, celle de Jamal se caractérise par ce formidable art des silences et des relances qui lui valait l'admiration sans bornes de Miles Davis.

Ahmad Jamal Trio: Billy Boy

Ahmad Jamal (pn) Israel Crosby (cb) Vernell Fournier (dms) rec Chicago (Pershing) 1958

Petite parenthèse humoristique. Le côté « folklorique » de la mélodie de *Billy Boy* a également inspiré les humoristes : dans le show de **Caterina Valente** en 1968, un couple de chanteurs comiques, **Ulla** et **Ulrich Neumann** : entracte :

Video. Ella et Ulrich Neumann: Billy Boy

Ella et Ulrich Neumann (voc, gt) Caterina Valente (mc) ; rec 1968

Peu de jazzmen modernes ou avant-gardistes ont repris *Billy Boy* : peu connue mais valant largement le détour, nous allons écouter la longue version du batteur **Michael Carvin** : sur son album *The Camel*, il est entouré du trompettiste **Cecil Bridgewater**, futur pilier du band de Max Roach, **Sonny Fortune**, récemment membre de la phalange de Miles, le pianiste **Ron Burton**, familier de Roland Kirk et le bassiste **Calvin Hill**, lui aussi de l'écurie Roach : du hard-bop avancé, un jazz acoustique en résistance face à la domination électrique des seventies ; et des impros plutôt brûlantes :

Michael Carvin : Billy Boy

Cecil Bridgewater (tp) Sonny Fortune (as, ss, fl) Ron Burton (pn) Calvin Hill (cb) Michael Carvin (dms) ; rec NY 1975 (Steeplechase)

On pourrait évidemment multiplier les exemples, comme pour *Greensleeves* : mais l'essentiel est d'avoir visualisé les différentes tendances des reprises de *Billy Boy* : voici pour terminer une dernière version pianistique à la Jamal/Garland, par une pianiste contemporain cette fois, **Benny Green**, dans un bonus live à son album *Testifyin'* puis, pour conclure, nous reviendrons à un feeling plus intériorisé, quasi mystique, avec la version de **Bill Frisell** sur son album *Have a little faith*, avec le clarinettiste **Don Byron**, l'accordéoniste **Guy Klucevsek**, un bassiste que nous connaissons bien (**Kermit Driscoll**, revenu de Boston avec Steve Houben) et le formidable **Joey Baron** à la batterie.

Benny Green Trio : Billy Boy

Benny Green (pn) Christian Mc Bride (cb) Carl Allen (dms) ; rec NY 1991

Bill Frisell : Billy Boy

Don Byron (cl) Guy Klucevsek (acc) Bill Frisell (gt, lead) Kermit Driscoll (eb) Joey Baron (dms) ; rec NY 1992

Précisons pour terminer que le *Billy Boy* dont nous avons parlé n'a rien à voir ni avec le groupe *Billy Boy* ni avec la chanson écrite en 1958 par Boris Vian pour le jeune Danyell Gerard, aux débuts du rock français.

1.3. Amazing Grace

Troisième et dernier exemple de standards ancestraux (exemple qui nous servira d'ailleurs de passerelle avec le chapitre suivant consacré aux standards liés à la préhistoire du jazz, aux spirituals etc), voici **Amazing Grace**, encore un bel exemple de chansons aux origines lointaines et aux destins multiples. Les paroles (religieuses) d'*Amazing Grace* furent écrites vers 1760 par un prêtre anglican appelé **John Newton** (prêtre qui fut aussi à ses heures perdues capitaine d'un navire négrier !). Le texte sera publié pour la première fois en 1779 dans un recueil d'hymnes intitulé *Olney Hymns*. Mais ce qui nous intéresse davantage est l'origine de la musique d'*Amazing Grace* : et là les choses sont moins claires. Il semble que l'air sur laquelle furent mises les paroles de Newton ait pour origine soit un vieil air écossais, soit un chant d'esclave et ce doute est significatif des origines euro-africaines du jazz. Plus vraisemblablement, cette mélodie, ancestralement écossaise, aura été

« empruntée » par les esclaves dans le même processus que celui qui donna naissance à tant de field hollers. Il est d'ailleurs amusant qu'à côté de la carrière jazz d'*Amazing grace*, ses deux principales carrières furent la musique celtique et les negro-spirituals ! Avant d'aller plus loin, terminons-en avec la version « celtique » de ce morceau : sortez les binious !

Video. British Airways Pipe Band : Amazing grace

Rec Reims, Nuits Interceltiques

Publié comme hymne, le texte d'*Amazing grace*, renforcé par la musique mixte dont il vient d'être question, allait figurer au palmarès des plus beaux negro-spirituals. Ecrite sur un rythme à trois temps, jouée généralement en tempo lent, et conçue en DO, la mélodie d'*Amazing grace* est d'une simplicité confondante et c'est l'interprétation, comme souvent dans les blues et les spirituals, qui lui donneront son véritable cachet. Interprétation qui, dans la tradition afro-américaine inclut modifications rythmiques, trituration du son et inflexions (blue notes). Et qui mieux que la grandissime **Mahalia Jackson** peut nous donner une idée de la force que peut prendre, ainsi chanté, *Amazing grace*

Mahalia Jackson : Amazing Grace

Mahalia Jackson (voc) + org : rec 195 ?

Versions multiplissimes incluant des gens aussi différents que Janis Joplin, Joan Baez, les Compagnons de la chanson, Johnny Cash, Susan Boyle, Carlos Santana, Rod Stewart, Whitney Houston, Elvis Presley, Judy Collins ou ...Bill Clinton ! En jazz aussi, les versions affluent. Et jusque dans le jazz moderne. Sur leur magnifique album dédié aux negro-spirituals (*Goin' Home*), **Archie Shepp** et le pianiste **Horace Parlan** donnent d' *Amazing Grace* une version courte et émouvante, qui confère une dimension singulière à la mélodie :

Archie Shepp/ Horace Parlan : Amazing Grace

Archie Shepp (sax) Horace Parlan (pn) : rec Copenhague 1977

Nous avons entendu tout à l'heure *Billy Boy* par J.J. Johnson. Amoureux des mélodies, le grand trombone est aussi et surtout un arrangeur et il aime, on l'a dit, partir de mélodies simples pour leur conférer une dimension nouvelle. En 1994, peu après être venu à Jazz à Liège rendre hommage à Bobby Jaspar, il enregistre en Angleterre un album intitulé *Tangence* avec l'orchestre de **Robert Farnon**, un orchestre énorme avec large section de cuivres et de cordes. Pour cet orchestre, il écrit la version d'*Amazing grace* que voici :

J.J.Johnson Orchestra : Amazing Grace

J.J.Johnson (tb) + large orch dir Robert Farnon : rec Angleterre 1994 (Verve)

Jusqu'à présent, nous n'avons entendu que des versions lentes, proches de l'intention originale du morceau. La magie du jazz, c'est aussi de pouvoir à la guise des musiciens, inverser les intentions, changer les tempos et les rythmes. Il est amusant de constater que ce grand amoureux des ballades qu'est **Chet Baker** ait décidé de transformer *Amazing Grace* en une pièce moderne au swing rapide : ce morceau figure sur un disque de chants de Noël intitulé *Silent Night* , enregistré à la Nouvelle-Orléans, avec des musiciens locaux, en 1986. Changement radical d'univers .

