

Jean-Pol Schroeder

EDWARD KENNEDY
« DUKE » ELLINGTON
It don't mean a thing if it ain't got that swing

Maison du Jazz de Liège, saison 2013-2014

« Je vis comme un primitif, avec un cœur d'enfant et une soif inextinguible pour les bémols et les dièses. Plus ils sont consonants, plus je m'en régale. La cacophonie est difficile à admettre. Dans ma caverne, je vis comme un ermite, à une nuance près : j'ai une maîtresse. Les amantes passent, mais seule ma maîtresse demeure. Elle est belle et sensible. Elle sait m'attendre en toute occasion. C'est une danseuse. Elle est toute grâce. A l'entendre parler, vous n'en croiriez pas vos oreilles. Elle a dix mille ans. Elle est aussi moderne que la promesse du lendemain, c'est chaque jour une femme nouvelle et elle est aussi immortelle que l'algèbre du temps. Vivre avec elle, c'est se perdre dans un labyrinthe. La musique est ma maîtresse ! »

(Duke Ellington, Music is my mistress)

On a tout dit de Duke Ellington. Qu'il avait donné ses lettres de noblesse au jazz, qu'il l'avait fait entrer dans la cour des grands, que son élégance naturelle n'avait d'égale que celle de sa musique, qu'il resterait comme un des grands compositeurs du XXème siècle. Mais si l'on a tout dit, on est loin d'avoir tout entendu. L'œuvre d'Ellington est une jungle – à l'image de son premier style – d'une richesse et d'une diversité sans égale. Sans égale parce que le Duke est l'anti-mode. L'histoire du jazz s'est déroulée en toile de fond de son univers musical sans l'influencer en profondeur. Difficile de lire l'histoire du jazz en filigrane de son œuvre, comme on peut le faire chez un Miles Davis par exemple, qui eut toujours à cœur de suivre ou de devancer l'air du temps. Elle n'est pas pour autant assimilable à l'œuvre de Thelonious Monk, grand monomaniaque qui, sa vie durant, creusa et recréa les mêmes sillons. La musique de Duke est en perpétuelle évolution, mais une évolution interne. Les bases de son univers sont établies depuis la période jungle, mais chaque période lui permettra de développer ce monde à nul autre pareil. Des chansons de trois minutes aux suites prestigieuses, il faut redécouvrir TOUT Ellington – et, bien sûr, tous les merveilleux musiciens qui ont constitué sa famille musicale. Le challenge est imposant. Le voyage sera long qui nous emmènera d'un bout à l'autre du duché d'Ellington. En guise d'ouverture, je vous propose quelques images et quelques témoignages généraux consacrés au Duke, à sa personnalité et à son influence :

Vidéo. Duke Ellington – Généralités

Interviews et extraits tirés de divers documentaires consacrés à Duke Ellington

CH. 1 EARLY DUKE

La ville dans laquelle s'est déroulée l'enfance du Duc n'a rien d'une grande métropole jazz comme le sont ou l'ont été la Nouvelle-Orléans, Chicago, New-York, Kansas City ou Los Angeles. Il faut bien chercher pour trouver des traces de l'activité jazz qui régnait à Washington au début du siècle. Toutefois, c'est bien là que tout a commencé et on ne peut faire l'économie de cette recherche. En route donc pour Washington D.C.

Childhood in Washington D.C.

Tandis que la Nouvelle-Orléans vivait son âge d'or, que Chicago se préparait à la relayer et qu'à New-York tout se mettait en place pour que la ville devienne, définitivement, la ville jazz, on ne trouvait guère à Washington que quelques dance bands et, quand même quelques pianistes qui allaient donner au jeune Ellington l'envie de caresser l'ivoire : **Henry Grant**, un de ses plus anciens professeurs, qui fut par ailleurs un des fondateurs de la National association of Negro Musicians en 1919 : le Duke apprend avec lui les bases de l'harmonie ; **Oliver Doc Perry**, un des rares leaders de big band de Washington : il aurait appris au Duke les secrets du professionnalisme ; **Louis Brown** enfin, concertiste qui impressionna le jeune homme par son étonnante virtuosité. Aucun de ces hommes n'est toutefois entré dans l'histoire du jazz – et aucun n'était probablement un jazzman authentique. Une exception toutefois : le pianiste et futur chef d'orchestre **Claude Hopkins** (1903-1984), surnommé *Crazy Fingers* et qui fit une carrière importante – incluant le fameux voyage en Europe avec la Revue Nègre (et donc Sidney Bechet). Si on possède de nombreux témoignages du travail d'Hopkins à partir des années '30, peu de disques nous permettent d'entendre le pianiste à ses débuts : le voici aux côtés de la grande **Ma Rainey**, en 1927, à son retour d'Europe donc :

Ma Rainey : Dead Drunk Blues

Ma Rainey (voc) Claude Hopkins (pn) rec Chicago 1927

A l'exception d'Hopkins, c'est par les orchestres et les pianistes de passage, ainsi que par les disques qu'Edward Ellington allait découvrir « la chose ». Reprenons les choses à leur commencement. **Edward Kennedy Ellington** est né à Washington le 29 avril 1899, au cœur d'une famille aisée de la jeune bourgeoisie noire. Il était le fils de **James Edward Ellington**, maître d'hôtel travaillant chez un médecin, dans les ambassades et à l'occasion, à la Maison Blanche. Pianiste amateur, homme raffiné comme le serait son fils, James Ellington éleva sa famille « *comme s'il était millionnaire* » raconte Duke. Mais Edward était aussi le fils de **Daisy Kennedy**, mère aimante qui considéra toujours que son fils était béni des dieux (blessed). Très croyante, elle insuffla à son fils une foi profonde et lui donne le goût de la musique. Enfant unique jusqu'à l'âge de 16 ans, Edward est un enfant choyé. Ses parents, son entourage familial essentiellement féminin, ses instituteurs/trices lui inculquent également « les bonnes manières ». Même si son fils Mercer dira que le Duke était à certains égards le mouton noir de la famille, il retint toujours cette leçon de Miss Boston, son institutrice :

« Elle nous apprend que le langage correct et les bonnes manières étaient nos premières obligations, car en tant que représentants de la race noire, nous devions imposer le respect pour notre peuple »

Le jeune Ellington aime avant tout le base-ball et le football et les leçons de piano qu'il prend avec la légendaire Mrs Klinkscale ne l'intéressent que très modérément. Son surnom (Duke) ne lui a pas été donné alors qu'il était déjà musicien, mais bien avant cela, à l'âge de 8 ans, ses amis étant impressionnés ou amusés par son élégance naturelle : il assumera ce surnom avec humour, se faisant dès lors annoncer lorsqu'il entre dans une pièce (Attention, monsieur le Duc arrive). A l'adolescence, Edward s'intéresse subitement de plus près à la musique, réalisant l'impact que peut avoir le piano sur la gent féminine :

« J'étais invité à de nombreuses réceptions où j'apprends que lorsqu'on joue du piano, il y a toujours une belle fille qui se tient près des graves du piano. Depuis lors, je n'ai plus été un athlète »

A 14 ans, il se met à fréquenter un univers bien différent, celui de la salle de billard du Howard Theater, où se trouve un piano et où défilent les pianistes de la ville (Clarence Bowser, Lester Dishman, Louis Brown, Louis Thomas ou Oliver Doc Perry). Une autre histoire commence. Avant d'aller plus loin, revoyons tout cela en images et en photos :

Vidéo. Young Duke

Montage extr de divers doc sur Duke Ellington et de Jazz de Burns.

Quelle était l'ambiance musicale en ce début de siècle, alors que le jazz, déjà bien présent en certains lieux, n'exerçait encore qu'une influence relative et ne connaissait qu'une diffusion limitée ?

