

Le Comte de Kansas City

Avant d'en venir aux orchestres blancs qui récolteront ce qu'ont semé les Harlémites, il nous faut évoquer l'autre Grand Big Band noir de l'époque, celui qui symbolisera peut-être plus que tous les autres le feeling du grand orchestre swing. Chaleureux rival de Chick Webb au Savoy en 1938, William **Count Basie** n'a pas attendu d'être à New-York pour peaufiner son style et sa sonorité. Basie est originaire d'une ville qui, à ce stade, joue un rôle tout simplement décisif: **Kansas City** ! Située aux confins du Kansas et du Missouri, Kansas City connaît, dès le XIXème siècle, une forte concentration de population noire et, par conséquent, une présence massive des différentes formes de musiques populaires négro-américaines (blues, field hollers, gospel). Quelques 40.000 noirs et paysans ont répondu, dit-on, à l'appel du prophète Benjamin Singleton, et ont préféré cette "terre promise" missourienne aux usines de Chicago. Carrefour du commerce et de l'élevage du bétail, Kansas City est une ville de grand passage. Régulièrement visitée par les territory bands du Middle West, elle s'est dotée d'une infrastructure de divertissement peu banale, qui ne peut se comparer qu'à celle de la Nouvelle-Orleans. Pendant la période de la prohibition, et au-delà, K.C. partage encore avec Chicago le "privilège" d'être dirigée par un maire mafieux, **Tom Pendergast** : corrompue autant qu'on peut l'être, son administration laisse régner dans la ville, de 1927 à 1938, une liberté (de pensée, de plaisir, d'action) sans égale dans l'Amérique profonde. On peut dire sans exagérer que la prohibition n'a jamais eu d'effet à Kansas City. La conjonction de ces différents facteurs explique qu'à Kansas City, comme à Storyville, comme dans le South Side de Chicago, comme dans le Harlem de la grande époque, la musique règne en maître, le jour comme la nuit (on reparlera plus loin des fameuses jams de K.C.). Il y a un "sound" Kansas City. Alors que le monde du spectacle new-yorkais a imposé au jazz le répertoire des "standards", à Kansas City, le blues et le boogie restent les rois de la fête. Aux arrangements sophistiqués d'un Lunceford ou d'un Ellington, les bands de K.C. préfèrent les riffs simples et efficaces, et les arrangements "de tête" (head arrangements) qui se créent dans l'instant. A la fin des années '20, les orchestres locaux les plus importants sont les Blue Devils du contrebassiste Walter Page et le big band de Benny Moten. Deux formations qui préparent l'avènement de l'orchestre de Count Basie.

Vidéo. Kansas City DVD XIII, 11 (2'35)

1. About Kansas City in the 30's 2. Benny Moten : The blue room (1932)

Les orchestres de Page et de Moten ne sont pas les seules machines à danser de Kansas city. Parmi les autres orchestres structurés, citons **Andy Kirk** et ses *Twelve Clouds of Joy*, dans lesquels **Mary-Lou Williams** tient à la fois le piano et le rôle d'arrangeur(euse) !

Andy Kirk and his Twelve Clouds of Joy : Little Joe from Chicago CD XIII, 23 (2'51)

Harry Lawson, Paul King, Earl Thompson (tp) Ted Donnelly, Henry Wells (tb) John Harrington, John Williams, Earl Miller, Dick Wilson (sax, cl) Mary-Lou Williams (pn, arr) Ted Robinson (gt) Booker Collins (cb) Ben Thigpen (dms) Andy Kirk (lead) rec NY 8 fev 1938

Né en 1904, William Basie est donc le pianiste des *Blue Devils*, puis de *Benny Moten* (dont l'orchestre phagocyte celui de Walter Page). Il créera ensuite son propre band, où le rejoindront la plupart des hommes de Moten. L'apogée de l'orchestre de Benny Moten se situe peut-être en 1932, l'année de *Moten Swing* (le thème qui restera à jamais lié à sa mémoire) et de *Toby*, une démarcation de *Honeysuckle rose* en forme de dynamite : la structure de cet anatole est assez facile à suivre : tendez l'oreille sur le rôle des riffs (chorus 4, 6, 7, 8) ainsi que sur le travail sobre mais diablement efficace de Basie au piano (il restera sa carrière durant, un pianiste respecté par toute la corporation de l'ivoire bleu, malgré un minimalisme qui ne doit pas nous induire en erreur : en quelques notes, tout est dit !)

Bennie Moten: Toby CD XIII, 24 (3'26)

Bennie Moten (dir) Joe Keyes, Hot Lips Page, Prince Dee Stewart (tp) Eddie Durham (vtb, gt, arr) Dan Minor (tb) Eddie Barefield (cl, as, arr) Ben Webster (ts) Jack Washington (as, bs) Count Basie (pn) Leroy Berry (gt) Walter Page (cb) Willie Mc Washington (dms); rec 1932

1935. A la mort de Benny Moten, la crème des musiciens de K.C. se retrouve sous la houlette de Count Basie. Qui obtient un contrat pour le *Reno Club*. Le gig n'est ni prestigieux (l'endroit n'a rien d'un palace) ni de tout repos (l'orchestre doit parfois jouer 12 heures d'affilée) mais il est bien payé et, surtout, il fait connaître le jeune orchestre dans toute la région. Le Reno est en effet en relation avec une station de radio locale et les soirées du dimanche sont retransmises en direct ! Cette fois encore, les ondes s'avèrent déterminantes, et ce pour deux raisons au moins, liées à deux personnages-clés de l'ascension de Basie vers les sommets. Il y a d'abord le saxophoniste **Lester Young** : celui-ci écoute les retransmissions radio et décide d'écrire à Basie pour le congratuler, regrettant toutefois la médiocrité du sax-ténor Slim Freeman. Un appel du pied qui se solde par l'engagement de Lester au sein du band. Par ailleurs, un jeune critique et promoteur de jazz, **John Hammond**, grand ami de Benny Goodman et déjà fort influent dans les milieux bleus, capte de sa voiture, une nuit de novembre 1935, une retransmission du Reno. Une audition fortuite qui jouera un rôle décisif dans l'histoire du jazz :