Chet Baker : Amazing Grace

Chet Baker (tp) Christopher Mason (as) Mike Pelleri (pn) Jim Singleton (cb) Johnny Vidacovich (dms) ; rec New Orleans 1986 (GSR)

Retour au traitement vocale d'*Amazing Grace*. Ici encore, les climats peuvent varier considérablement. Après Mahalia Jackson, voici d'abord, pour suivre, la version chantée a capella par **Joan Baez** lors d'un benefit concert à Philadelphia en 1985 au profit des victimes de la faim en Afrique.

Video. Joan Baez : Amazing Grace

Joan Baez (voc solo) ; rec USA 1985

Autre version vocale, mais dans un registre et avec une intensité radicalement différente, celle donnée par la chanteuse **Gabrielle Goodman** en 1994 que son album *Until we love* pour le label allemand JMT (le label qui révéla Steve Coleman et les musiciens de la M'Base). Capable de chanter des ballades soft, de swinguer ou de s'aventurer dans des domaines musicaux plus contemporains, Gabrielle Goodman nous montre avec cette version qu'elle peut également se révéler une redoutable interprète de gospel ou de soul. Accompagnée par **Mulgrew Miller** au piano, le bluesman **Lucky Peterson** à l'orgue, **Chris Mc Bride** à la contrebasse et **Terry Lyne Carrington** à la batterie, elle extrait de cette mélodie une énergie et un punch qu'on imaginait difficilement jusqu'alors.

Gabrielle Goodman : Amazing Grace

Gabrielle Goodman (voc) Mulgrew Miller (pn) Lucky Peterson (org) Chris Mc Bride (cb) Terry Lyne Carrington (dms) ; rec N-Y 1994 (JMT)

La portée mélodique et humaine d'*Amazing grace* a rarement inspiré ce type d'interprétation. Par contre, il existe de nombreuses versions soft et recueillies, prisées notamment par les trompettistes. Voici une des révélations des années '90, **Marcus Printup**, jouant *Amazing grace* en duo avec le pianiste **Marcus Roberts**

Marcus Printup : Amazing Grace

Marcus Printup (tp) Marcus Roberts (pn) rec N-Y 1995 (Blue Note)

Retour à une interprétation soul avec un des rois contemporains du piano qui groove, monsieur **Gene Harris**, petersonien de haut vol. En 1996, il enregistre un album de spirituals avec un feeling soul digne de Ray Charles ou de Les Mc Cann :

Gene Harris : Amazing Grace

Gene Harris (pn) Jack Mc Duff (org) Ron Eschete (gt) Luther Hughes (cb) Paul Humphrey (dms) rec LA 1996 (Concord)

Encore une version pianistique, mais radicalement différente, quoique marquée également par le feeling gospelisant : l'imposant **Cyrus Chestnut** nous donne du morceau une version en piano solo, recueillie et lyrique : la comparaison entre les deux versions est significative : il s'agit ici encore d'un album entièrement dédié au répertoire des spirituals, et enregistré en 1996

Cyrus Chestnut : Amazing Grace

Cyrus Chestnut (pn solo) rec 1996 (Atlantic)

Difficile d'imaginer **Marcus Miller**, pape de la basse fusion qui groove et slappe, occupé à donner une longue version d'*Amazing Grace*. Et pourtant... Sur le DVD Master of all trades, il embouche sa clarinette basse et offre à son public un fascinant *Amazing*, aux climats changeants. En route pour le voyage !

Video : Marcus Miller

Marcus Miller (bcl, eb) Patches Stewart (tp) Roger Byam (sax) Dean Brown (gt) Bruce Flowers (keyb)) Poogie Bell (dms) + Lalah Hathaway (voc) rec 200 ?

On arrive au bout. Je vous propose de terminer ce petit tour d'horizon (à un bonus prêt) avec une dernière version lyrique par le trompettiste orléanais **Terence Blanchard** en 1991 :

Terence Blanchard: Amazing Grace

Terence Blanchard (tp) Bruce Barth (pn) Rodney Whittaker (cb) Troy Davis (dms) rec 1991

Amazing Grace est utilisé dans divers films, notamment et significativement dans un film de Michael Apted sur l'abolition de l'esclavage. Plus légèrement, on en entend une courte version dans... *Star Trek II*, lors de la mort du fameux Dr Spock. A ses funérailles, c'est bien *Amazing grace* qu'on entend, à la cornemuse d'abord (on boucle la boucle) puis en version orchestrale.

Video : Dr Spock Death (extr)

Extr de Star Trek II

2. Spirituals, ragtimes, blues

Après ces quelques exemples de standards immémoriaux, et avant d'en venir aux standards des premiers temps du jazz, un dernier petit crochet par quelques standards ayant vu le jour dans l'une ou l'autre des phases de la préhistoire du jazz : quelques ragtimes (ayant rarement franchi le seuil du jazz moderne en termes de reprises), très peu de blues (au sens du blues rural primitif (mais des tonnes de blues nés à la Nouvelle-Orléans, on le verra), et par contre, de nombreux spirituals, qui traverseront, eux, l'histoire du jazz. Nous prendrons à titre d'exemple le plus connu et le plus bateau d'entre eux, *Nobody know the trouble I've seen*.

2.1. Nobody knows the trouble I've seen

Traditionnel parmi les traditionnels, la mélodie de *Nobody knows* est sur toutes les lèvres, amateurs de jazz ou pas. Les paroles, simples comme la mélodie (basée comme tous les spirituals sur la cadence plagale) portent, comme les work songs, la marque des terribles années d'esclavage puis de sous-prolétariat, de racisme et de ségrégation, tout ce quotidien douloureux qui a servi de ferment à la musique de liberté qu'est le jazz. Trouvant sans doute sa source bien plus loin dans le temps, *Nobody knows*, codifié par un certain **Harry T. Burleigh** (né en 1866), a été édité pour la première fois dans une version pour piano et violon en 1918 (on a évoqué le nom de Stefan Foster mais s'il a joué un rôle, ça ne peut être qu'un rôle de transmission). Le premier enregistrement daterait de 1921, et serait le fait d'un baryton noir de Denver, **C. Carroll Clark**. Le disque est un 78 tours Black Swan (le label de type race records créé par Harry Pace) et Clark est le premier (ou en tout cas un des tout premiers) artistes noirs à avoir connu du succès en enregistrant un matériau classique. A défaut de pouvoir écouter cette première version enregistrée, voici celle, appartenant à ce

même univers des interprètes noirs désireux d'anoblir les spirituals en les chantant à l'occidentale (et leur faisant perdre ainsi une part importante de leur pouvoir expressif), de **Marian Anderson**, qui usa de sa renommée pour travailler à la cause de ses frères de race. Ce morceau, enregistré pour Victor en 1925, fut son premier grand succès. Nous comparerons sa version avec celle, autrement proche du feeling originel du spiritual, chantée et filmée, de **Mahalia Jackson**.