Du rag au Stride

Le jazz est né autour de 1900, dans le Sud, à la Nouvelle-Orléans. Il est le fruit d'une longue maturation (trois siècles à peu près) qui voit apparaître, en guise de préhistoire, diverses formes musicales : la plupart de ces formes sont strictement vocales (les esclaves n'ayant pas accès aux instruments) et constituent l'âme du jazz (work songs, spirituals, blues) ; une exception toutefois, un ensemble de musiques syncopées instrumentales démarrant dans les Minstrel Shows dès le XVIIIème siècle, connaissant son âge d'or fin du XIXème avec le ragtime, et se perpétuant parallèlement au surgissement du jazz au début du XXème (novelty music). Contrairement aux formes pré-jazz vocales, qui restent confinées à la communauté noire, ces musiques connaîtront une diffusion importante (scène, disques, partitions...) et assureront un premier contact avec les nouvelles sonorités et les nouveaux rythmes. Au début du XXème, elles sont beaucoup plus présentes dans le grand public (américain et même européen) que le jazz primitif orléanais qui reste affaire de musiciens et d'initiés. Des villes comme Washington et même New-York, où s'installera rapidement le Duke, on le verra, grouillent d'orchestres novelty, de dance bands et de pianistes de ragtime. Cette musique accompagnera aussi les débuts du cinéma – les pianistes illustrant en direct les projections de films muets. Écoutons un de ces nombreux rags anonymes de la fin du XIXème transmis par les rouleaux de pianos mécaniques (piano roll) puis regardons quelques images illustrant la mode tentaculaire du ragtime :

Anonyme : At a Georgia Camp Meeting

Piano roll anonyme rec 1897

Vidéo. Ragtime et novelty

1. *Piano roll* 2. *La mode rag* 3. *Eubie Blake (vitaphone)* 4. *Novelty et cinéma*

Les maîtres du ragtime sont **Scott Joplin**, **Tom Turpin**, **James Scott** et quelques autres. Premiers musiciens noirs reconnus en jouant une musique personnelle, ils jouissent d'une réputation énorme dans leur communauté. Le rag envahit l'ensemble du champ musical, fanfares et orchestres de danse y compris : écoutons le plus connu des rags, le *Maple Leaf rag* de Joplin, puis un rag orchestral, *Down Home rag* par un orchestre dirigé par un des premiers employeurs du Duke, un orchestre qui séjourna à Washington, celui du clarinettiste **Wilbur Sweatman** :

Scott Joplin : Maple Leaf rag

Scott Joplin (pn roll) rec 1916

Wilbur Sweatman : Down Home Rag

*Wilbur Sweatman (cl) Nathan Glantz (C-mel) Malvin Franklin (pn) Emerson String Trio
Rec NY dec 1916*

A New-York, le ragtime, au départ musique écrite et gardant une certaine raideur militaire va connaître une mutation fondamentale qui prépare l'avènement du swing pianistique autant si pas davantage que le jeu des pianistes orléanais comme Jelly-Roll Morton. Au terme de cette mutation, les pianistes de rag, devenus pianistes de **stride** formeront la première vraie « école de piano jazz ».

Qu'est-ce que le stride ? Schématiquement, on peut définir le stride comme l'irruption du swing et de l'improvisation dans le jazz pianistique : dégagé de la gangue militaire du rag, le stride est un style de piano complet, mobilisant l'ensemble du clavier et pratiquant à la main gauche un travail rythmique qui lui donne son nom : l'enjambée (stride), cad une alternance d'une note de basse et d'un accord joué dans le medium, souvent deux octaves au dessus. L'effet de « pompe » ainsi obtenu est une assise rythmique et harmonique imparable sur laquelle la main droite peut improviser des motifs mélodiques et polyrythmiques. Voici **James P. Johnson** jouant le morceau fétiche du stride, *Carolina Shout*, début des années '20 puis, à sa pleine maturité, jouant *Riffs* en 1929.

James P. Johnson : Carolina Shout

James P. Johnson (pn roll) rec 1921

James P. Johnson : Riffs

James P. Johnson (pn) rec 1929

Les pianistes stride forment une sorte de confrérie rude et s'appellent entre eux « la brute », « l'ours » etc. Leur jeu préféré constitue à se lancer des défis et à s'affronter en autant de joutes pianistiques sans pitié où il ne faisait pas bon être moyen. Le Duke lui-même se trouvera confronté à cet univers impitoyable, qui lui assurera néanmoins une formation efficace et une entrée dans le monde du jazz par la grande porte. Après les pionniers comme **Luckey Roberts** ou **Eubie Blake** (encore aux frontières du rag), les maîtres stride seront

James P. Johnson (1894-1955), **Willie the Lion Smith** (1897-1973) et **Fats Waller** (1904-1948). Images et explications par le pianiste français **Louis Mazetier**

Vidéo. Le Stride

1. Doc incl Willie the Lion Smith 2. Du rag au jazz par Louis Mazetier 3. Duke parle de ses maîtres 4. Willie Smith évoque les débuts de Duke Ellington

Toute sa vie, Duke Ellington restera influencé par ces pianistes puissants et imaginatifs. On reparler de ses débuts comme pianiste. Mais d'abord, pour terminer de dresser le décor de cette aventure, une évocation des trois piliers de l'univers ducal en constitution.

De Washington à New-York

Adolescent, Duke fréquente, on l'a dit, la salle de billards Frank Holidays où passent tous les pianistes rag et stride locaux mais aussi les new-yorkais de passage. Il fréquente une des principales *High Schools for Negroes* de Washington et y travaille surtout la peinture, discipline pour laquelle il est plutôt doué. En 1917, il gagne un concours d'affiches organisé par la NAACP et il obtient une bourse pour étudier à Brooklyn. Il y renoncera parce qu'entretemps, l'intérêt pour le piano l'aura emporté sur l'intérêt pour la peinture. De nombreuses œuvres musicales d'Ellington resteront néanmoins descriptives et auront un lien avec les couleurs, les formes (*Mood indigo* etc). Il est initié à l'harmonie par Henry Grant. 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*. Les encouragements dont le gratifie Johnson confortent sa décision de consacrer sa vie à la musique. Pour se faire un peu d'argent de poche, Duke travaille au Poodle Dog Cafe où il sert les sodas. Sa première composition s'intitulera *Soda Fountain Rag*. Il en imagine plusieurs versions : une version rag, une version blues, une version fox trot, une version valse et les joue dans un café local : Duke commente avec humour :

« Ils n'ont jamais compris qu'il s'agissait à chaque fois de la même pièce. Mais ça y était, j'étais introduit et j'avais un répertoire ! »

Soda Fountain Rag ne sera pas enregistré par le Duke avant la fin des années '30. En voici une version jouée lors d'une interview où il raconte ses débuts :

Duke Ellington : Soda Fountain Rag

Duke Ellington (pn) écrit en 1917, joué en 196 ?

A 19 ans, Duke se marie avec **Edna Thompson** qui lui donnera un premier fils l'année suivante, **Mercer Ellington**. Tout en continuant à peindre des affiches pour faire vivre sa famille, Duke monte ses premières formations: avec quelques amis, Washingtonians comme lui : la première s'appelle *The Duke Serenaders* : ils jouent du rag et de la musique légère dans les salles de bal, les ambassades et les clubs de loisir. Il y a là le jeune saxophoniste **Otto Hardwick**, de cinq ans son cadet, le trompettiste **Arthur Whetsol**, le banjoïste **Elmer Snowden** et quelques autres, auxquels se joint bientôt le batteur **Sonny Greer**, new-yorkais exilé. Ceux-là constitue le premier noyau ellingtonien stable, qui se fera connaître sous le nom de Washingtonians : encore presque adolescents, ils fument le cigare, boivent du whisky et jouent des airs à la mode. Nous reparlerons longuement de chacun d'eux. Leur premier

concert officiel a lieu au Reformer's Hall au cours de l'hiver 1917 : ils en sortent avec un somptueux cachet de 75 cents !

Vidéo. First Steps

Premiers pas du Duke – Découverte du piano - Soda Fountain rag - Piliers

La première tentative des Washingtonians de monter à N-Y, en 1922, n'est pas couronnée de succès : c'est **Sonny Greer** qui les a intégrés à une formation dirigée par **Wilbur Sweatman**, homme de novelty dont nous avons écouté un ragtime tout à l'heure. Pendant ce premier séjour, Duke et ses amis fréquentent les Rent Parties et découvrent en vrai les maîtres du stride, Johnson, Willie the Lion Smith et Fats Waller. Mais les gigs sont rares et ils rentrent bientôt à Washington. C'est grâce à Fats Waller qu'ils pourront remettre ça en 1923, pour de bon cette fois. Les amis du Duke partent en éclaireurs. Ellington les rejoint en train et dépense le peu d'argent qu'il avait pendant le trajet :

« Je ne me rappelle plus exactement combien d'argent j'avais sur moi, mais je dépensai tout dans le train. Je pris un salon particulier capitonné, dînai au wagon-restaurant et me fis conduire en taxi jusqu'à la 129^{ème} rue »

Une attitude... ducale ! Nous avons décrit plus haut le phénomène de la Renaissance de Harlem. Avant de poursuivre, il nous faut maintenant pénétrer de plain pied au cœur de la grosse pomme.

Big Apple

La Grosse Pomme est divisée, dans les années '20 comme aujourd'hui, en une série de quartiers qui sont autant de villes dans la ville. Le centre névralgique du monde des affaires et de l'argent se situe à Manhattan. La musique et le monde du spectacle et des arts en général se partagent les quartiers de Broadway et de Harlem. **Broadway** est le paradis du show-business blanc et de l'industrie du spectacle, symbolisée par la fameuse **Tin Pan Alley**, l'avenue des éditeurs de musique. Méprisés par les puristes orléanais, les airs de Tin Pan Alley, issus pour la plupart des comédies américaines ou des grands shows de Broadway, n'en constituent pas moins le matériau de base de la swing era (les standards), et au-delà, de tout le jazz classique et d'une part importante du jazz moderne. **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. Ecrivains, 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 '10 toutefois, les choses commencent à bouger. Quelques tendances originales se dessinent. Nous avons parlé du style de piano stride mais il existe aussi une tradition de souffleurs qui annoncent clairement le style jungle d'Ellington.