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

Dès lors, les choses s'accélérent. Hammond se rend à Reno, rencontre Basie et décide de prendre l'orchestre en charge, et de lui assurer gigs et enregistrements réguliers. L'aventure commence réellement : elle fera de l'orchestre de Basie un des deux plus fameux big bands de l'histoire du jazz (avec celui d'Ellington). Le punch de l'orchestre de Basie, version late thirties, repose sur des sections instrumentales hyper-solides et hyper-soudées (grâce auxquelles le big band a la spontanéité d'un combo) mais aussi et surtout sur une section rythmique unique, la plus souple et la plus élastique que l'on puisse trouver dans les années '30. On y trouve le guitariste **Freddie Greene**, dont la discrétion n'a d'égale que l'efficacité: la manière dont Greene pulse les quatre temps reste un modèle du genre et assure à l'orchestre une assise imparable. Au piano, le leader lui-même, **Count Basie** (pn), capable de driver le band entier à l'aide de quelques notes placées juste là où il faut, au moment où il faut. A la contrebasse, **Walter Page**, et à la batterie, le merveilleux **Jo Jones** au jeu naturel et quasi mélodique - Jo Jones est un des premiers drummers à ouvrir la voie au modernisme en marquant le 2ème et le 4ème temps à l'aide de la pédale charleston : il travaille également les cymbales d'une manière nouvelle, et confère au swing une légèreté qui donne des ailes aux solistes. Et quels solistes ! Presque tous les membres de la phalange rassemblée par Basie sont des improvisateurs naturels. Ne citons, pour mémoire, que les trompettistes **Buck Clayton** et **Harry Edison** et les saxophonistes **Lester Young** et **Herschell Evans**. Sans oublier le chanteur de service, le shouter **Jimmy Rushing**. Tous ces musiciens participeront au fameux *Carnival of swing*, le premier festival de jazz en plein air, ayant lieu dans la région de New-York. Quelques documents descriptifs sur l'orchestre, des images du Carnival et un clip sur *Air Mail Special* :

Vidéo. Count Basie Orchestra CD XIII, 12 (5'57)

1. *Doc sur orch, section rythmique, arrangements de tête,*
2. *Carnaval du swing*
3. *Air mail Special*

Lorsque Basie, monté à New-York, est engagé au Temple du Swing, le *Savoy Ballroom*, où règnent en maître Chick Webb et Ella Fitzgerald: il s'octroie lui aussi, pour un temps les services d'une chanteuse. Une chanteuse bien différente de la fraîche et souriante Ella : elle s'appelle **Billie Holiday** et a déjà derrière elle, malgré son jeune âge, un passé douloureux qui transforme ses chansons en autant de déchirements. Avouez qu'on croit rêver : dans la même salle, Webb et Basie, Ella et Billie ! Serions-nous vraiment nés trop tard ? Voici pour suivre une version de *Honeysuckle rose* de janvier 1937, puis le torrentiel *Every Tub*, un instrumental qui met en valeur les solistes de Basie, à commencer par le grand Lester Young :

Count Basie Orchestra: Honeysuckle rose CD XIII, 25 (3'00)

Buck Clayton, Joe Keyes, Cal Smith (tp) Dan Minor, George Hunt (tb) Caughey Roberts (as) Lester Young, Herschel Evans (ts) Jack Washington (bs) Claude Williams (gt) Count Basie (pn) Walter Page (cb) Jo Jones (dms) ; rec NY 21 janv 1937

Count Basie Orchestra: Every Tub CD XIII, 26 (3'16)

Buck Clayton, Ed Lewis, Harry Edison (tp) Dan Minor, Benny Morton, Eddie Durham (tb) Earle Warren (as) Lester Young, Herschel Evans (ts) Jack Washington (bs, as) Freddie Green (gt) Count Basie (pn) Walter Page (cb) Jo Jones (dms) ; rec NY 16/2/38;

Place à **Jimmy Rushing**, le chanteur de blues de l'orchestre, dans une version de *Sent for you yesterday*. Rushing participe lui aussi à l'élaboration du "son Basie".

Count Basie Orchestra: Sent for you yesterday CD XIII, 27 (2'54)

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

L'indicatif de l'orchestre *One o'clock jump* est au centre d'une anecdote particulièrement amusante : l'orchestre joue de nouvelles compositions dont certaines n'ont pas encore de titre, si ce n'est un titre-gag qui permet aux musiciens de désigner tel ou morceau. Ainsi, lorsque Basie se prépare à jouer *Blue Balls* (*les couilles bleues* ou *les couilles molles* selon les spécialistes de l'argot): le DJ demande à Basie le titre du morceau. Embarrassé, celui-ci regarde autour de lui, son regard tombe sur l'horloge du studio qui marque 1 heure du matin. Basie répond donc du tac au tac *One o'clock jump*. Le titre restera ! En voici la très belle version apparaissant dans le film *Reveille with Beverly* :

Video. Count Basie: One o'clock Jump DVD XIII, 13 (3'18)

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

g. Swing Craze – De Broadway aux big bands blancs

En écoutant (et en regardant) les grands orchestres blancs des années '20 (Whiteman, Goldkette) on imagine mal comment des machines à ce point sirupeuses auraient pu porter en germe ce branle-bas dans les chaumières américaines qu'est la Swing Craze. Avec ses artifices et ses paillettes, mais aussi, soyons justes, avec sa musique, certes largement inspirée de celle des orchestres noirs, mais néanmoins porteuse d'un incontestable tonus.