Marian Anderson : Nobody knows the trouble I've seen (2'48)

Marian Anderson (voc) + pn ; rec 1925

Video : Mahalia Jackson: Nobody knows the trouble I've seen (2'44)

Mahalia Jackson (voc) + org rec 195 ?

Nobody knows, par son caractère universel (et par le peu de références explicitement religieuses qu'il contient), est des spirituals les plus souvent repris par les bluesman : la musique du Dieu au service de celle du Diable, ce n'est pas si souvent. S'accompagnant à la guitare, monsieur **Big Bill Broonzy** nous en donne une version plus rythmée que ses éminentes consoeurs :

Big Bill Broonzy: Nobody knows the trouble I've seen (3'08)

Big Bill Broonzy (voc, gt) rec Paris 1952

La popularité de *Nobody knows* vient sans doute des versions à succès qu'en a donnée un certain **Louis Armstrong**. Il le grave une première fois en puis l'inscrit évidemment au programme de son légendaire album *Louis and the Good Book* où il revisite tout le répertoire religieux noir. C'est cette version que nous allons entendre, avec à la clé, une première interprétation swinguante de la mélodie : les notes se décalent, le rythme revient à l'avant-plan, la souplesse propre au swing transfigure le morceau, et l'offre par là-même aux 1001 versions dixieland qui en seront données. Nous retrouverons ensuite Armstrong réinterprétant *Nobody knows* lors d'une émission de télévision en 1962, sponsorisée par les pneus Good Year : très belle version également, bourrée d'émotion :

Louis Armstrong: Nobody knows the trouble I've seen (3'02)

Louis Armstrong (tp, voc) Trummy Young (tb) Dave Mc Rae (cl) Billy Kyle (pn) Nick Tragg (org) George Barnes (gt) Mort Herbert (cb) Barrett Deems (dms) : rec 1958 (Good Book) Decca

Vidéo. Louis Armstrong : Nobody knows the trouble I've seen (2'33)

Louis Armstrong (tp, voc) Trummy Young (tb) Joe Darensbourg (cl) Billy Kyle (pn) Bill Cronk (cb) Danny Barcelona (dms) (rec 1962)

Si les orchestres dixie et N-O utilisent fréquemment le feeling nostalgique de *Nobody knows*, peu d'orchestres swing en ont donné d'intéressantes versions : exception majeure, le septet du saxophoniste **Charlie Ventura** : si Ventura a eu l'ambition de populariser le be-bop (*Be-bop for the people*) il reste avant tout un homme de swing. A ses côtés, en 1946, deux musiciens modernes, le trompettiste Red Rodney, avant sa collaboration avec Parker) et le guitariste Barney Kessel (le plus swing des west-coasters) mais aussi le grand altiste Willie Smith, jadis vedette de l'orchestre de Lunceford : sa version débute sur un exposé plutôt straight puis glisse vers le swing (avec ces petits arrangements typiques du milieu des forties, entre jump et bop naissant) :

Charlie Ventura: Nobody knows the trouble I've seen (4'16)

*Red Rodney (tp) Charlie Ventura (ts) Willie Smith (as) Barney Kessel (gt) Arnold Ross (pn)
Billy Hadnott (cb) Nick Fatool (dms)- ; rec LA mars 1946*

De tous les boppers, **Dizzy Gillespie** est celui qui mettra le plus d'énergie à tenter de convaincre et de toucher un large public. En plus de ses talents d'entertainer, hérités de Cab Calloway, Dizzy aime reprendre des mélodies connues et en donner des versions nouvelles. Aux côtés de **Benny Carter**, il revisite ainsi le vieux *Nobody knows* : Tommy Flanagan introduit le thème de manière très gospelsante, puis Dizzy fait monter le groove, suivi par Carter et le guitariste Joe Pass ; et

Benny Carter / Dizzy Gillespie: Nobody knows the trouble I've seen (9'11)

*Dizzy Gillespie (tp) Benny Carter (as) Tommy Flanagan (pn) Joe Pass (gt)
Al Mc Kibbon (cb) Mickey Roker (dms) ; rec LA 1976 (Pablo)*

Le hard-bop se caractérise par un retour aux sources black, blues et gospel en tête : rien d'étonnant donc à ce que certains spirituals réapparaissent au répertoire de cette génération : sur son album en grande formation *The Big Soul Band*, en 1960 **Johnny Griffin** donne une courte et respectueuse version de *Nobody knows* avec notamment Bobby Timmons au celesta :

Johnny Griffin: Nobody knows the trouble I've seen (2'45)

*Clark Terry, Bobby Bryant (tp) Matthew Gee, Julian Priester (tb) Frank Strozier, Johnny Griffin, Eddie Lockjaw Davis, Charles Davis (sax) Bobby Timmons (cel) Bob Cranshaw (cb)
Charlie Persip (dms) ; rec NY juin 1960*

La vogue skiffle des années '50/'60 et la déferlante folk ont aussi eu recours aux spirituals, auxquels les plus commerciaux d'entre eux donnaient une allure nouvelle et surprenante : voici les Seekers, groupe d'origine australienne inspiré par le folk et formé à Melbourne en 1962, interprétant à leur manière, plus légère, le même *Nobody knows* :

Video. The Seekers: Nobody knows the trouble I've seen (2'23)

*Judith Durham (voc) Keith Podger (gt, voc) Bruce Woodley (gt, voc)
Athol Guy (cb, voc) ; rec 1966*

Les pianistes aiment en général utiliser les harmonies simples du spiritual pour en faire de petits bijoux de délicatesse : c'est le cas de **Randy Weston** sur son album *Piano à la mode* en 1957 : loin des modes, ce monkien inventif extrait l'essence même de la mélodie et nous offre un hymne superbe à la communauté noire :

Randy Weston : Nobody knows the trouble I've seen (3'16)