Le principal soliste du Duke des années '20, le trompettiste **Bubber Miley** n'a pas attendu le Duke pour développer son style. Au contraire, il a fortement influencé celui-ci et l'a orienté vers le style jungle. Une scène jazz très expressive existe à New-York avant le Duke et elle ne se limite pas au seul Miley. Celui-ci (et quelques autres) auraient été les disciples d'un curieux trompettiste dont le nom s'est perdu et qui serait un peu le Buddy Bolden new-yorkais : **Daniel Nevers** l'évoque :

" 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 caoutchouc et qu'il tirait des sons bizarres de l'instrument. Il disait aussi que, malheureusement, il n'avait pas fait le moindre disque. Il disait aussi que Bubber Miley (...) s'était infiniment plus inspiré de lui à ses débuts que de King Oliver ou de Louis Armstrong, qu'il n'avait connus qu'après. (...) Quel dommage que le français de Rex Stewart et mon anglais, à l'époque, n'aient été que ce qu'ils étaient ! Nous pourrions sinon, à défaut de l'entendre, au moins citer le nom de cette ombre fugitive qui commença d'inventer un des rameaux les plus passionnants du jazz avant même l'arrivée de la grosse vague sudiste."

Symbole de la jungle music, **James Bubber Miley**, est né en 1903 en Caroline du Sud, Il commence sa carrière à New-York en 1920. En 21, il travaille avec Mamie Smith et Johnny Dunn entre autres, et il enregistre avec de très nombreuses chanteuses de blues auxquelles il offre un contrechant inspirant (Sara Martin, Alberta Hunter etc). Spécialiste du growl et des sourdines, il utilise déjà ces effets assimilés au Duke avant leur rencontre : quelques faces gravées avec **Mamie Smith** ou les **Texas Blues Destroyers** en témoignent. On se passerait bien de l'harmonium, mais le travail de Bubber vaut déjà le déplacement :

Texas Blues Destroyers : Down in the mouth blues
Bubber Miley (tp) Arthur Ray (org) : rec NY oct 1924

Le terrain est donc déblayé pour le Duke. Et pour Louis Armstrong qui débarquera pour la première fois à New-York, en 1925 - il reste toutefois indéniable que le travail de celui-ci au sein de l'orchestre de Fletcher Henderson et les enregistrements qu'il réalise au côté des grandes dames du blues, s'avèrera 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, celle du Duke.

Vidéo. Duke in New-York

*Arrivée à N-Y – Harlem – Washingtonians – Wynton Marsalis sur les chgts
ds la musique du Duke – Questionnements*

Dès son arrivée à New-York, on vient de le voir, Ellington articuler son travail autour de trois piliers essentiels : la musique de la Nouvelle-Orléans, la forme du big band telle que Fletcher Hencerson la met en place à cette époque, et l'esprit de la Harlem Renaissance. Parlons-en.

Les trois piliers d'Ellingtonia

Lorsque le Duc débarque à New-York, et entame son ascension, il a en tête trois axes principaux dont l'assemblage constituera son premier univers. Premier axe, la musique orléanaise, dont il a eu des échos à travers des musiciens de passage et surtout, à travers la découverte, en janvier 1921, au Théâtre Onward, de **Sidney Bechet** : il dira de cette musique

« Tout vient de l'âme, de l'intérieur. Bechet semble appeler quelqu'un, quoiqu'il joue. C'était ma première rencontre avec la musique de la Nouvelle-Orléans. C'était une sonorité et une conception musicale toute nouvelle pour moi. »

L'expressionnisme orléanais, que le Duke continuera à explorer en découvrant King Oliver puis Louis Armstrong le fascine et constitue un des pans de son univers. Écoutons **Sidney Bechet** dans un de ses plus anciens enregistrements, au sein des Blue Five de Clarence Williams en 1923 :

Clarence Williams / Sidney Bechet : Wild cat blues

*Thomas Morris (cn) Sidney Bechet (ss) Clarence Williams (pn) Buddy Christian (bjo)
rec NY juillet 1923*

Deuxième axe, la forme du grand orchestre. Si Ellington apprécie les orchestres New Orleans, il aime aussi les grandes formations, auxquelles **Fletcher Henderson** est occupé à donner une forme nouvelle, inspirée précisément de la triade orléanaise. Ellington n'aura jamais un big band classique – parce qu'en magicien du son, il en fera tout autre chose – mais il admire Fletcher et les big bands harlémites. Écoutons Fletcher à ses débuts, en janvier 1924, alors que son orchestre ne compte encore que deux cornets, un trombone et deux sax (dont **Coleman Hawkins**) et qu'il compte encore un tuba et un banjo :

Fletcher Henderson Orchestra : Lots o'Mama

*Elmer Chambers, Howard Scott (cn) Teddy Nixon (tb) Don Redman, Coleman Hawkins (sax)
Fletcher Henderson (pn) Charlie Dixon (bjo) Ralph Escudero (tu) Kaiser Marshall (dms)
rec NY janv 1924*

Enfin, troisième axe, ce creuset incroyable qu'est la **Harlem Renaissance**. Né à la Nouvelle-Orléans, le jazz a émigré à Chicago à la fin des années '10, mais c'est New-York qui sera la capitale définitive de la nouvelle musique. Harlem, véritable chaudron d'où jaillira le swing dans la décennie suivante, est, dans la deuxième moitié des années '20, le cœur d'un vaste mouvement culturel et politique baptisé 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. Harlem Renaissance

Montage MJ incl diff aspects de la Renaissance de Harlem (écrivains, peintres, musiciens)

La musique New-Orleans, la forme du grand orchestre, le stride, la Harlem Renaissance, tels sont les ingrédients de la musique que Duke met en place, une fois à New-York. Cette fois, la grande aventure commence pour de bon.

Kentucky Club Days

Arrivé à New-York avec ses amis, le Duke vend quelques partitions et prend goût à l'écriture. Après avoir joué au Hollywood Hill, notamment, ils obtiennent leur premier engagement important au Kentucky Club, dans un quartier chic où ils jouent jusqu'en 1927.

« C'était un bon endroit pour nous. Il restait ouvert toute la nuit et devenait un lieu de rendez-vous pour toutes les grandes vedettes et les musiciens de Broadway après leur travail. Paul Whiteman y venait souvent et il montrait qu'il nous appréciait en nous laissant un billet de cinquante dollars. »

Snowden reste le leader jusqu'à ce qu'un problème d'indélicatesse financière le fasse éjecter et remplacer par le Duke. C'est le grand départ. L'orchestre joue pour la danse et accompagne des attractions. Ils jouent de 23 heures à 7 ou 8 heures du matin. Tous les jours, dès 2 heures du matin, leur prestation est retransmise par une chaîne de radio, ce qui permet à l'orchestre de se faire connaître (bien avant le Cotton Club donc). Très vite, le noyau de base est catalysé par l'arrivée du trompettiste local **Bubber Miley**, des trombones **Charlie Irvis** puis **Tricky Sam Nanton** et du guitariste/banjoïste **Fred Guy**. Hardwick et Whetsol étaient encore à

l'époque des musiciens jazzy plutôt que jazz. L'arrivée de ces nouveaux partenaires va changer la direction de l'orchestre. L'Histoire est en marche.

Nous avons déjà évoqué la personnalité de Bubber Miley. Quelques mots des autres ellingtoniens de la première heure. **Otto James Hardwick**, dit « Toby » est né en 1904 à Washington D.C. De quelques années le cadet du Duke, il fréquente le même établissement scolaire. Comme le Duke, il abandonne rapidement le base-ball pour la musique et commence par jouer de la contrebasse, à l'âge de 14 ans, dans le Carrol's Columbia Orchestra. Il fait partie du tout premier noyau de partenaires musicaux du Duke, dès 1919, mais entretemps il a switché au saxophone en do (C-Mel sax) puis au sax alto. Il jouera aussi de la clarinette et de divers instruments, avec une sonorité suave (pas autant que Johnny Hodges toutefois). Le trompettiste/cornettiste **Arthur Whetsol** est né un an plus tard (1905) en Floride mais dès son enfance, il vit à Washington et se lie d'amitié avec Ellington et Hardwick. Sa sonorité contrastera longtemps avec celle, rude et grinçante de Bubber Miley. **Sonny Greer** sera le premier batteur d'Ellington et il le restera pendant de longues années. Né en 1895 (?) il fait ses débuts dans des orchestres du New Jersey puis joue à New-York avec Fats Waller ; il rencontre le Duke, qui commente ainsi leur rencontre :

« A ce moment là tout le monde se plantait au coin de la rue en s'efforçant de prendre l'air important. Et voilà Sonny qui s'amène. Persuadé que j'en mets plein la vue avec mon costume pied-de-poule, acheté à crédit, j'entame la conversation. Et Sonny de nous répondre en jive, ce qui nous coupe le sifflet ! »

Aussi élégant que le Duke, chanteur à ses heures, Sonny Greer fascine par la variété de son set de batterie : sur les vidéos, on le voit trôner au-dessus de l'orchestre, entouré de gongs et de percussions diverses et clinquantes.