Il y a danse et danse

En fait, le jazz blanc des années '30 est ombilicalement lié à la fois aux orchestres harlémites et à l'univers de Broadway et de Tin Pan Alley, évoqué dans un chapitre précédent. La danse est omniprésente, comme pour conjurer la crise mais elle prend les formes les plus diverses : les orchestres jouent *pour faire danser le public*, les spectacles de Broadway, bientôt relayés par l'industrie cinématographique de Hollywood, privilégient les scènes de ballet spectaculaires. C'est tout particulièrement le cas de celles que mijote avec soin le scénographe **Busby Berkeley**, spécialiste des ballets aquatiques et des prises de vue en plongée, qui, sans le moindre trucage au sens actuel du terme, faut-il le dire, crée une série d'effets proprement sidérants. Ceci dit, à côté de ces salles de danse et de spectacles, la crise a également mis en place, s'inspirant peut-être de l'antiquité (panem et circenses) d'autres "jeux de danse" aux allures souvent dramatiques. Comme l'a bien montré le film *On achève bien les chevaux*, les producteurs des marathons de danse profitent de la misère humaine pour permettre aux nantis de voir s'effondrer coureurs et danseurs autour d'une piste. Le tout dans l'espoir de remporter un prix le plus souvent dérisoire. Paillettes d'une part, sueur de l'autre, c'est ce qu'illustre le petit montage qui suit : des ballets de Busby Berkeley créés en 1933 et suivis par des images d'archives de marathons de danse qui donnent froid dans le dos :

Video. Paillettes et sueur DVD XIV, 1 (7'15)

1. *Ballets de Busby Berkeley 1933* 2. *Dance marathons archives*

Toujours dans le domaine de la danse, des stars blanches talentueuses comme **Fred Astaire**, **Ginger Rogers** ou **Eleanor Powell** reprennent et développent les recettes du tap dance qu'avaient mis sur pied à Harlem **Bill Bonjangle Robinson** ou les **Nicholas Brothers**. Le monde du cinéma en pleine croissance propose 1001 films, dont le décor est souvent le monde du spectacle lui-même (ce qui crée un effet "poupées russes" recurrent); comme dans les shows de Broadway des années '20, on y entend pour la première fois ces airs de Cole Porter, Irving Berlin etc sur lesquels les jazzmen vont se précipiter pour doter le jazz d'un répertoire nouveau. Voici un extrait de *Shall we dance*, avec un **Fred Astaire** dansant au son d'un band noir, puis le tandem **Astaire/Rogers** dans le fameux *Cheek to cheek* extrait du film *Top Hat*. Ensuite, ces acteurs étant aussi chanteurs, nous retrouverons le même Fred Astaire chantant avec sa soeur Adèle et George Gershwin lui-même au piano, une version de *Fascinatin' rhythm*:

Video. Musicals DVD XIV, 2 (7'15)

1. *Fred Astaire : Shall we dance* 2. *Astaire/ Ginger Rogers : Cheek to cheek (extr de Top Hat 1935)*

Fred Astaire : Fascinatin' rhythm CD XIV, 1 (2'21)

Fred et Adèle Astaire (voc) George Gershwin (pn) rec Londres 1926

Des Chicagoans aux Rois du Swing

Retour à la musique : l'origine des big bands blancs est à chercher davantage dans les cénacles des hipsters de la fin des années '20 que dans l'univers des dance bands. Vers 1927/28, on l'a vu, le noyau chicagoan fusionne avec celui que forment une poignée de jeunes new-yorkais blancs tout aussi passionnés mais souvent mieux outillés, mieux encadrés et mieux préparés aux réalités du métier de musicien. Leur amour du "vrai" jazz (le "hot" comme on dit alors) est aussi sincère que celui des Chicagoans, mais leur cerveau moins embrumé d'alcool et de marijuana accepte mieux la pression qu'exercent sur le monde musical la société américaine, ses règles et ses moules. Si Gershwin et Whiteman ont droit de cité dans l'establishment blanc de la fin des années '20, il est impensable que la "norme" en matière de musique populaire américaine se confonde avec un expressionnisme provocant aux origines troubles et colorées ! Survient la crise de 29, avec les conséquences que l'on sait. Puis, vers 34-35, le New Deal et

son corollaire : la fin de la Renaissance Harlémitte et du prestige des orchestres noirs. Le "bon" entertainment doit à tout prix être blanc, disent en chœur les product-managers des grosses firmes, les propriétaires des établissements majeurs de Broadway et les producteurs de films hollywoodiens. S'il peut éviter la rigidité et le sérieux hiératique des orchestres classiques, ce "bon" entertainment doit également se parer d'une élémentaire dignité. Et du coup, comme dans les années '20, les orchestres blancs qui sévissent juste avant le début de la swing craze oscillent entre le sirop le plus juteux et l'emphase la plus prétentieuse, avec un enthousiasme variable en fonction du background de leurs membres. Que se passe-t-il donc en 1935, pour que, soudain, ces orchestres se mettent à jouer des arrangements bourrés de punch - ce même punch que les orchestres noirs ont mis en place quelques années plus tôt ? La folie du swing, cette fameuse *Swing Craze* dont on nous dit qu'elle démarre à Los Angeles le 21 août 1935 n'est-elle vraiment le fait que d'une anecdote érigée en mythe ? Non bien sûr. Les remarques figurant en tête de ce chapitre et du précédent permettent de relativiser ce réductionnisme rassurant - en ce qu'il évite de relier trop ouvertement la "nouvelle" musique officielle des Etats-Unis d'Amérique à celle des Noirs de Harlem, de Chicago ou de la Nouvelle-Orléans ! Parmi les plus anciens big bands blancs, citons, outre celui de Ben Pollack, constitué pour l'essentiel d'anciens Chicagoans, le fameux **Casa Loma Orchestra** dirigé par **Glen Gray** et qui connaîtra un succès annonçant celui des rois du swing de la deuxième moitié de la décennie.