Randy Weston (pn solo) ; rec 1957

Entre le gospel et la soul, il n'y a qu'un pas, et direct encore. Le guitariste **Grant Green** l'a compris : hard-bopper tendance soul/funky, dont les disques seront pillés par les pontes de l'acid-jazz dans les années '90, il s'associe à **Herbie Hancock**, et joue, sur l'album *Feelin' the spirit*, une version très groove de *Nobody knows* :

Grant Green : Nobody knows the trouble I've seen (6'10)

*Herbie Hancock (pn) Grant Green (gt) Butch Warren (cb) Billy Higgins (dms) : rec 1962
(Blue Note)*

Claude Nougaro a mis à son répertoire une flopée de standards et, entre autres, deux spirituals au moins : *Let my people go* est devenu *Armstrong* et *Nobody knows* est devenu ...*Nobody knows* : la chanson raconte le parcours douloureux d'un junkie : on s'offre la version vidéo :

Audio et Video. Claude Nougaro : Nobody knows... (3'09)

Claude Nougaro (voc) + orch

Une fois n'est pas coutume, petit crochet par le free jazz : peu de relectures de standards dans le free, si ce n'est parfois dans les débuts de carrière de quelques uns des papes libertaires, à commencer par **Albert Ayler** : sur ses premiers disques, les versions arrachées de standards : sur *Swing low, sweet spiritual*, il se consacre entièrement aux negro-spirituals et *Nobody knows* figure en bonne place sur ce recueil : difficile, le free ? Allons donc !

Albert Ayler : Nobody knows the trouble I've seen (5'00)

*Albert Ayler (sax) Call Cobbs (pn) Henry Grimes (cb) Sunny Murray (dms) ;
rec NY 1964*

Archie Shepp avec Horace Parlan, George Adams avec Don Pullen, ont aussi donné de belles versions de ce thème, entre tradition et cri. Mais je vous propose de terminer avec la version, semblable à aucune autre, qui figure en 1997 sur l'album *Speaking in tongues* de **David Murray** : groove et sonorités proche de l'acid jazz, rythmique funk, soli bouillants d'**Hugh Ragin** et du leader, chant par **Fontella Bass** (ex partenaire de l'Art ensemble) : une bonne manière de marquer l'empreinte de *Nobody knows* sur l'histoire la plus actuelle du jazz :

David Murray : Nobody knows the trouble I've seen (9'36)

*David Murray (ts, lead) Hugh ragin (tp) Jimane Nelson (keyb) Stanley Franks (gt) Clarence Pookie Jenkins (eb) Ranzell Merritt (dms) Leopoldo Flemming (perc) Fontella Bass (voc) ;
rec Paris 1997*

2.2. Maple Leaf Rag

Après l'univers des spirituals, celui, tout aussi typé, du ragtime. Moule instrumental, thématique, harmonique dans lequel va se couler l'âme du jazz, à la Nouvelle-Orléans au tournant du siècle, le rag est né dans les Minstrels shows de cette fascination/répulsion régissant les rapports entre la communauté noire et la communauté blanche dans le sud des Etats-Unis. Ces petites pièces pour piano, celles de **Scott Joplin** en particulier, connaîtront un succès hallucinant : c'est le cas en particulier du plus emblématique de ses ragtimes, le fameux *Maple Leaf Rag*, écrit en 1899. C'est la première pièce dont la partition dépassera le million d'exemplaires vendus. Son titre vient sans doute du *Maple Leaf Club* de Sedalia, une des villes clés du rag. Ecrit en 2/4 comme la plupart des rags, construit sur le modèle des empilements de strains de 16 mesures, le rag de la feuille d'érable se présente comme suit : 144 mes. réparties en AA BB A CC DD avec modulation dans le C. Voici la version du compositeur, immortalisée par un rouleau de piano mécanique :

Scott Joplin : Maple leaf rag (2'48)

Scott Joplin (pn roll) ; rec 1899

Prévus pour être joué en tempo medium, les rags seront souvent l'objet de joutes hyper-techniques où le tempo s'accélère encore et encore. D'une manière générale, de toute manière, le ragtime est une musique difficile, y compris pour les virtuoses classiques peu habitués à la polyrythmie, aux sautes de registre etc. Voici, histoire de visualiser la pratique du rag, la version de *Maple Leaf* jouée lors d'une émission de TV didactique par le pianiste **Dick Hyman** :

Video. Dick Hyman: Maple leaf rag (1'30)

Dick Hyman (pn) ; rec 197 ?

L'invasion du ragtime n'épargne aucun domaine de la sphère musicale, au tournant du siècle : musique classique, variété, et fanfares bien sûr, ces fanfares qui seront les antichambres du jazz et les ancêtres directs des premiers jazzbands : voici ce même *Maple leaf* joué par l'US Marine Band en 1907 : c'est un disque et plus un rouleau, d'où la qualité moins bonne évidemment

United States Marine Band : Maple leaf rag (2'33)

United States Marine Band rec 1907

Le rag est le premier style pianistique initié par les Noirs Américains, mais pas le premier style de piano jazz : il reste en effet composé et non improvisé (même si son point de départ l'est) et il garde une certaine raideur. C'est à des pianistes comme **Jelly Roll Morton** à la Nouvelle-Orléans puis **James P. Johnson** à New-York qu'il reviendra d'opérer le glissement du rag au jazz, y compris en jouant du ragtime : c'est ce que nous explique dans son auto-biographie musicale (Library of Congress) Jelly-Roll lui-même : il rejoue d'abord *Maple Leaf* façon Rag St Louis puis explique qu'il va le jouer à sa manière, façon jazz, façon New Orleans : très instructif

Jelly Roll Morton : Maple leaf rag (2'50)

Jelly Roll Morton (pn, voice) ; rec 194 ?

Les numéros de Minstrels qui inspireront le rag étaient souvent joués au banjo : retour de flamme, le rag sera repris par les guitaristes, et notamment dans un processus de création stylistique propre à l'instrument, avec alternance de basses et de lignes mélodiques et harmoniques préparant en quelque sorte le picking : parmi les pionniers de ce style, **Reverend Gary Davis** : voici sa version, rebaptisée *Make believe Stomp* :

Reverend Gary Davis: Make believe Stomp (4'22)

Rev Gary Davis (gt solo) rec

La situation historique du ragtime explique que les orchestres orléanais (et le jazz vieux style en général) n'ait eu aucun mal à l'adapter à sa sauce (comme Jelly Roll pour la version pianistique). Des orchestres de danse rag/novelty aux jazzbands, la transition s'effectuera comme des fanfares aux brass bands : voici, en images, la version de *Maple Leaf* par un orchestre hongrois, le *Budapest Ragtime band* :

Video. Budapest Ragtime Band : Maple leaf rag (3'44)

Pers unkn.