La carrière discographique de Duke Ellington démarre en novembre 1924 : le Duke, en bon disciple des pianistes stride, accompagne la chanteuse **Alberta Prime** : ces premières interventions révèlent un pianiste au jeu déjà complet et efficace :

Alberta Prime : It's gonna be a cold cold winter
Alberta Prime (voc) Duke Ellington (pn) rec nov 1924

Pour la première séance en formule orchestrale, en cette même année 1924, Duke doit se passer d'Arthur Whetsol, rentré à la maison pour ses études de médecine : c'est alors qu'entre en scène **Bubber Miley**. **Otto Hardwick** par contre est bien présent, au C-mel sax, et le troisième souffleur est le trombone **Charlie Irvis** – surnommé Plug à cause de l'intérêt qu'il porte aux sourdines, et qui enregistrera de nombreuses faces avec Clarence Williams et Fats Waller. Fred Guy, qui sera le banjoïste/guitariste attitré du band, n'est pas encore présent et c'est un certain **George Francis** qui tient le banjo. Et **Sonny Greer** est présent dès cette première séance. Deux titres sont gravés, *Choo Choo* qui inaugure les pièces liées à la thématique du train, et *Rainy Nights* : voici *Choo Choo* avec des interventions des trois solistes. L'ensemble sonne encore archaïque mais il y a déjà pas mal de germes de ce que sera bientôt la musique ellingtonienne : et le solo de Miley est un déjà modèle d'équilibre et d'expressivité :

The Washingtonians : Choo Choo
Bubber Miley (tp) Charlie Irvis (tb) Otto Hardwick (C-mel) Duke Ellington (pn)
George Francis (bjo) Sonny Greer (dms) rec NY nov 1924

Le même jour, Duke enregistre une face avec son associé le parolier **Jo Trent** ainsi qu'une face sous le nom de **Sonny and the Deacons** avec Sonny Greer au chant. Suivront quelques plages avec **Florence Bristol** ou **Irving Mills**, sans grand intérêt. Avec Joe Trent, il écrit sa première comédie musicale, *Chocolate Kiddies*, qui sera un énorme succès en Europe (porté par l'orchestre de Sam Wooding) mais hélas, ne marchera jamais aux USA. Cet insuccès perturbe le Duc, qui se pose des questions sur l'avenir de sa musique.

L'année 25 est une année difficile. L'échec de *Chocolate Kiddies* a décidément marqué Duke. Pourtant, l'orchestre a du succès au Kentucky et le court passage de **Sidney Bechet** dans l'orchestre rebooste les membres de l'orchestre. Hélas, aucune trace ne subsiste de cette collaboration historique : c'est que les séances d'enregistrement sont rares. Il faut attendre presque un an après la séance de *Choo Choo* pour que les Washingtonians rentrent en studio, le 7 septembre 1925 pour une séance intéressante. Hélas, ni Miley ni Whetsol ni Greer ne sont présents. A la trompette, un certain **Clifton Pike Davis** (dont le nom n'entrera pas dans l'histoire). Aux sax (alors que Sidney Bechet vient de faire un court séjour dans l'orchestre), **Otto Hardwick** et **Prince Robinson**. Cette fois, **Fred Guy** est en poste, et pour longtemps et le Duke a ajouté à sa rythmique le tuba de **Henry Bass Edwards**. Même si on regrette largement l'absence de Bubber Miley et de Sonny Greer, *Trombone Blues* laisse fatalement une place importante à **Charlie Irvis**, le musicien le plus jazz de l'orchestre à l'époque – il lui apporte à la fois des couleurs empruntées aux trombones orléanais mais aussi, par son emploi des sourdines, il préfigure l'arrivée de Sam Nanton. Ce morceau a également le mérite de nous faire entendre où en est l'orchestre en 1925 – quelque part entre Fletcher Henderson et King Oliver.

The Washingtonians : Trombone Blues

*Clifton Pike Davis (tp) Charlie Irvis (tb) Otto Hardwick (C-mel) Prince Robinson (ts, cl)
Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Henry Bass Edwards (tu) rec NY sept 1925*

Même absence de Bubber Miley dans la séance du 26 mars 1926. L'orchestre ne joue pas en permanence au Kentucky et les solistes acceptent évidemment d'autres engagements, ce qui les empêche souvent de participer aux nombreuses séances d'enregistrements voulues par le Duke. L'orchestre fait à l'occasion le circuit des dancings (250 à Manhattan à la fin des années '10). Pour cette séance de septembre 25, **Sonny Greer** est de retour. Dès cette époque, il devient fameux dans le milieu pour des raisons qui ne sont pas que musicales. Perché plus haut que les autres musiciens, et doté d'un attirail conséquent, il revient de prévenir les garçons et les consommateurs dès qu'il voit entrer quelqu'un de suspect – la Prohibition est toujours d'actualité, ne l'oublions pas. Duke a engagé deux trompettistes peu connus (**Harry Cooper** notamment, qui se fera un petit nom à Paris dans les années '30) et qui ont du mal à nous faire oublier Bubber. C'est **Don Redman**, homme de Fletcher Henderson, qui tient la clarinette. *Parlor Social Stomp*, sans doute à cause de la présence de Redman, évoque l'univers d'Henderson et du big band naissant : breaks et soli de Redman (cl) Cooper (tp) et Hardwick (C-mel sax).

The Washingtonians : Parlor Social Stomp

*Harry Cooper, Leroy Rutledge (tp) Charlie Irvis (tb) Otto Hardwick, Don Redman (sax, cl)
Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Bass Edwards (tu) Sonny Greer (dms) NY 26/03/26*

Juin 1926. **Bubber Miley** est de retour, avec à ses côtés le tromboniste new-yorkais avec lequel il constituera le tandem emblématique de la musique jungle : **Joe Tricky Sam Nanton**

(Sam la débrouille). Né en 1904 à N-Y, Nanton joue avec des orchestres locaux comme Cliff Jackson ou Elmer Snowden, et enregistre quelques faces avec Bechet (dans le Get Happy band) et avec Clarence Williams, puis il rejoint les rangs du Duke, qu'il ne quittera plus guère pendant les vingt années suivantes. Il influencera également la plupart des trombones ellingtoniens. Quoiqu'encore très twenties, *Animal Crackers*, vaut par la qualité des solistes – à commencer par le Duke lui-même qui nous rappelle qu'il fait partie de la confrérie stride. Suivent **Prince Robinson** à la clarinette, **Otto Hardwick** au C-mel sax et **Bubber Miley** à la trompette : ce dernier domine largement l'ensemble : il exercera, on ne le répétera jamais assez, une influence décisive sur l'évolution de l'orchestre : Duke en témoigne :

« Notre formation a complètement changé d'orientation quand Bubber est devenu un membre permanent : il utilisait le growl toute la nuit. Nous avons alors décidé d'abandonner complètement la musique douce qu'il nous arrivait encore de jouer »

Il faudra toutefois attendre novembre de cette année pour que l'aventure jungle en tant que telle nous laisse ses premières traces : en attendant, écoutons cet *Animal Crackers* :

Duke Ellington Washingtonians : Animal Crackers

*Charlie Johnson, Bubber Miley (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick (C-mel, bs)
Prince Robinson (ts, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Mack Shaw (tu)
Sonny Greer (dms) rec NY 21 juin 1926*

Le même mois qu'*Animal crackers*, le Duke enregistre une première plage en solo – avec un curieux et un système de percussion bien encombrant et qui fait penser aux Orchestrions qu'on trouvait encore dans certaines salles de danse au milieu du siècle dernier : du ragtime sans grand intérêt mais bon, c'est le premier disque d'Ellington en solo, et il s'agit d'un des thèmes de *Chocolate Kiddies*, alors...

Duke Ellington : Jig Walk

Duke Ellington (pn solo with percussion system) rec NY juin 1926

On entend finalement mieux le Duke en accompagnement d'une chanteuse, **Alberta Jones**, avec pour seul partenaire **Otto Hardwicke** : bien sûr, on aurait préféré Bessie Smith mais encore une fois, patience, les grands titres jungle, c'est pour juste après !

Alberta Jones with the Ellington Twins : I'm gonna put you right in jail

Alberta Jones (voc) Otto Hardwick (C-mel) Duke Ellington (pn) rec 19 oct 1926

CH. 2 JUNGLE !

Le premier grand style ellingtonien est très clairement celui qui débute avec le *East St Louis Toodle-Oo* que nous allons écouter et qui se prolonge dans les années '30, parallèlement aux tendances plus swing/dansant. L'influence de **Bubber Miley** et de **Tricky Sam Nanton** sera déterminante dans la mise en place de ce style. Un style qui deviendra aussi, on l'a dit, le véhicule musical de la Renaissance de Harlem. Nous tenterons de le définir un peu plus tard, mais d'abord plongeons-nous dans le son de cette nouvelle approche musicale.