Casa Loma Orchestra : Chinatown my chinatown CD XIV, 3 (2'36)

*Big Band dir Glen Gray et arr Gene Gifford feat e.a. Bobby Jones (tp) Pee Wee Hunt (tb) etc
rec NY 24 fev 1934*

Le répertoire des big bands blancs est un mix entre les reprises des arrangements des bands noirs et les reprises des Songs de Broadway et Hollywood. Les orchestres seront souvent élargis (souvent 5 sax/clarinettes, 3, 4 voire 5 trompettes, 3 ou 4 trombones et la section rythmique (sous oublier le ou les indispensable(s) vocaliste(s)). Globalement, ces orchestres compteront moins de solistes, et davantage de musiciens de pupitres que dans les bands noirs. Le personnage clé de ce nouvel univers est plus que jamais l'arrangeur – c'était déjà le cas de Fletcher Henderson lui-même chez Benny Goodman, de Don Redman dans les Chocolate Dandies, de Sy Oliver chez Lunceford etc ou de **Benny Carter**, démiurge de la section de sax! Carter et les autres créent des sons inouis (comme Duke Ellington d'ailleurs) en faisant se mélanger les différents types de cuivres et d'instruments à anches. Voici un petit clip didactique centré sur l'orchestre d'**Artie Shaw** ; arrgts, soli, call and respons des sections, vocalistes, tout y est, histoire de nous expliquer ce qu'est un big band. Les trois titres successifs seront *Tables d'hôtes*, *I have eyes* et *Shoot the liquor to me*).

Vidéo. Artie Shaw : Class in Swing DVD XIV, 5 (6'15)

Artie Shaw (cl, lead) Helen Forrest (voc) + big band rec 1939

La nuit du Palomar

Impossible pour autant de faire l'économie du mythe. En scène, donc, en 1935, un de ces jeunes blancs de bonne famille acoquinés à la faune des chicagoans et à celle des grands solistes noirs. Un jeune clarinettiste juif que les circonstances balancent au cœur de la tourmente, avant de le proclamer Roi du "nouvel" idiome : voici **Benny Goodman**, the *King of Swing*. Né à Chicago en 1909, Goodman a traîné son adolescence dans le sillage des jazzbands mal famés, avant d'entrer dans l'orchestre que dirige le batteur **Ben Pollack** (un orchestre où jouent également d'autres futurs leaders blancs, Glenn Miller par exemple). En 1935, Goodman dirige depuis quelques temps déjà son propre big band : un big band qui, pour le plaisir, travaille sur des arrangements musclés inspirés de ses modèles noirs, mais qui, pour vivre, joue une musique de danse qui respecte en tous points les canons du bon goût (ses "patrons", les businessmen de la firme MCA veillent au grain). Ce fameux été 1935 où tout est censé basculer, Goodman obtient

un contrat pour le *Palomar Ballroom* de Los Angeles. Attendant peut-être autre chose de ces gars de la Côte Est, le public californien reste amorphe et indifférent. Un soir, dégoûté de cette effroyable routine, et estimant qu'il n'a pas grand chose à perdre, Goodman entame un des arrangements musclés qu'a écrit pour l'orchestre un certain ...Fletcher Henderson. En d'autres termes, Goodman et ses hommes se mettent à swinguer ferme, s'attendant aux moues de dégoût et aux réprimandes d'usage. Stupéfaction, les danseurs amorphes qui semblaient jusque là s'ennuyer à mourir, déboulent sur la piste, le sourire aux lèvres, puis, séduits par ce punch nouveau pour eux, s'agglutinent autour de l'orchestre et en redemandent ! Pas si bêtes, les responsables du dancing, puis les producteurs de Goodman comprennent que le vent tourne et qu'il est temps de changer les normes : et dans les semaines qui suivent, Benny l'Homme Bon est sacré *King of Swing*, entraînant à sa suite une nuée d'orchestres blancs, trop heureux de virer eux aussi leur cuti ! Sous le mythe, l'enjeu réel est bien cette prise de conscience d'une nécessité de changement, liée entre autres aux nouvelles données économiques. Si elle ne marque en rien le "début" du style Swing, la date du 21 août 1935 est en tout cas significative en matière de marketing. Désormais, les firmes de disques et les patrons de clubs, poussés en avant par les tenants de Roosevelt et du New Deal, savent que le vent a tourné : les rengaines de Rudy Vallée et de Guy Lombardo ont fait leur temps ! Pas question pour autant de ressusciter l'intérêt pour la musique nègre : les médias le font savoir sans ambiguïté, la nouvelle musique est le fait d'orchestres blancs ! Voici pour illustrer ce début de la Swing Craze incarné par Goodman quelques images d'époque montrant la foule faisant la queue pour entrer au Paramount Theater où joue Goodman; puis, extrait du biopic *Benny Goodman Story* (criblé d'anachronismes mais contenant de superbes scènes musicales) : la salle de concert est bientôt envahie par les jeunes danseurs qui n'ont aucune envie de rester assis sur leur siège et entendent bien danser le jitterbug sur la musique du King of Swing : dans cette reconstitution, on reconnaît dans l'orchestre le trompettiste noir **Buck Clayton** et le sax blanc **Stan Getz** à qui Goodman donna sa chance, à ses débuts :

Video. Benny Goodman Orchestra: Swing craze DVD XIV, 3 (4'17)

1. File Public devant Paramount Theater 2. Extrait de *Benny Goodman Story* : invasion de la salle par les danseurs (incl Buck Clayton, Stan Getz)

Dès 1935, le swing façon Goodman/Henderson s'impose définitivement et devient le modèle archétypique que doivent imiter ou adapter les autres big bands blancs. On écoute la version de *Blue Skies* gravée en juin 1935.