Retour à la Nouvelle-Orléans : un des meilleurs orchestres blancs, émigré à Chicago en même temps qu'Armstrong et les autres, les *New Orleans Rhythm Kings* donnent de *Maple Leaf* une version jubilatoire : nous sommes en 1923 et ce titre, comme les disques de King Oliver, fait partie de cette première manne jazzique gravée à Richmond et à Chicago :

New Orleans Rhythm Kings : Maple leaf rag (2'32)

*Paul Mares (cn) George Brunies (tb) Leon Roppolo (cl) Mel Stitzel (pn)
Ben Pollack (dms) ; rec Richmond 1923*

A l'époque historique comme lors du Revival, les Orléanais ont remis sur le métier ce vieux rag, assurant à Scott Joplin un succès posthume sans cesse renouvelé. Monsieur **Sidney Bechet** le jouera à plusieurs reprises : on retiendra surtout la superbe et tonique version de 1932, enregistrée sous le nom de *New Orleans Feetwarmers* avec **Tommy Ladnier** entre autres : collectives menées par le leader au soprano, envolées lyriques magnifiques et solo stride de **Hank Duncan** : du revival bien avant l'heure :

Sidney Bechet New Orleans Feetwarmers : Maple leaf rag (2'55)

*Tommy Ladnier (tp) Teddy Nixon (tb) Sidney Bechet (ss) Hank Duncan (pn) Wilson Myers
(cb) Morris Morand (dms) ; rec NY sept 1932*

Maple leaf rag ne passera guère plus que les autres ragtimes la barre du jazz moderne : et même le swing n'aura guère recours à ce matériau ancestral. Pourtant, **Tommy Dorsey** s'y colle en 1936 avec son big band : les lignes raides du rag s'assouplissent sous l'écriture nouvelles conçues pour les sections à la manière des grands orchestrateurs swing : le solo de trompette est de **Max Kaminsky**

Tommy Dorsey Orchestra : Maple leaf rag (2'37)

*Tommy Dorsey (tb) + big band incl Max Kaminsky (tp) Bud Freeman (ts) etc
Rec NY 1936*

Musique pour piano, le rag continue à interpeller les pianistes, y compris les plus modernes d'entre eux : voici trois d'entre eux, aux styles très différents : d'abord l'avant-gardiste **Ran Blake**, musicien rare et intimiste, déconstruisant avec bonheur les strains du Maple Leaf ; puis **Marcus Roberts**, invité par Wynton Marsalis ; et enfin, l'étonnant pianiste italien **Stefano Bollani** métamorphosant l'air de Joplin de manière jubilatoire :

Ran Blake : Maple leaf rag (3'26)

Ran Blake (pn solo) rec 1985

Video. Marcus Roberts : Maple leaf rag (2'1kj)

Marcus Roberts (pn solo) rec

Video. Stefano Bollani : Maple leaf rag (1'50)

Stefano Bollani (pn solo) rec 200 ?

Et pour terminer, l'hommage rendu en 2007 par **Aldo Romano**, dans son disque *Just Jazz* : avec la jeune **Geraldine Laurent**, entre autres, il s'écarte à peine du thème mais le fait swinguer de manière moderne

Aldo Romano : Maple leaf rag (2'38)

Géraldine Laurent (sax) Mauro Negri (cl) Henri texier (cb) Aldo Romano (dms) ; rec Paris 2007 (Dreyfus)

2.3. See see rider

Une fois n'est pas coutume, une petite touche auto-biographique pour commencer l'évocation de ce dernier standard lié non à l'histoire mais à la préhistoire du jazz. Lorsque j'ai entendu pour la première fois See See Rider, et que je suis devenu fou de ce morceau, j'étais bien loin de me douter, à cette époque, que ce morceau avait été chanté par les plus grands bluesmen et par quelques uns des plus grands jazzmen. Pour moi, See see rider, c'était simplement un titre des Animals ! Fondé en 1962, ce groupe faisait partie de cette british blues explosion qui allait focaliser l'attention des jeunes (des jeunes anglais des milieux populaires d'abord) sur le blues. Resituons d'abord cette période :

Video. Blues-rock explosion

Incl The Animals, Rolling Stones, Who etc

Du chanteur **Eric Burdon**, on disait alors qu'il était le seul chanteur blanc à s'approcher de l'art vocal des Noirs. Et on n'avait pas tort. Avec le claviériste **Alan Price**, le guitariste **Hilton Valentyne**, le bassiste **Chas Chandler** et le batteur **John Steele**, il avait créé un des meilleurs groupes US des sixties et un de ceux qui me fascinaient, sans doute parce qu'il dégagait un feeling blues puissant, sans doute parcequ'on y entendait des petits soli instrumentaux (de Price notamment, au piano ou à l'orgue), et sans doute parce que c'était davantage cette direction là qui m'intéressait plutôt que la vague yé-yé ou les autres groupes anglais plus pop. Le groupe basique allait durer jusqu'en 65, puis Alan Price allait faire cavalier seul. See see rider date de cette époque et c'est d'ailleurs le nouveau claviériste, Dave Rowberry, qui aurait écrit l'arrangement retenu pour l'enregistrement. Pour une fois, nous ne commencerons pas par la version la plus ancienne, mais par ce coup de cœur d'adolescent ! La version vidéo date de l'année suivante, alors que le groupe a pris le nom d'Eric Burdon and the Animals :

Audio. The Animals : See see rider

Eric Burdon (voc) Hilton Valentine (gt) Dave Rowberry (keyb) Chas Chandler (eb) Barry Jenkins (dms) Rec 1966

Vidéo. Eric Burdon and the Animals : See see rider

Eric Burdon (voc) and the Animals Rec 1967

Loin d'être une composition des Animals, See see rider est un blues dont les origines se perdent dans la nuit des temps. Le titre est un jeu de mot sur Easy rider, expression qui désignait alors une femme aux mœurs dissolues ou en tout cas libérées. Mais on raconte aussi que See see rider était le surnom d'un ancien esclave affranchi, qui, dès 1908, chantait le blues de ville en ville, armé d'une seule guitare à une corde : il aurait appris l'art du blues à Big Bill Broonzy entre autres. La grande chanteuse **Ma Rainey** enregistre une première version de ce morceau en 1924 sous le titre de *See see rider blues*. Inspiratrice et protectrice

de Bessie Smith à ses débuts, Ma Rainey avait une voix plus rude encore que sa protégée et elle surclasse la plupart des chanteuses de blues de l'époque, Bessie exceptée. Voici sa version : elle est accompagnée par un certain... **Louis Armstrong** au cornet.