East Saint Louis Toodle-Oo

Premier chef d'œuvre, *East Saint Louis Toodle-Oo*, donc. Comme les bluesmen, les jazzmen aiment évoquer le train dans leurs compositions (cfr *Choo Choo* ci-dessus). Un moyen de transport qui occupe une place importante dans leur vie (et dans celle des Ellingtoniens tout particulièrement, on le verra). Le 29 novembre 1926 est une date historique : Duke, aidé pour la composition par **Bubber Miley**, enregistre donc cette première version de *East St Louis Toodle-Oo* : en attendant l'arrivée d'Harry Carney (toujours étudiant), de Barney Bigard et de Johnny Hodges, un troisième saxe vient rejoindre **Otto Hardwick** et **Prince Robinson** : sans doute **Edgar Sampson**, futur pilier de l'orchestre de Chick Webb. Un second trompettiste (**Louis Metcalf**) fait office de lead mais c'est bien Bubber Miley qui donne le ton de cette dramatique entrée dans l'univers jungle, quelques mois avant l'entrée de l'orchestre au Cotton Club : sur ce 32 mesures, son phrasé, utilisant les répétitions de notes, et son timbre, grognant à souhait font merveille tout au long du premier chorus (avec un bridge qui propose un feeling assez différent); **Tricky Sam** enchaine, puis **Prince Robinson** à la clarinette : le tuba de **Mack Shaw** tisse une toile de fond sombre et intéressante : et Miley revient pour boucler la boucle :

Duke Ellington : East Saint Louis Toodle-Oo

Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Edgar Sampson, Prince Robinson (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bj) Mack Shaw (tu) Sonny Greer (dms) rec NY 29 nov 1926

Le même jour, l'orchestre enregistre également une pièce très différente, prise sur tempo rapide. *Birmingham Breakdown*, est pour l'essentiel une pièce collective mais elle contient néanmoins deux curiosités : un duo de trompettes de **Miley** et **Metcalf**, qui rappelle vaguement ce que faisaient quelques années plus tôt Armstrong et Oliver à Chicago et, après avoir pris un solo au C-Mel sax, **Otto Hardwick** terminera la partie impro au baryton :

Duke Ellington : Birmingham Breakdown

Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Edgar Sampson, Prince Robinson (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bj) Mack Shaw (tu) Sonny Greer (dms) rec NY 29 nov 1926

Un mois plus tard, retour en studio pour deux titres dont un *Immigration blues*, qui rappelle le lien du band avec la culture du blues – même si le solo de piano n'a rien de bluesy : celui de **Miley** par contre... **Robinson** expose au ténor – un instrument qui se cherche encore – puis

arrivent **Miley** et **Nanton** suivis par un Hardwicke quelque peu sirupeux. Cette fois encore, c'est le solo final de **Bubber** qui donne tout son sens à ce morceau :

Duke Ellington Kentucky Club Orchestra : Immigration Blues

Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Joe 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 NY 29 dec 1926

Sur *The Creeper*, plus rapide, **Hardwick**, **Miley** et **Nanton** se déchainent, portés par les orchestrations du Duke – notez le son bien audible du banjo, qui fait très twenties mais participe aussi au son jungle : c'est pourquoi Ellington mettra aussi longtemps à le remplacer par la guitare :

Duke Ellington Kentucky Club Orchestra : The Creeper

Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Joe 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 NY 29 dec 1926

Après un titre enregistré avec la chanteuse **Evelyne Preer**, le Duke entame l'année 1927 – qui sera la vraie année de l'ascension – par deux titres qui évoquent eux aussi le Sud et les racines : *New-Orleans Lowdown* et *Song of the Cotton Field* : sur ce dernier, le wah wah de **Miley** dresse le décor : soli du même **Miley** (comparez sa sonorité avec celle de **Metcalf** dont on entend quelques interventions), **Nanton** en duo avec **Robinson**, et **Hardwick** au baryton :

Duke Ellington Kentucky Club Orchestra : Song of the Cotton Field

Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Joe 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 NY 3 fév 1927

Mais, quitte à sauter quelques séances de seconde zone, il est temps d'aborder le deuxième chef d'œuvre, qui restera lié à la saga ellingtonienne des décennies durant, est le fameux *Black and Tan fantasy*, gravé pour la première fois en avril 1927.

Black and Tan Fantasy

Composé avec Miley comme *East St Louis*, cet hymne à la communauté noire, qui sera repris comme morceau titre dans le film de 1929, est une des pièces les plus bouleversantes de l'époque. La pièce démarre par un blues en 12 mesures habité par les deux frères en jungleries, **Miley** et **Nanton** sur un rythme de marche. Suit un thème en 2 x 8 mesures, proposé, en contraste, par l'alto sucré de **Hardwick** : retour au 12 mesures avec l'impro de **Miley** sur deux chorus (avec le banjo en fond) : une pure merveille (qui s'ouvre sur une superbe note longue tenue sur 4 mesures) : un chorus du Duke, puis **Nanton** se manifeste à nouveau avant la finale par Miley et la coda qui dérive sur la marche funèbre de Chopin (2^{ème} sonate pour piano) et ce qui aurait été ringard chez tout autre, passe comme une lettre à la poste chez le Duke.

« Ce morceau retient mon attention, raconte Irving Mills, et quand j'ai appris que c'était une composition de Duke, je compris immédiatement que je venais de rencontrer un grand créateur et le premier compositeur à saisir dans la musique le véritable esprit du jazz »

On raconte qu'à l'écoute de *Black and Tan*, **Igor Stravinsky** se serait exclamé : « *C'est plus beau que du Stravinsky* » ! On l'écoute :

The Washingtonians : Black and Tan Fantasy

Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Edgar Sampson, Prince Robinson (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bj) Mack Shaw (tu) Sonny Greer (dms) rec NY 7 avril 1927

Avant l'arrivée de deux piliers de l'orchestre, une dernière séance, en mars 1927, histoire d'écouter une pièce peu connue, *Hop Head*, enthousiaste et pétillante, quasi charlestonesque, et permettant à la plupart des solistes de s'exprimer (c'est **Metcalf** qui expose le thème, en contraste avec le solo de Miley, qui suit) – beau solo de C-Mel sax par **Hardwick** et finale de **Robinson** à la clarinette par dessus l'orchestre :

The Washingtonians : Hop Head

Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Edgar Sampson, Prince Robinson (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bj) Mack Shaw (tu) Sonny Greer (dms) rec NY 22 mars 1927

Deux graves et une voix

Le mois d'octobre 1927 voit l'arrivée en studio pour la première fois de deux musiciens qui viennent d'entrer dans l'orchestre et qui vont en modifier fondamentalement la sonorité. Tous deux spécialistes du grave, il s'agit du sax baryton **Harry Carney** et du contrebassiste **Wellman Braud**. **Harry Carney**, qui fera toute sa carrière ou presque avec le Duke, n'a que seize ans à l'époque (il est né en 1910) et après avoir tâté de tous les saxophones, il se spécialisera dans le plus grave, pour le plus grand plaisir du Duke, qui cherchait depuis longtemps à exploiter ce registre. Carney, fou de voitures, sera aussi le chauffeur de l'orchestre. Même s'il écoute tout qui joue du baryton à l'époque, son modèle est ailleurs :

« J'avais souvent entendu Coleman Hawkins. A chaque fois que Fletcher Henderson jouait à Boston, je m'arrangeais pour être le plus près possible de Hawk. Pour moi, tout ce qu'il faisait était super. Je pense qu'il jouait parfois un peu de baryton à l'époque, mais c'est son jeu de ténor qui m'inspirait. J'admirais sa sonorité et son aisance et je me disais 'Si un jour j'arrive à faire sonner mon baryton comme ça, je pourrais vraiment me dire que j'ai fait quelque chose'. Et j'ai donc créé mon style en essayant de jouer comme Hawk au baryton. »

Quand à la contrebasse, elle va singulièrement assouplir le son général de l'orchestre, lui enlever ce son primitif lié au tuba : dès le premier titre, on entend ce changement de manière probante, le walking puissant de **Braud** portant les solistes de manière efficace et swinguante. La section de sax comprend maintenant Hardwick (ici à l'alto), un petit nouveau, **Rudy Jackson** (ex King Oliver, ici à la clarinette) et **Carney** au baryton: solo stride du leader

Duke Ellington Orchestra : Washington Wobble

Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Rudy Jackson (sax, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bj) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) rec NY 6 oct 1927

Avant d'aller plus loin, à quelques semaines de l'entrée au Cotton Club, il est temps de définir ce fameux style jungle, qui arrive alors à sa première maturité :

" 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. " (Laffont)