Benny Goodman Orchestra: Blue Skies CD XIV, 2 (3'30)

Benny Goodman (cl, lead, arr) Bunny Berigan, Nate Kazebier, Jerry Neary (tp) Red Ballard, Jack lacey (tb) Toots Mondello, Hymie Schertzer, Arthur Rollini, Dick Clark (sax, cl) Frank Froeba (pn) George Van Eps (gt) Harry Goodman (cb) Gene Krupa (dms) Fletcher Henderson (arr) rec NY 25 juin 1935

Pour suivre, un arrangement caractéristique du vieux *King Porter Stomp* de Jelly Roll Morton, méconnaissable. La musique swingue de manière efficace, mais "gentille" : pour avoir droit de cité, le swing doit rester "propre sur lui". Les années '20 sont loin, qui mettaient en exergue le caractère sauvage du jazz - jungle et cie: les années '30 sentent le clean et les paillettes, même si les taupes jazziques continuent after hours un travail que l'entertainment jugerait sans doute "subversif". Le rythme est souple et rond, bien dans l'air du temps, avec une accentuation répartie sur les 4 temps de la mesure (écrit en 2/4, King Porter est évidemment transposé ici en feeling 4/4); les solistes (le trompettiste **Bunny Berigan** notamment) swinguent avec une réserve qui exclut notamment ces effets de growl et ces vibratos sauvages qui caractérisent les solistes noirs - à dire vrai, le seul à oser quelques passages un peu plus dirty est ...Benny

Goodman lui-même ! On enchainera avec *Walk Jeannie Walk*, grave le même jour et arrange par le frère de Fletcher Henderson, **Horace Henderson** :

Benny Goodman Orchestra: King Porter Stomp CD XIV, 06 (3'08)

Benny Goodman (cl, lead) Bunny Berigan, Nate Kazebier, Ralph Muzillo (tp) Red Ballard, Jack Lacey (tb) Toots Mandello, Hymie Schertzer, Arthur Rollini, Dick Clark (sax, cl) Frank Froeba (pn) George Van Eps (gt) Harry Goodman (cb) Gene Krupa (dms); rec 1 juillet 1935

Benny Goodman Orchestra: Walk Jeannie walk CD XIV, 07 (1'57)

Benny Goodman (cl, lead) Nate Kazebier, Pee Wee Irwin, Harry Geller (tp) Red Ballard, Joe Harris (tb) Bill dePew, Hymie Schertzer, Arthur Rollini, Dick Clark (sax, cl) Jess Stacy (pn) Allen Reuss (gt) Harry Goodman (cb) Gene Krupa (dms); rec 1 juillet 1935

A ce stade, il faut préciser que l'engouement des jeunes blancs pour la bien nommée swing craze atteint parfois des proportions délirantes, voire effrayantes pour les musiciens, qui se voient investis d'une responsabilité à laquelle ils ne s'étaient pas préparé : Benny Goodman évoque le triomphe de son band après 1935 et un épisode lié cette fois encore au *Paramount Theater*, en 1937 :

" Je pense que certains d'entre nous ne se sont rendus compte de l'emprise qu'ils avaient sur la jeunesse qu'un certain jour de mars 1937. Nous avons entrepris de jouer au Paramount Theatre de N-Y en même temps qu'au Pennsylvania, sans penser faire autre chose qu'un travail honnête. Jusque là, la location des places au Paramount n'avait rien donné de sensationnel. Aussi, quand, un matin, nous sommes arrivés au théâtre pour répéter, le jour de la première, et que nous sommes tombés sur quelques centaines de gars en train de faire la queue devant le guichet, nous n'avons pas pu nous empêcher de penser que cette fois, tous nos supporters de N-Y étaient à l'oeuvre. Tout ça n'était rien à côté de ce qui est arrivé avant notre entrée en scène. Pendant la projection du film, des cris et des sifflements fusaient déjà dans la salle comble, et quand, enfin, nous avons fait notre entrée, il y avait autant de bruit qu'à Times Square le soir de la Saint-Sylvestre. Cet accueil dépassait tout ce que nous avons connu jusque là et comme on sentait que c'était spontané et sincère, ça nous a fait quelque chose. (...) Quelques spectateurs s'étaient mis à escalader les balustrades. Bob (Weitman, le manager du Paramount) était accouru en criant "Attention, vous allez vous blesser... pas de panique". C'est au cours de ces séances que nous avons découvert ce que signifie un tel succès. Nous jouions cinq fois par jour au Paramount. On commençait vers dix heures et demie du matin et, entre les deux représentations du soir, nous allions jouer au Pennsylvania, où nous retournions encore après la dernière représentation, pour terminer le bal à deux heures du matin. Et puis bien sûr, il y avait la radio une fois par semaine et les répétitions que ça exigeait."

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

" A New-York où nous venions d'arriver, dès le premier soir, on se serait cru dans une maison de fous. Je perdais la tête. Ma vie ne m'appartenait plus. Le magazine Life, les chasseurs d'autographes, tous en même temps, plus toutes sortes de pressions désagréables qu'on exerçait sur moi. Plus nous avons de succès, plus la déception de l'orchestre semblait augmenter. (...) Georgie Auld a demandé cent vingt-cinq dollars et les autres musiciens qui ne gagnaient pas ça, s'y sont opposés. Buddy Rich est venu chez nous, mais son succès n'a pas plu aux anciens. Au lieu d'une bande de gars, heureux de

lutter pour un objectif commun, nous sommes devenus une coterie, et moi j'ai senti, peu à peu, le fossé se creuser entre mes musiciens et moi. Au Stand Théâtre, ça a encore été pire. Des gens qui grimpaient sur la scène, des flics, des bagarres, bref de quoi rendre la vie impossible. (Evidemment), je ne m'étais jamais fait autant d'argent."

En 1937, **Goodman** va connaître un succès phénoménal avec le mythique *Sing Sing Sing* (basé sur Christopher Columbus), qui devient le symbole du swing sur le plan international et, grâce à son long solo de batterie, fait de **Gene Krupa** une star. *Sing Sing Sing* occupe les deux faces du 78 tours : et entretemps, l'orchestre a connu des changements de personnel importants avec l'arrivée des trompettistes **Harry James** et **Ziggy Elman** (tp) et du saxophoniste **Vido Musso**

Benny Goodman Orchestra : Sing Sing Sing part 1 et 2 CD XIV, 8 (8'39)

Benny Goodman (cl, lead) Harry James, Ziggy Elman, Chris Griffin (tp) Red Ballard, Murray McEachern (tb) George Koenig, Hymie Schertzer, Arthur Rollini, Vido Musso (sax, cl) Jess Stacy (pn) Allen Reuss (gt) Harry Goodman (cb) Gene Krupa (dms); rec Hollywood 1937