Ma Rainey and his Georgia Jazz Band : See see rider

*Ma Rainey (voc) Louis Armsrtrong (cn) Charlie Green (tb) Buster Bailey (cl)
Fletcher Henderson (pn) Charlie Dixon (bjo) rec oct 1924 (Paramount)*

Jelly Roll Morton évoquera cette chanson dans ses mémoires enregistrées, mais il faut attendre le début des années '40 pour qu'elle ait à nouveau les honneurs du studio. En 1943, la chanteuse et guitariste **Wee Bea Booze** (1920-1975) enregistre une version R'n B de See see, qui deviendra numéro un au Harlem Hit Parade du Billboard. Le succès de cette version a pour conséquence une longue série de reprises par des bluesmen comme par des jazzmen, d'abord des revivalistes comme le trompettiste **Bunk Johnson**, pionnier des premiers temps du jazz, ressorti du formol, quelque peu édenté, dans les années '40 par les défenseurs du New Orleans Revival. Nous sommes en 1944 et la chanteuse s'appelle **Myrtle Jones** – c'est elle qu'on voit notamment dans les clips de Fats Waller.

Bunk Johnson : See see rider

Bunk Johnson (tp) Jim Robinson (tb) George Lewis (cl) Lawrence Marrero (bjo) Alcide Pavageau (cb) Baby Dodds (dms) Myrtle Jones (voc) rec juillet 1944 (Classics)

Mais *See see rider* reste d'abord une source d'inspiration pour les vocalistes, bluesmen comme jazzmen : et ce titre connaîtra une carrière blues comme une carrière jazz. Commençons par le blues : deux exemples parmi d'autres : d'abord, pour le blues rural des origines, monsieur **Mississippi John Hurt**, grand guitariste et chanteur, grand mélodiste également ; puis pour suivre, un autre guitariste, sans doute un des plus grands, **Lonnie Johnson** :

Mississippi John Hurt : See see rider

Mississippi John Hurt (gt, voc) rec 196 ?

Lonnie Johnson : See see rider

Lonnie Johnson (gt, voc) rec ?

Ray Charles reprendra lui aussi *See see rider*, ainsi que Tiny Grimes et la chanteuse **Helen Humes**, qui connaîtra son heure de gloire dans l'orchestre de Count Basie : Helen Humes le chante avec un combo dans lequel se trouve notamment monsieur **Lester Young** :

Helen Humes / Lester Young : See see rider

*Helen Humes (voc) Snooky Young (tp) Willie Smith (as) Maxwell Davis, Lester Young (ts)
Jimmy Bunn (pn) Dave Barbour (gt) Jimmy Rudd (cb) Henry Tucker Green (dms)
rec LA dec 1956*

En 1949, lorsque Sidney Bechet débarque en France pour le festival de jazz, il enregistre une version de *See see rider* avec Claude Luter et son orchestre : tous les orchestres dixie européens lui emboîteront le pas (Chris Barber, Humphrey Lyttelton, le Dutch Swing College, Graeme Bell etc). En 1952, l'air se réinstalle dans toutes les oreilles à travers la version de **Sonny Till and The Orioles**, un groupe de doo-wop : pour mémoire, influencé par le gospel et les quartets de barbershop (quatuors de salons de coiffure), le doo-wop est

un style vocal qui connaît alors un succès énorme (15000 groupes en enregistreront entre 1950 et 1960) ; les Platters baseront une partie de leur succès sur ce style : voici la version des Orioles :

Sonny Till and the Orioles : See see rider

Sonny Till, Ralph Williams, Charlie Harris, Gregory Carroll (voc) ; rec 1952

Retour en territoire jazz : en 1955, **Jimmy Rushing** donne une version historique de See see rider sur son album *Listen to the blues*, bientôt suivi, en 57 par Jimmy Witherspoon ; et la même année, par Louis Armstrong dans son autobiographie musicale ; la version de **Rushing** bénéficie de l'apport appréciable de la rythmique de Basie et de quelques uns de ses solistes :

Jimmy Rushing : See see rider

Jimmy Rushing (voc) Emmett Berry (tp) Lawrence Brown (tb) Rudy Powell (as) Buddy Tate (ts) Pete Johnson (pn) Freddie Green (gt) Walter Page (cb) Jo Jones (dms) rec aug 1955

Les versions blues et dixie se multiplient, mais il faut attendre 1959 pour entendre la première version de *See see rider* par un musicien de jazz moderne, en l'occurrence le pianiste **Ramsey Lewis**, suivi le même mois, par **Red Garland** : et du coup, les harmonies du blues prennent une couleur nouvelle, le groove se transforme : avec **Paul Chambers** et **Art Taylor**, Garland distille un blues moderne superbe : c'est un tournant pour ce vieux saucisson du blues :

Red Garland Trio : See see rider

Red Garland (pn) Paul Chambers (cb) Art Taylor (dms) ; rec 1959

Comme s'ils s'étaient donné le mot, à Ramsey Lewis et Red Garland succède monsieur **Jimmy Smith**, qui, sur l'album *Home Cookin*, reprend à son actif *See see rider* : groove assuré ici encore. Ainsi que dans la version video, enregistrée en France dix ans plus tard :

Jimmy Smith : See see rider

Jimmy Smith (org) Percy France (ts) Kenny Burrell (gt) Donald Bailey (dms) rec 1959

Vidéo. Jimmy Smith : See see rider

Jimmy Smith (org) Eddie McFadden (gt) Charlie Crosby (dms) rec France 1969

Ike Quebec ou Sonny Stitt en 62 : les versions s'enchainent, instrumentales ou chantées (Ernestine Anderson, Jon Hendrix, Lou Rawls, Peggy Lee, Ella Fitzgerald). Une des versions les plus intéressantes est sans doute celle qu'en donne **Yusef Lateef** au ...hautbois, live au Pep's, à Philadelphie, en 1964 : les inflexions, blue notes etc, prennent sur cet instrument, dont il est un des seuls jazzmen noirs à tirer quelque chose de différent et des fort, une dimension particulière :

Yusef Lateef : See see rider

Richard Williams (tp) Yusef Lateef (oboe) Mike Nock (pn) Ernie Farrow (cb) James Black (dms) ; rec Pep's juin 1964 (Impulse)

Entretemps, l'univers du rock a également repris ce classique du blues, les Animals bien sûr, mais aussi Johnny Rivers dans son fameux live au Whisky a gogo, ou le King lui-même,

Elvis Presley, qui le mettra à son répertoire pour de longues années : voici pour terminer une de ses versions live, filmée en 1972 :

Vidéo. Elvis Presley : See see rider
Elvis Presley (voc) + band : rec 1972

Pour info, précisons que Martin Scorsese situe le début de sa passion pour le blues à l'écoute de ce morceau dans la version de Leadbelly !