Pour l'essentiel, l'univers jungle est une extension orchestrale de la **vocalisation** et de la **trituration** du son qui donnent à la musique noire américaine son cachet unique depuis les débuts de la M.P.N.A. Faire chanter, crier, pleurer une trompette ou un trombone, avec ou sans l'aide de sourdines, est une des caractéristiques du style jungle. Tout comme le travail sur le rythme évidemment et ses références à l'Afrique. La double évocation de la jungle des origines et de celle de la ville cadre idéalement avec les idéaux de la Harlem Renaissance. La mise en avant des rythmes et des timbres va rassembler les Noirs Harlémites et les Blancs favorables à l'émancipation autour de compositions qui sont autant d'hymnes colorés et efficaces. Quarante ans avant les slogans des années '60, Ellington qui écrira dans ces mêmes années '60 une suite intitulée *My people*, fait de morceaux comme *Black Beauty* un sublime hommage à la négritude et à son peuple. Comme les livres de Mc Kay, les poèmes de Hughes ou les peintures de Johnson, sa musique porte en elle les germes d'une pensée rebelle qui est déjà bien au-delà de la prise de conscience. Le 26 octobre 1927, juste avant le début du contrat au Cotton, l'orchestre enregistre deux pièces typique de cette esthétique : *Creole Love Call* (inspiré du *Camp Meeting Blues* de King Oliver) introduit pour la première fois la voix dans la jungle : **Adelaïde Hall** boucle la boucle de la vocalisation en calquant son timbre grinçant et growlant sur celui de Miley et de Nanton, lesquels s'étaient eux-mêmes inspiré de la voix. La voix d'Adelaïde Hall s'intègre parfaitement à l'univers ellingtonien en tant qu'instrument supplémentaire : le challenge est d'autant plus significatif que, contrairement à Bessie Smith ou Ma Rainey, dont la voix éraillée se prête presque naturellement à ce type d'exercice, Adelaïde Hall est une soprane et – dans son impro finale surtout - elle doit donc « forcer » sa voix pour obtenir les effets de growl. Et ce caractère forcé, loin d'être néfaste à l'effet général, lui donne plus de force encore. Le trio de clarinette qui constitue le fond sonore a des senteurs orléanaises et créoles savoureuses : à noter aussi un solo de **Miley** pour une fois sans growl ni wah-wah.

Duke Ellington Orchestra : Creole Love Call

Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Rudy Jackson (sax, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjö) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) Adelaïde Hall (voc) rec NY 26 oct 1927

Dans la même veine, mais sur un ton plus enlevé et plus joyeux, *The blues I love to sing*, contrairement à *Creole Love call* contient des paroles mais l'essentiel de la partie vocale est l'impro de la fin. Les autres solistes sont **Miley**, **Hardwick** au soprano et **Nanton** :

Duke Ellington Orchestra : The blues I love to sing

Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Rudy Jackson (sax, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjö) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) Adelaïde Hall (voc) rec NY 26 oct 1927

Pour terminer cette période pre-Cotton, un dernier titre, gravé sous un nom collectif et qui nous permet d'entendre un trompettiste rare, qui n'enregistrera qu'une séance avec le Duke, en remplacement de Miley, **Cladys Jabbo Smith** : hélas, Smith n'est audible qu'en section dans le *Chicago Stomp Down* qui met en valeur **Adelaïde Hall**, les trois sax et **Nanton**. Le côté stomp est accentué par les breaks sur lesquels est construit le morceau :

The Chicago Footwarmers : Chicago Stomp Down

Louis Metcalf, Jabbo Smith (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Rudy Jackson (sax, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bj) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) Adelaide Hall (voc) rec NY 3 nov 1927

La première période de l'ère jungle s'achève alors que la musique prend une tournure de moins en moins archaïque : le grand tournant a lieu le 4 décembre 1927 lorsque le Duke débute au Cotton Club.

The Cotton Club Days

Jusque là, le Duke avait enregistré avec à peu près toutes les firmes de disques, changeant les noms de groupe selon les contrats. En même temps que son engagement au Cotton, Ellington, managé par **Irving Mills**, signe, fin 1927, un contrat en bonne et due forme avec RCA Victor ; qui ne l'empêchera pas de continuer à enregistrer parallèlement pour Brunswick, Pathé, Okey, Columbia etc, toujours sous des noms collectifs. Le répertoire mêle compositions du Duke ou de ses musiciens et chansons à la mode plus ou moins revisités. Mais revenons à ce fameux Cotton Club. Situé au coin de Lenox Avenue et de la 142^{ème} rue, le Cotton 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** puis de **Jimmie Lunceford**, **Cab Calloway** et **Andy Kirk**, 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 peaufine et rend célèbre ce fameux style jungle, créé au Kentucky Club les années précédentes et que nous allons tenter de décrire avec davantage de précision. Quelques images et témoignages, dans lesquels **Sonny Greer** et le danseur **Fayard Nicholas** évoquent les paradoxes du Cotton tandis que le Duke parle de ses rapports avec « ses bons amis les gangsters » :

Vidéo. Duke au Cotton Club

Montage de doc sur le Cotton, les gangsters – Interview de Fayard Nicholas, Sonny Greer etc

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 des plus cotés de Harlem. Les spectacles se renouvellent tous les six mois. Le premier 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 permettra enfin au Duke d'agrandir son orchestre. La popularité de l'orchestre d'Ellington s'explique aussi 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. A la fin de l'année, **Bubber Miley** est de retour. Sonny Greer se souvient de l'impact qu'avait alors le jeu de Miley :

« Le mot était passé dans le milieu des musiciens à propos des sons incroyables que Bubber Miley tirait de ses sourdines. Red Nichols jouait dans un club non loin de là : la curiosité l'avait amené à venir écouter Bubber. Le journaliste Lee Posner avait une rubrique dans un journal, une rubrique qu'il appelait Harlemania. Il a demandé à Red ce qu'il pensait de l'utilisation d'une sourdine comme celle de Bubber. Et Red a répondu qu'il préférerait tomber raide mort que d'être forcé d'utiliser cette sourdine »

Un peu de jalousie peut-être ! Première séance enregistrée après les débuts du groupe au Cotton, celle du 19 décembre 1927. On possède trois prises de *Harlem River Quiver* (une composition de Jimmy mc Hugh parfois appelée également *Brown Berries*) : **Nanton**, **Metcalf** et **Carney** sont, avec le **Duke**, les solistes de ce titre :

Duke Ellington Orchestra : Harlem River Quiver

Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Rudy Jackson (sax, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bj) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) rec NY 19 dec 1927

Miley et **Nanton** sont les deux archétypes du son jungle : Harry Carney raconte :

« Bubber et Tricky Sam avaient tellement de plaisir à jouer ensemble. Ils jouaient souvent l'un pour l'autre et se refilaient leurs idées. C'était magnifique de voir ces deux là jouer ensemble, et d'entendre ce qu'ils tiraient de leurs sourdines. Ce qu'ils ont créé est pour beaucoup dans la mise en place du son d'Ellington. »

De la même séance, il faut encore écouter le très beau *Blue Bubbles* dans lequel **Hardwick** et **Carney** switchent leurs instruments – mais c'est quand même **Miley** qui, dès les premières notes, prend et garde la vedette ! Ecoutez également la partie de batterie (woodblocks, cloches etc) de **Sonny Greer** :

Duke Ellington Orchestra : Blue Bubbles

Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Rudy Jackson (sax, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bj) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) rec NY 19 dec 1927

Le spectacle au Cotton dure jusqu'à 4 heures du matin. Après cela, tout le monde passe à côté au Happy Roane ou au Small's Paradise où le spectacle commence à ...6 h du matin ! et en plus, il y avait les jam-sessions qui s'improvisaient à gauche et à droite et qui enlevaient définitivement aux musiciens l'envie de rentrer chez eux. Une ambiance difficilement imaginable, comme ce rapport au gangstérisme déjà évoqué : anecdote :

« Un type dangereux qui venait de sortir de prison est venu au Cotton Club et a demandé Singing in the rain. Je ne sais trop pourquoi, Duke n'y a pas prêté attention, et le directeur est venu lui expliquer qui c'était. Le croirez-vous ? Nous avons joué Singing in the rain pendant près d'une heure après ça ! »

Parmi les morceaux qui figurent au programme du Cotton, le *Red Hot Band* que voici : et encore du grand, du tout grand **Miley**, un solo de **Nanton**, une intervention de **Fred Guy**, la clarinette de **Rudy Jackson**, un peu de **Harwick** et un rappel de Miley :

Duke Ellington Cotton Club Orchestra : Red Hot Band

Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, Rudy Jackson (sax, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bj) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) rec NY 29 dec 1927

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. Mais il démarque les règles qu'il apprend. **Gary Giddins** précise :

« Un des traits particuliers de la personnalité d'Ellington était sa capacité d'apprendre par lui-même : il l'a démontré tout au long de sa carrière. Il n'était pas du genre à prendre pour acquis certains arrangements musicaux, certaines façons de faire traditionnelles. Non, par exemple il mettait une clarinette basse ou un baryton avec les trompettes ou il entremêlait des arrangements pour les trombones et les saxophones. Il créait des dissonances et des genres d'harmonies hétérogènes : il a enfreint toutes les règles et créé une toute nouvelle palette de couleurs musicales. »