La musique torride de Chick Webb ou de Basie convenait à merveille aux danseurs-acrobates du Savoy. De même, celle de Goodman et de ceux qui lui emboîtent le pas est idéale pour faire danser les couples blancs du beau monde, et à plus long terme, pour représenter dans le monde, le "dynamisme" et la confiance retrouvée de l'Amérique du New Deal. Goodman ne se cantonnera pas dans ce rôle presque aussi idéologique que musical : en petite formation, il jouera (avec des nègres!) une musique autrement musclée ! Il apparaît en big band et en combo dans le film *Hollywood Hotel* (1938) ; les thèmes du film (*Heartful of music, Avalon* et *House hop*) sont repris dans un court clip intitulé *Auld Lang Syne* :

Video. Benny Goodman: Auld Lang Syne DVD XIV, 4 (1'52)

Foule / Benny Goodman (cl, lead) + orch feat Harry James (tp) Lionel Hampton (vbcs) Teddy Wilson (pn) Gene Krupa (dms) rec 1938

White swing bands

Parmi les orchestres blancs de qualité, moins connus que celui de Benny Goodman, citons celui de **Bunny Berigan** (1908-1942) ancien trompettiste de Goodman, qui ne connut qu'une assez courte carrière, mais connut un succès considérable avec sa reprise de *I can't get started* en 1936 : avant cela, il avait également repris la chanson de Cole Porter, *Let's do it* :

Bunny Berigan Orchestra: Let's do it CD XIV, 4 (3'14)

Bunny Berigan, Harry Greenwald, Harry Brown (tp) Ford Leary (tb) Hymie Schertzer, Matty Matlock, Art Drellinger (sax, cl) Les Burness (pn) Tom Morgan (gt) Arnold Fishkin (cb) Manny Berger (dms) rec NY 17 fev 1937

Bunny Berigan Orchestra: I can't get started CD XIV, 5 (3'14)

Bunny Berigan (tp, voc), Irving Goodman, Steve Lipkins (tp) Morey Samuel, Sonny Lee (tb) Sid Perlmutter, Joe Dixon, Clyde Rounds, Georgie Auld (sax, cl) Joe Lippman (pn) Tom Morgan (gt) Arnold Fishkin (cb) George Wettling (dms) rec NY 7 aug 1937

Par ailleurs, le concurrent principal de Goodman autour de 1936-37 est clairement l'autre grand clarinettiste blanc, **Artie Shaw**. Né à New-York en 1910, Artie Shaw démarre sa carrière au sein de divers dance bands puis dans l'orchestre de Paul Whiteman. Une pause en 1934-35 pendant laquelle il délaisse la musique pour la littérature. Mais le boom de la Swing Craze le remet sur les rails du jazz dès 1936. Il forme son propre orchestre et, après des débuts difficiles, connaît un succès planétaire avec sa version de la chanson de Cole Porter, *Begin the Beguine*

en 1938. En comparaison avec les big bands noirs et avec l'orchestre de Goodman, peu de grands solistes improvisateurs chez Artie Shaw mais un ensemble solide et cohérent.

Artie Shaw Orchestra: Begin the beguine CD XIV, 12 (3'14)

John Best, Claude Bowen, Chuck Peterson (tp) George Arus, Ted Vesely (tb) Harry Rogers (tb) Artie Shaw (cl, lead) Les Robinson, Hank Freeman, Tony Pastor, Ronnie Perry (sax, cl) Les Burness (pn) Al Avola (gt) Sid Weiss (cb) Cliff Leeman (dms) Jerry Gray (arr)
rec NY 24 juillet 1938

Parmi les particularités de la musique d'Artie Shaw, les dialogues subtils que la clarinette du leader tisse avec les peaux du batteur. Gravé à la même époque que *Begin the beguine*, voici *Indian Love call* :

Artie Shaw Orchestra: Indian Love call CD XIV, 14 (3'11)

John Best, Claude Bowen, Chuck Peterson (tp) George Arus, Ted Vesely (tb) Harry Rogers (tb) Artie Shaw (cl, lead) Les Robinson, Hank Freeman, Tony Pastor, Ronnie Perry (sax, cl) Les Burness (pn) Al Avola (gt) Sid Weiss (cb) Cliff Leeman (dms) Jerry Gray (arr)
rec NY 24 juillet 1938

Comme celui de Goodman, l'orchestre d'Artie Shaw apparaît dans différents films et est au cœur de quelques clips (voir plus haut *Class in swing*). Voici successivement une version de *Lady be good* puis le clip reprenant le fameux *Begin the Beguine*.

Vidéo. Artie Shaw Orchestra: Lady be good/ Begin the beguine DVD XIV, 6 (6'16)

Chuck Peterson, Johnny Best, Claude Bowen (tp) Harry Rogers, George Arus, Ted Vesely (tb) Artie Shaw (cl, lead) Les Robinson, Hank Freeman (as) Tony Pastor, Ronnie Perry (ts) Les Burness (pn) Al Avola (gt) Sid Weiss (cb) Cliff Leeman (dms); rec 24/5/38

Pour en terminer avec Artie Shaw, la reprise, en 1940, d'un des plus gros succès des années swing, *Stardust* (d'Hoagy Carmichael) que TOUS les orchestres au monde ont joué à l'époque. Cette version d'Artie Shaw est exposée par **Billy Butterfield** (tp) et enrobée dans un sirop de cordes dont on se serait bien passé, mais bon.

Artie Shaw Orchestra: Stardust CD XIV, 13 (3'35)

Billy Butterfield, Jack Cathcart, George Wendt (tp) Vernon Brown, Jack Jenney (tb) Artie Shaw (cl) Les Robinson, Neely Plumb, Buss Baisey, Jerry Jerome (sax, cl) Johnny Guarneri (pn) Al Hendrickson (gt) Jud deNaut (cb) Nick Fatool (dms) + strings rec Holl oct 1940

On poursuit ce petit tour d'horizon des orchestres blancs avec une version d'*Embraceable you* par l'orchestre du cornettiste **Bobby Hackett**, version historique en ce qu'elle est considérée par Miles Davis comme étant un des déclencheurs de sa carrière : on y écouterait donc en priorité le solo de cornet du leader dont Miles s'inspirera peut-être lorsqu'il graver *Embraceable you* avec Charlie Parker.