3. New-Orleans Standards

Le jazz naît à la Nouvelle-Orléans autour de 1900, on le sait. Il naît lorsque dans les fanfares de ragtime, arrivent des musiciens noirs pratiquant les accents propres aux spirituals ou au blues (africanismes etc). A ces fanfares succèdent donc les premiers marching bands puis les premiers jazzbands. Pas question ici de raconter l'Histoire du jazz, qui fait l'objet d'un autre cours. Notre centre d'intérêt, c'est le répertoire joué à la Nouvelle-Orléans. On y retrouve une minorité de rags, quelques airs à la mode et beaucoup de blues. Mais le blues en question n'est pas exactement de la même nature que celui qui avait vu naître See see rider. Ce blues jazzy, qui culmine chez King Oliver ou Jelly Roll Morton, puis chez Louis Armstrong évidemment est davantage formaté, et il sort parfois carrément de la grille des douze mesures et de la règle des trois accords (I, IV, V). A quelques exceptions près (Basin Street Blues ou Saint Louis Blues que nous évoquerons en détail), les standards orléanais feront partie du répertoire dixie/revival, éventuellement connaîtront quelques reprises swing, mais franchiront rarement la barre du jazz moderne. Toute règle a ses exceptions évidemment et nous allons en examiner quelques unes, brièvement : les titres qui suivent ont eu droit à une ou deux versions modernes, pas plus, mais ces versions prouvent que, potentiellement, ces morceaux des années '20 auraient pu devenir de « vrais » standards, au sens plein du terme. Avant d'évoquer l'illustre Saint Louis Blues de W.C. Handy, voici donc pour commencer quelques titres rendus célèbres par **Louis Armstrong** dans les années '20 (sa période la plus créative) et qui ont ensuite eu droit à l'une ou l'autre relectures modernes. Pour mémoire, il s'agit initialement de disques 78 tours (Okeh étiquette rouge) vendus dans le circuit des race records, cad pour un public exclusivement noir.

3.1. Struttin with some barbecue

Rien d'étonnant si l'on retrouve dans cette catégorie l'étonnant *Struttin with some barbecue*. Composé par **Lil Hardin**, l'épouse de **Louis Armstrong** (les paroles ajoutées par la suite seront de Don Raye), *Struttin'* (qu'Armstrong grave en 1927) est la page de la saga des Hot Five et des Hot Seven qui sonne la plus moderne ! Loin des schémas usuels du blues, le morceau commence par une intro annonçant la couleur générale du morceau, intro sur laquelle on n'improvisera généralement pas : puis arrive la mélodie, une mélodie riche et osée notamment dans ses passages d'accords majeur 7 en mineur 7. La forme est, intro exclue, un 32 mesures AA', deux groupes de seize mesures donc, dont seule la conclusion varie (turn around pour le A, conclusion pour le A'). Si on la compare aux autres mélodies enregistrées par Louis à Chicago cette semaine de septembre 1927 (Ory's creole trombone, Put'em down blues etc), celle de *Struttin'* reste dans l'oreille malgré la difficulté relative des arpèges, et elle semble plus légère (peut-être l'accompagnement, un peu plus souple que dans les autres morceaux). C'est la marque des grandes chansons, ce qu'est

incontestablement ce titre, preuve que Lil Hardin, si elle n'était pas une grande pianiste, avait néanmoins un vrai feeling musical. Voici donc cet ovni du répertoire des Hot 5 :

Louis Armstrong Hot Five : Struttin' with some barbecue

*Louis Armstrong (cn) Kid Ory (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn) Johnny St Cyr (bjo)
Rec Chicago sept 1927 (Okeh)*

Armstrong jouera ce morceau des centaines de fois et l'enregistrera des dizaines de fois (la dernière version que l'on possède date de 1970, peu avant sa mort). On dénombre par ailleurs près de 600 versions jazz enregistrées de *Struttin'* mais l'immense majorité appartiennent au domaine N-O/ Dixie/ Revival : exceptions majeures, 5 versions très différentes par **Lee Konitz** (en duo avec le tromboniste-tubiste Marshall Brown ou avec Harold Danko, en trio, en nonet et avec cordes), la première datant de 1967, et, bien antérieure, celle, historique, de notre **Bobby Jaspar** sur son premier album 25 cms parisien pour Vogue, en 1953 (*New sounds from Belgium*, le quatrième volume d'une collection dédiée au jazz européen). Alors obnubilé par le jazz cool (et notamment par Stan Getz et sa formule en quartet avec guitare), Bobby mêle sur ce disque compositions et reprises, y compris de deux vieux saucissons, complètement remaniés, *Strike up the band* et notre *Struttin'*. Pour ce dernier, la guitare de Jimmy Gourley laisse la place au vibraphone de monsieur **Sadi**, qui ne se fait pas prier et nous offre un chorus aussi enlevé que celui du leader.

Bobby Jaspar: Struttin' with some barbecue

*Bobby Jaspar (ts) Sadi (vb) Benoit Quersin (cb) Jean-Louis Viale (dms) ;
rec Paris mai 1953 (Vogue)*

A peine changée, sinon dans l'intention, la mélodie, on l'entend, prend une dimension nouvelle, mais tout aussi logique, dans ce contexte et on peut s'étonner que cette relecture n'ait pas davantage fait école. Nous terminerons cette courte évocation par une version qui allie origines et modernité : elle est signée par la famille **Marsalis** au grand complet : pour un concert donné au papa, **Ellis Marsalis**, en août 2001, la smala était réunie et en pleine forme :

Vidéo. The Marsalis Family : Struttin' with some barbecue

*Wynton Marsalis (tp) Delfeayo Marsalis (tb) Branford Marsalis (ss) Ellis Marsalis (pn)
Roland Guérin (cb) Jason Marsalis (dms) ; rec NO août 2004*

3.2. Muskrat ramble

Plus typique de l'esthétique N-O/ Dixie, *Muskrat Ramble* est une de ces mélodies que tout le monde connaît sans savoir comment. Les versions divergent quant à la composition de cette « ballade du rat musqué ». Le trombone **Kid Ory** –spécialiste du tailgate style – prétend l'avoir composé dès 1921 : Lil Hardin lui aurait donné son titre lors de la séance des Hot Five. **Louis Armstrong** se dit également compositeur de *Muskrat Ramble* et Ory lui aurait donné son titre ; enfin, **Sidney Bechet** déclare qu'il s'agit en fait d'une vieille composition de **Buddy Bolden** en personne, *The old cow died and the old man cried*. Mini-querelle peu importante, les principaux intervenants étant présents le 26 février, à Chicago, lors du premier enregistrement, pour Okeh. Très vite, *Muskrat Ramble*, entraînant et joyeux, devient un énorme succès. Il s'agit d'un 32 mesures de forme AABB', avec au début des B une série

de breaks qui participent au succès et à l'accessibilité de la mélodie. Tous les groupes traditionnels des années '30 à nos jours reprendront ce thème à leur répertoire. Voici la version initiale :