Et en fond de cette musique plus sophistiquée, demeure ce lien avec les racines black et la communauté noire, dont le Duke ne se départira qu'en de rares circonstances : images :

Vidéo. Sounds and Soul

Montage extr de « Jazz » (Burns) + coast to coast

Bigard + Rabbit

Début 1928, un nouveau personnage 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**, qui remplace Rudy Jackson (celui-ci partira pour l'Europe puis jouera en Inde avec Teddy Weatherford). Jadis étudiant du légendaire **Lorenzo Tio**, Bigard a ensuite travaillé avec la crème de la Nouvelle-Orleans, de Jelly-Roll Morton à King Oliver. Bigard apporte cette couleur orléanaise qu'adore Ellington et qu'il avait découverte chez Bechet. Si la première séance qu'enregistre Bigard avec Ellington est sans intérêt, la suivante nous permet de revenir au niveau des chefs d'œuvre. Nostalgique à souhait, *Take it easy* est exposé par **Miley** puis développé par **Hardwick** (as) et surtout **Bigard** (cl), magnifique dès ce premier chorus ; suivent **Nanton**, **Metcalf** et à nouveau sax et clarinette :

The Washingtonians : Take it easy

Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick (as, ss) Barney Bigard (ts, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) rec NY 19 janv 1928

Deux mois plus tard, l'heure du slogan sonne avec les premières versions de *Black Beauty*, qui annoncent le *Black is beautiful* des sixties : un trombone du Duke, devenu dignitaire de l'Eglise, **John Sanders** témoigne :

*« Son peuple, c'était très important pour lui : il a traduit les différentes facettes de la vie des Noirs américains et il l'a fait à travers sa musique. Il a saisi et dépeint leurs sentiments, leurs humeurs, leurs joies et leurs peines. Les titres de ses pièces démontrent qu'il était très conscient de la vie des gens qui l'entouraient. Depuis ses toutes premières pièces, comme *Black and Tan Fantasy*, il exprimait le caractère d'un peuple, ses luttes, son bonheur, son malheur »*

Dans la version du 26 mars de *Black beauty*, la section de trompettes passe de deux à trois, avec le retour de l'enfant prodigue, **Arthur Whetsol** qui a décidé de choisir la musique à la médecine : c'est d'ailleurs lui expose, avec sa superbe sonorité, très différente de celle de Miley, le thème de ce *Black Beauty* dédié à la chanteuse et danseuse **Florence Mills**, décédée récemment et à laquelle le film *Black and Tan* rendra également hommage : **Nanton** et **Bigard** y interviendront à leur tour, ainsi que le Duke, en tandem avec son bassiste **Wellman Braud** : cette pièce est une exception en ce que Bubber Miley n'y joue aucun rôle majeur :

Duke Ellington Orchestra : Black Beauty

Louis Metcalf, Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick (as, ss) Barney Bigard (ts, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) rec NY 26 mars 1928

Dans cette séance, rien à jeter : nous écouterons donc les trois titres. Après *Black beauty*, un feu d'artifice avec une des plus belles versions de *Jubilee Stomp* : travail d'ensemble impeccable, explosion de solistes inspirés (**Hardwick, Miley, Bigard, Nanton** et le Duke lui-même), enchainements parfaits : du grand Duke jungle. Enfin, moins connu, *Got everything but you* mérite également le détour : cette pièce a été décrite par Alexandre Rado comme *l'art poétique selon Bubber Miley* :

Duke Ellington Orchestra : Jubilee Stomp

Louis Metcalf, Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick (as, ss) Barney Bigard (ts, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) rec NY 26 mars 1928

The Washingtonians : Got everything but you

Louis Metcalf, Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick (as, ss) Barney Bigard (ts, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) rec NY 26 mars 1928

Pour que la première grande section de sax ellingtonienne soit complète, il manque encore un élément. **Hardwick** est un élément solide et il participé largement à la quête ellingtonienne, mais il n'a pas le charisme de l'altiste qui va lui succéder : inspiré par Bechet, il va donner à l'orchestre un supplément d'âme remarquable. L'homme s'appelle **Johnny**

Hodges et il va devenir un des piliers de l'orchestre avec qui il fera l'essentiel de sa carrière. Surnommé *The Rabbit* (le lapin) parce qu'enfant, il engloutissait de grandes quantités de feuilles de salades (rien de salace dans ce surnom donc), Hodges est né dans le Massachussets en 1906. Après des débuts au piano et à la batterie, Hodges, autodidacte, prend quelques leçons avec Sidney Bechet, profitant de ce que celui-ci n'est pas insensible aux charmes de sa sœur. Il va devenir le principal disciple de Bechet dans une discipline musicale toutefois différente et bien loin des clones européens de l'Orléanais. Il fait ses débuts en big band avec Chick Webb en 1927 puis débarque chez le Duke qu'il ne quittera plus guère. Une sonorité magnifique, un vibrato unique, des phrases témoignant d'un équilibre total : Hodges est un maître. En 1928, il n'a pas encore atteint sa pleine maturité mais on devine déjà que l'on a affaire à un musicien pas banal : sur *Yellow dog blues*, il joue encore du soprano, affichant une parenté évidente avec Bechet : les autres solistes sont **Miley**, **Nanton** et **Metcalf** :

The Washingtonians : Yellow dog blues

*Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb)
Johnny Hodges (as, ss) Barney Bigard (ts, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn)
Fred Guy (bj) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) rec NY 5 juin 1928*

Très vite, Hodges abandonnera le soprano pour se consacrer exclusivement au sax alto. Il formera avec Willie Smith et Benny Carter le triumvirat de l'alto pre-parkérien. Son premier grand solo chez Ellington est pris, dans la même séance, sur *Tishomingo Blues*, qui rappelle un peu *St James infirmary*. Après l'intro, **Nanton** expose, avec de très beaux contrechants de **Bigard** ; **Metcalf** et **Miley** s'y font également entendre : mais, entre les deux, c'est le solo du nouveau venu, à l'alto cette fois, qui retient l'attention : encore quelque peu sautillant, mais déjà très imaginatif et très soucieux d'un son qu'il lui reste encore à maîtriser :

The Washingtonians : Tishomingo blues

*Louis Metcalf, Bubber Miley (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb)
Johnny Hodges (as, ss) Barney Bigard (ts, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn)
Fred Guy (bj) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) rec NY 5 juin 1928*

Au répertoire de Mc Hugh, une scie populaire dont Duke va tirer le maximum : *Diga diga do*, avec à la clé un vocal d'Irving Mills mais surtout, un nouveau **Bubber Miley** saisissant :

The Harlem Footwarmers : Diga diga do

*Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Johnny Hodges (as, ss)
Barney Bigard (ts, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bj)
Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) Irving Mills (voc) rec NY 10 juillet 1928*

De plus en plus, le Duke se voit comme chef d'orchestre : son instrument, c'est l'orchestre. Il n'en reste pas moins un pianiste important. Le 1^{er} octobre 1928, il enregistre deux pièces en piano solo, bien plus significative que ce que nous avons entendu jusqu'à présent : une reprise de *Black Beauty* tout d'abord, et surtout un *Swampy River* où le musicien stride donne toute sa mesure :

Duke Ellington : Black Beauty

Duke Ellington (pn solo) rec NY 1^{er} oct 1928

Duke Ellington : Swampy River

Duke Ellington (pn solo) rec NY 1^{er} oct 1928

The Mooche !

Ce 1^{er} octobre est en fait un jour historique pour le Duke. Le même jour, trois titres superbes sont gravés par l'orchestre avec en renfort la chanteuse **Baby Cox** – LA chanteuse jungle par excellence, plus encore peut-être qu'Adelaïde Hall – et le guitariste de blues **Lonnie Johnson**. Johnson n'est pas un bluesman typique. Originaire de la Nouvelle-Orléans où il est né en 1899, il fait ses débuts dans des orchestres de jazz (celui de Fate Marable entre autres). Il s'installe à Saint Louis en 1925 et remporte un concours organisé par la firme Okeh. Cela lui permettra d'enregistrer de nombreuses faces et notamment quelques titres avec Louis Armstrong, avec les Chocolate Dandies et avec... Duke Ellington. Prenant des soli en single notes, Johnson apporte un plus à la présence rythmique de Fred Guy. Premier titre enregistré, *The Mooche*, peut-être le plus connu des titres jungle d'Ellington et celui qu'il jouera le plus longtemps. Un thème joué par un trio de clarinettes en call and respons avec **Bubber Miley** qui, plus loin dialoguera à nouveau avec **Johnny Hodges**. A noter également un duo **Bigard/Johnson** et **Cox/Johnson**. Un nouveau must.