Bobby Hackett : Embraceable you CD XIV, 9 (2'58)

Bobby Hackett (cn, arr) Sterling Bose, Jack Thompson (tp) Brad Gowans, George Troup (tb) Pee Wee Russell, Louis Colombo, Bernie Billings, Ernie Caceres (sax, cl) Dave Bowman (pn) Eddie Condon (gt) Sid Jacobs (cb) Don Carter (dms) rec 13 avril 1939

La vision machiste du jazz répandue par les historiens et les producteurs font qu'on oublie une vérité fondamentale. Dès les premiers temps, il y eut des femmes dans le jazz. Et pas seulement

des chanteuses ou des pianists, mais des trompettistes, trombonistes, saxophonistes, contrebassistes etc. Leur problème était simplement qu'elles n'étaient pas acceptées dans les orchestres de males, soit parce qu'ils estimaient comme cet historien spécialiste des big bands que "seul Dieu peut créer un arbre, seul un Homme peut faire du bon jazz", soit parce qu'ils trouvaient que les lieux du jazz n'étaient pas faits pour la sensibilité féminine. Moralité, les jazzwomen furent obligées de se ghettoïser et de former des orchestres féminins. Les plus connus sont, côté noir, les magnifiques *International Sweethearts of Rhythm* (que nous écouterons plus tard) et, côté blanc, les *Melodears* d'**Ina Ray Hutton** (1916-1984), la femme aux six mariages. Voici deux titres de cet orchestre glamour mais néanmoins très swingant : *Bei mir bist du schon* puis un medley de *Stardust* et de *Organ Grinder Swing*:

Vidéo. Ina Ray Hutton and her Melodears DVD XIV, 07 (4'03)

Ina Ray Hutton (voc, lead) + fem band; rec 1937 ?

Le trombone orléanais **Jack teagarden**, plus tard partenaire privilégié de Louis Armstrong a lui aussi dirigé son propre orchestre dès 1939 après des débuts dans l'orchestre de Ben Pollak ; en 1939, il est au coeur d'un court métrage dans lesquels il reprend trois titres du pianist et chanteur (et compositeur) **Hoagy Carmichael** : la chanteuse est **Meredith Blake** et c'est elle qui chante *I'm wrong* :

Vidéo. Jack Teagarden/ Meredith Blake : I'm wrong DVD XIV, 10 (1'25)

Jack Teagarden (tb, lead) + orch incl Hoagy Carmichael (mc, on) Meredith Blake (voc) 1939

Parmi les orchestres swing qui évolueront vers un jazz plus moderne, les différentes moutures du "troupeau" (Herd) du clarinettiste **Woody Herman** : tous les orchestres européens ont joué pendant la guerre son célèbre *At the Woodchopper's ball*: en 1939, l'orchestre sonne déjà plus moderne que la plupart des autres big bands blancs ; c'est le cas aussi de celui de **Claude Thornhill**, précurseur du jazz cool, ici avec la chanteuse **Maxine Sullivan** :

Woody Herman : Woodchopper's ball CD XIV, 10 (3'16)

*Clarence Willard, Steady Nelson, Mac McQuordale (tp) Neal Reid (tp) Joe Bishop (cor)
Woody Herman (cl, lead) Joe Denton, Ray Hopfner, Saxie Mansfield, Pete Johns (sax)
Tommy Linehan (pn) Hy White (gt) Walter Yoder (cb) Frank Carlson (dms) rec NY avril 1939*

Claude Thornhill/ Maxine Sullivan : Gone with the wind CD XIV, 11 (2'48)

*Mannie Klein, Charlie Spivak (tp) Jack Lacey (tb) Toots Mondello, Jess Caranell, Babe
Russin, Eddie Powell (sax, cl, fl) Claude Thornhill (pn, lead) Artie Bernstein (cb) Chauncey
Morehouse (dms) Maxine Sullivan (voc) rec NY 14 juin 1937*

Si, globalement, les orchestres blancs sonnent avec moins de punch que les orchestres noirs, les plus commerciaux d'entre eux – ceux qui déclencheront les réactions dont nous parlerons bientôt (revival, be-bop etc) – sont sans doute ceux de Tommy et Jimmy Dorsey et celui de Glenn Miller. Ce sont également les formations qui seront les plus populaires et incarneront (à tort sans doute) la swing craze.

Straight and smooth

Pendant les années swing, le public est souvent divisé en deux clans : ceux qui écoutent de toutes leurs oreilles les solistes et les arrangements, et ceux qui frétilent et draguent à tout va et pour qui la musique n'est que le véhicule de la danse (faut-il le dire, ceux-ci sont largement majoritaires). Comme c'était le cas pour les orchestres harlémites, chaque big band de la Swing craze se cherche une singularité dans un jeu de sonorités propres ou dans la mise au point d'effets de mode : citons le rôle majeur joué par les clarinettes chez Glenn Miller, le trombone

bouché de Tommy Dorsey, les sections de sax de son frère Jimmy, la technicité emphatique d'Harry James etc. Le plus souvent, les arrangeurs sont les mêmes que ceux des big bands noirs (Fletcher et Horace Henderson, Jimmy Mundy, Edgar Sampson, Mary-Lou Williams): le sound et le style des orchestres blancs s'apparentent donc fatalement, angles arrondis à la clé, à leurs homologues noirs. On commence avec le saxophone virtuose de **Jimmy Dorsey**, apprécié par les jazzmen modernes à leurs débuts, à commencer par Charlie Parker :

Video. Jimmy Dorsey : Fingerburstin' DVD XIV, 08 (3'00)