Louis Armstrong : Muksrat ramble

*Louis Armstrong (cn) Kid Ory (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn) Johnny St Cyr (bjo)
Rec Chicago février 1926 (Okeh)*

Instrumental dans 90% des cas, *Muskrat ramble* s'est néanmoins vu attribuer des paroles en 1950 : elles sont l'œuvre de Ray Gilbert. Mais d'autres paroles allaient ressusciter le vieux Muskrat – ses parties B en tout cas : nous sommes à Woodstock en 1969 au moment où monte sur scène un groupe folk/psyché baptisé **Country Joe and the Fish**. Le nom du groupe annonce le caractère politisé (et décalé) de la démarche de ses créateurs : Country Joe était le surnom de Staline et The Fish ferait allusion à une citation de Mao. Country Joe, donc, chante *Feeling like I'm fixin' to die*, une chanson antimilitariste et anti-Vietnam écrite en 67, corrosive et humoristique, que reprennent en chœur les centaines de milliers de festivaliers. Or, sous ce « One, two, three, what are we fightin' for ? » on retrouve sans grande peine la mélodie du rat musqué. Allez, on se fait plaisir !

Vidéo. Contry Joe and the Fish : Feeling like I'm fixin' to die

Country Joe Mc Donald (voc) Barry Melton (gt)a.o. rec Woodstock 1969

Récemment, le batteur **Aldo Romano** a inclu Muskrat Ramble dans son Hommage à Bechet et l'a présenté à Jazz à Liège.

3.3. Wild Man Blues

Très loin de la richesse mélodique de *Struttin'*, *Wild man blues* co-écrit par Armsrrong et Jelly Roll Morton, est très précisément le morceau prétexte à l'improvisation. Il m'a d'ailleurs fallu de très nombreuses écoutes pour percevoir le thème écrit sous les impros de la version sublime d'Armstrong en 1927, sorte de concerto pour trompette et clarinette. **Louis Armstrong** – qui avait déjà enregistré *Wild man blues* avec les *Black Bottom Stompers* de Johnny Dodds - vient juste de passer à la trompette, délaissant le vieux cornet, et sa sonorité est éblouissante : la suite de stop chorus lui permet de donner le meilleur de lui-même (et le meilleur du jazz des années '20), suivi par un **Johnny Dodds** très inspiré.

Louis Armstrong : Wild Man Blues

Louis Armstrong (tp) John Thomas (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn) Johnny St Cyr (bjo) Pete Briggs (tu) Baby Dodds (dms) Rec Chicago mai 1927 (Okeh)

Parmi les versions connues de *Wild man blues*, citons celle de Roy Eldridge ou celle d'Henry Red Allen dans le film *The sound of jazz*. Cette dernière est un must qui nous permet de retrouver aux côtés de **Red Allen**, monsieur **Rex Stewart** au cornet, **Coleman Hawkins** au ténor, **Pee Wee Russell** à la clarinette etc. Incontournable :

Vidéo. Henry Red Allen : Wild Man Blues

*Henry Red Allen (tp) Rex Stewart (cn) Vic Dickenson (tb) Coleman Hawkins (ts)
PW Russell (cl) Nat Pierce (pn) Danny Barker (gt) Milt Hinton (cb) Jo Jones (dms)
Rec dec 1957*

Mais la seule version moderne de *Wild man blues* vaut également le détour. Ce que j'ai dit de *Wild man blues* en débutant (morceau prétexte) est complètement contredit par **Michel Legrand** qui dans son œuvre maîtresse, *Legrand Jazz* avec Miles Davis et John Coltrane, écrit sur la mélodie de *Wild man* un arrangement digne du troisième courant : sophistiquée autant que celle d'Armstrong était instinctive et superbe de liberté, cette version ne manque néanmoins pas de qualités et nous permet d'entendre des impros des deux solistes principaux : surprenant !

Michel Legrand : Wild Man Blues

Miles Davis (tp) John Coltrane (ts) Herbie Mann (fl) Jerome Richardson (cl, bs) Phil Woods (as) Betty Glamann (harp) Eddie Costa (vbes) Bill Evans (pn) Barry Galbraith (gt) Paul Chambers (cb) Kenny Dennis (dms) Michel Legrand (lead, cond) ; rec NY juin 1958

NB : *Wild man blues* est le titre du film consacré au **Woody Allen** clarinettiste !

3.4. Saint James Infirmary

Quoique souvent attribuée à **Joe Primrose** – sans doute un pseudo pour **Irving Mills** –, l'origine de cette merveilleuse mélodie qu'est *Saint James Infirmary* n'est pas connue avec certitude. Il existe un site exclusivement réservé à l'histoire de cette chanson, inspirée d'une mélodie du XIX^{ème} siècle, *The unfortunate Rake*. L'hôpital en question serait situé à Londres dans la version initiale de cette triste histoire –celle d'un soldat ou d'un marin venant voir à l'hôpital sa compagne décédée, puis embrayant sur ses désirs quant à son enterrement à lui, qui ne saurait tarder (vu qu'il est atteint d'une maladie vénérienne). La mélodie de *St James* compte 8 mesures seulement, les premières montantes, les 4 suivantes descendant chromatiquement, et est jouée sur tempo lent. Il n'est pas rare – j'en sais quelque chose – qu'elle soit choisie comme musique de funéraille, aujourd'hui encore. Voici la version initiale – déjà joliment bouleversante - par **Armstrong** et ses *Savoy Ballroom five* feat **Earl Hines** :

Louis Armstrong Savoy Ballroom Five : St James Infirmary

Louis Armstrong (tp, voc) Fred Robinson (tb) Jimmy Strong (cl) Don Redman (as) Earl Hines (pn) Mancy Carr (bjö) Zutty Singleton (dms) ; rec Chicago dec 1928 (Okeh)

Malgré les nombreuses versions de *St James* par Armstrong, c'est tout autant le nom de son collègue **Jack Teagarden** qui y reste associé. Par ailleurs, dans la série des *Betty Boop* des années '30, c'est la version de **Cab Calloway** qui est retenue pour illustrer un épisode de *Snow White* (Blanche Neige). A la clé, une mise en cartoon superbe de l'homme et de ses pas de danse !

Video. Cab Calloway : St James Infirmary (Cartoon Snow White)

Cab Calloway orchestra ; rec 1932

Et pour terminer cette première fournée et plus spécialement cette mini-évocation de *St James Infirmary*, par une version récente et funky à souhait par **Cassandra Wilson**, au festival de Vittoria Gasteix en 2008 :

Audio + video. Cassandra Wilson : St James Infirmary

Cassandra Wilson (voc) Marvin Sewell (gt) Jonathan Baptiste (keyb) Reginald Veal (cb) Herlin Riley (dms) Lekan Babalola (perc) ; rec 2008