Duke Ellington Orchestra : The Mooche

*Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Johnny Hodges (as, ss)
Barney Bigard (ts, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo)
Lonnie Johnson (gt) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) Baby Cox (voc)
rec NY 1^{er} oct 1928*

Le très lyrique *Move over* contient un solo en single notes de Lonnie Johnson et permet de comparer les sonorités de **Miley** et de **Whetsol** et d'apprécier quelques beaux ensembles. En contraste, *Hot and Bothered*, basé sur les harmonies de *Tiger rag*, peut-être une des pièces les plus sous-estimées du Duke est à nouveau un feu d'artifice d'interventions solistes et d'enchaînements orchestraux, avec un bassiste bien mis en valeur, un autre très beau solo de **Lonnie Johnson**, et un duo **Baby Cox/ Bubber Miley** qui pourrait résumer à lui seul l'univers jungle :

Duke Ellington Orchestra : Move over

*Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Johnny Hodges (as, ss)
Barney Bigard (ts, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo)
Lonnie Johnson (gt) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) Baby Cox (voc) rec NY 1/10/28*

Duke Ellington Orchestra : Hot and bothered

*Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Johnny Hodges (as, ss)
Barney Bigard (ts, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo)
Lonnie Johnson (gt) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) Baby Cox (voc) rec NY 1/10/28*

Les phalanges ellingtoniennes confinent à la perfection au point qu'on en oublie à quel point ses membres peuvent souvent s'apparenter à des bad boys : flambeurs, picoleurs, coureurs, ils accumulaient les absences, s'endormaient en concert (cfr plus tard Paul Gonsalves) et en faisaient voir à leur leader. Bubber Miley et Nanton faisaient la bringue des jours entiers – ce qui explique souvent l'absence de Miley, malade et alcoolique, à certaines séances. Mais quand il est présent, il y est à 100% et Ellington le sait : c'est la raison pour laquelle il passe tout à ses hommes, les connaissant sur le bout des doigts et sachant qu'ils sont les meilleurs pour jouer la musique qu'il a en tête. Entretemps, Ellington pense à élargir

encore son orchestre et il engage un troisième trompette, **Freddie Jenkins**. Né en 1906, il avait joué avec divers big bands (Horace Henderson, Edgar Hayes) : on le surnomme Posey, parce qu'il aime prendre des poses pendant ses soli. Plus exhubérant que Miley et les autres, il apportera une touche nouvelle à l'image et au son global de l'orchestre. Il ajoute aussi pour la première fois un trombone aux côtés de Nanton, un Washingtonian oublié, qui s'appelle **Harry Father White**, qui passera ensuite dans le Mills Blue Rhythm Band et chez Cab Calloway. Pour la petite histoire, White appelait tout le monde *Bug* (punaise) comme Lester appelait tout le monde *Lady* et il désignait la fiole d'alcool qui ne le quittait pas sous le nom de *Jitter sauce*. Un jour, ne trouvant pas son alcool, il s'écria *Where's my jitter, bug?* Il aurait ainsi donné naissance à la fameuse danse. Mais l'anecdote reste à démontrer ! De toute manière, White ne restera guère dans l'orchestre.

Le 20 octobre, cet orchestre élargi entre en studio et grave une pièce triste et superbe qui porte bien son nom : *Awful sad*. **Whetsol** et **Bigard** en sont les héros, tandis que **Carney** switche pour cette fois à l'alto.

Duke Ellington Cotton Club Orchestra : Awful sad

Freddy Jenkins, Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp) Joe Tricky Sam Nanton, Harry Father White (tb) Johnny Hodges (as, ss) Barney Bigard (ts, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bj) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) NY 20 oct 1928

On ne saura sans doute jamais qui était le deuxième trompettiste de la séance qui a lieu 10 jours plus tard et au cours de laquelle est gravée une autre version de *The Mooche*. **Whetsol** growle et wahwahise à la place de Miley dans le call and respons du début et, tout au long du morceau – et spécialement pendant le solo de **Hodges** -, **Sonny Greer** se met en avant à l'aide des petits gadgets ajoutés à sa batterie (woodblocks etc). Dans la même séance, la chanteuse **Ozie Ware**, partenaire régulière du Duke interprète quelques titres avec un band within the band de l'orchestre : elle implore Santa Claus de lui ramener son homme à la maison :

Duke Ellington Cotton Club Orchestra : The Mooche

Arthur Whetsol, x (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Johnny Hodges, Barney Bigard, Harry Carney (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bj) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) NY 30 oct 1928

Ozie Ware w. Duke Ellington's Hot Five : Santa Claus, bring my man back to me

Ozie Ware (voc) x (tp) Barney Bigard (cl) Duke Ellington (pn) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) NY 30 oct 1928

Ellington, à cette époque, n'envisage pas les voyages incessants comme faisant partie de ses priorités : il se sent bien à New-York, accepte de jouer à Chicago mais la Californie et à fortiori l'Europe lui semblent hors de portée. Il aime Harlem mais aussi Broadway, les spectacles musicaux, les chansons de Tin Pan Alley. Quand **Jimmy Mc Hugh** écrit un spectacle pour le Cotton, il s'empresse de réinterpréter ses chansons à sa sauce. C'est le cas pour le célèbre *I can't give you anything but love*, dont voici la version la plus convaincante : **Whetsol** expose le thème et le chant est confié à **Irving Mills** et à **Baby Cox** :

Duke Ellington Cotton Club Orchestra : I can't give you anything but love

Freddy Jenkins, Arthur Whetsol (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Johnny Hodges (as, ss) Barney Bigard (ts, cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bj) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) Baby Cox, Irving Mills (voc) NY 10 nov 1928

Pour info, cette séance n'aura vu naître que ce titre : d'autres étaient prévus mais les musiciens avaient joué toute la nuit et avaient débarqué en studio à neuf heures du matin et étaient censés jouer jusqu'à 14h. Comme le souligne Alexandre Rado, *On achève bien les chevaux* ! 5 jours plus tard, retour en studio. Curiosité, **Otto Hardwick**, le doyen des saxophonistes, passait sans doute par là et le Duke lui demanda de se joindre à ses trois saxophonistes (la formule sera adoptée définitivement dans la suite de l'histoire). Il ne prendra toutefois pas de chorus. Nous écouterons deux titres de cette séance, *Bandana Babies*, avec son intro vocale annonçant la vogue des trios vocaux, une nouvelle intervention magistrale de **Miley**, un vocal **d'Ozie Ware**, un beau chorus du leader en tenue de stride, et un chorus final de **Hodges**. Pour suivre, *I must have that man*, futur hymne de toutes les chanteuses amoureuses (Billie, Nina Simone etc) avec un **Bubber Miley** wah wah qui semble transmettre son émotion à **Johnny Hodges** :

Duke Ellington Cotton Club Orchestra : Bandana Babies

*Freddy Jenkins, Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb)
Johnny Hodges (as, ss) Barney Bigard (cl) Otto Hardwicke (as) Harry Carney (bs)
Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms)
Ozie Ware, Irving Mills (Goodie Godwin) (voc) NY 15 nov 1928*

Duke Ellington Cotton Club Orchestra : I must have that man

*Freddy Jenkins, Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb)
Johnny Hodges (as, ss) Barney Bigard (cl) Otto Hardwicke (as) Harry Carney (bs)
Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms)
NY 15 nov 1928*

Encore cinq jours, et, sans Hardwick qui n'a fait que passer, voici *The blues with a feeling*, avec un **Braud** à l'archet et un **Miley** d'autant plus émouvant qu'avec le recul, on le sait malade et en fin de carrière et de vie. Ouverture de **Nanton** et passage Bechet de **Hodges** :

Duke Ellington Orchestra : The blues with a feeling

*Freddy Jenkins, Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb)
Johnny Hodges (as, ss) Barney Bigard (cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn)
Fred Guy (bjo) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) NY 20 nov 1928*

Le surlendemain, retour de **Lonnie Johnson** pour une belle version de *Misty morning*, pièce impressionniste mettant aussi en valeur la sensibilité de **Whetsel**, l'efficacité de **Wellman Braud** et, bien sûr, l'écriture du leader, qui se lance, parallèlement aux morceaux jungle, dans ces pièces dites « pastels » où un autre aspect de sa sensibilité apparaît.

Duke Ellington Orchestra : Misty Mornin'

*Freddy Jenkins, Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb)
Johnny Hodges (as, ss) Barney Bigard (cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn)
Lonnie Johnson (gt) Fred Guy (bjo) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) NY 22 nov 1928*

Décembre 1928. Nouvelle séance avec **Ozzie Ware** et un band within the band pour une chanson parlant de la violence des hommes, *Hit me in the nose blues* :

Ozie Ware and the Whoopee Makers : Hit me in the nose blues

*Ozie Ware (voc) Arthur Whetsol (tp) Joe Tricky Sam Nanton (tb) Barney Bigard (cl)
Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjo) Wellman Braud (cb) Sonny Greer (dms) NY 18 dec 1928*