Jimmy Dorsey (as) + orch ; rec 1940

Le frère de Jimmy, **Tommy Dorsey** (1905-1956) propage un son d'ensemble dominé par le trombone très (très) sweet dont il joue lui-même, un trombone adouci encore par un usage fréquent de la sourdine fixe. Sa version de la romance *I'm getting sentimental over you* reste sans doute l'exemple le plus typé de cette manière douce, voire doucereuse, qu'adoptent les big bands blancs lorsqu'ils entendent charmer le grand public: si le son du trombone et le jeu du pianiste **Paul Mitchell** (très piano-bar) peuvent faire sourire aujourd'hui, on appréciera le velouté du jeu d'ensemble :

Tommy Dorsey: I'm gettin' sentimental over you CD XIV, 15 (3'40)

Andy Ferretti, Sterling Bose, Bill Graham, Cliff Weston (tp) Tommy Dorsey, Dave Jacobs, Ben Pickering (tb) Sid Stoneblum, Noni Bernardi, Clyde Rounds, Johnny Van Eps (sax, cl) Paul Mitchell (pn) Mac Cheikes (gt) Gene Traxler (cb) Sam Rosen (dms); rec NY 18 oct 1935

Les nombreux "soundies" filmés à la fin des années '30 et dans les années '40 l'attestent à souhait, les big bands blancs s'intègrent généralement aux exigences du business et de l'imagerie de Broadway : et du coup, les excellents musiciens qui les composent se retrouvent sous-employés. Avec le temps, la Swing Craze vire un peu trop souvent à une nouvelle forme de soupe, où le show, les sketches et le sentimentalisme étouffent la composante jazz. Du Swing sonnante et trébuchante ? Comme leurs prédécesseurs des années '20, les marionnettistes qui tirent les ficelles du show-business américain des années '30 infléchissent la couleur musicale en caressant l'Américain moyen dans le sens du poil. La médiatisation accouche du sponsoring : les tournées de l'orchestre de Glenn Miller sont sponsorisées par les cigarettes Chesterfield, celles de Tommy Dorsey par la firme Raleigh Kool. Et les firmes de disques pensent aussi, de plus en plus, en termes de profit plutôt qu'en termes d'éthique musicale. Le Swing en tant que processus de marketing démarre par une anecdote, transformée en causalité par des managers avidés: et alors que le swing harlémitte fait danser et claquer des doigts depuis le début de la décennie, il devient soudain irréfutable que l'ère du Swing a bien démarré le soir du 21 août 1935, dans un dancing californien (voir ci-dessus). Les big bands blancs obtiennent les meilleurs contrats - ceux de longue durée -, occupent les meilleurs créneaux radiophoniques, bénéficient des faveurs des grosses firmes de disques, tandis qu'à quelques exceptions près, les orchestres noirs continuent à courir le cachet, nuit après nuit, à un rythme effréné, et enregistrent pour de petits labels au rayonnement plus restreint. En 1940, Tommy Dorsey engage dans son orchestre un jeune crooner qui, en quelques années, lui assurera une retraite dorée : il s'appelle Francis Albert **Frank Sinatra**. Voici la bouleversante version qu'il donne avec Dorsey de la belle mélodie *Polka Dots and Moonbeams* : ensuite, à propos de sponsoring, on retrouvera ensuite le tout jeune Sinatra chantant *Stardust* avec un big band sponsorisé par Lucky Strike et pour terminer la séquence les images finales et spectaculaires du biopic consacré à Jerome Kern: Sinatra y chante *Ol' man river* dans un décor pour le moins gigantesque :

Tommy Dorsey/ Frank Sinatra: Polka dots and moonbeams CD XIV, 16 (3'22)

Tommy Dorsey (lead) Frank Sinatra (voc) + orch incl Babe Russin (ts) ; rec NYC 1940

Video. Frank Sinatra: *Stardust/ Ol' man river* DVD XIV, 11 (3'00)
Frank Sinatra (voc) + orch Lucky Strike / Extr du biopic de Jerome Kern

Davantage encore que les Dorsey, l'orchestre qui incarnera la version grand public de la Swing Craze, c'est évidemment celui du trombone **Glenn Miller** (1904-1944), trombone ayant fait, comme Benny Goodman, ses débuts dans l'orchestre de **Ben Pollack**. Parmi les particularités de son orchestre, le rôle de lead joué par la clarinette, notamment dans *Moonlight Serenade* : un extrait de *Glenn Miller Story* qui nous raconte la gestation de cet arrangement historique. Et pour terminer ce chapitre, un cartoon emblématique de la jeunesse swing/zazou illustrant la génération zazou !

Video. Glenn Miller : *Moonlight Creation* DVD XIV, 09 (6'41)
Glenn Miller Orchestra, extr de Glenn Miller Story

Glenn Miller : *Moonlight Serenade* CD XIV, 17 (3'24)
Glenn Miller Orchestra rec NY 4 avril 1939

Video. Cartoons : *All the cats join in* DVD XIV, 12 (4'54)
OST Benny Goodman (Sing Sing Sing)

10. Combos

Si les *Big Bands* ont la cote dans les années '30, pour les musiciens, pour les amateurs de jazz et pour les quelques rares parajazziques, l'essence du jazz se trouve davantage dans les petites formations ou *combos*. C'est dans ces combos et dans les **jam-sessions** after hours que se dessine la plupart du temps l'évolution du jazz. La formule "combos" est active dans divers contextes :

1. Les *Bands within the bands*
2. Les jam-sessions : 52ème rue - Kansas City
3. Les formations de studio
4. L'univers de Kansas City
5. Les *Combos* réguliers proprement dits

a. Bands within the band

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

Benny l'Homme Bon

Si Benny Goodman est devenu une star grâce à son big band et au rôle qu'a joué celui-ci dans le démarrage de la Swing Craze, il doit sans doute davantage encore son immortalité jazzique

aux historiques trios, quartets et sextets qu'il dégage de sa grande formation pendant la seconde moitié des années '30. La première de ces petites formations historiques est également importante en ce qu'il s'agit d'une des rares formations racialement mixtes : deux blancs, deux noirs. Rien que pour cela, Goodman mériterait de passer dans l'histoire. Ces quatre musiciens sont Goodman à la clarinette, le pianiste noir Teddy Wilson, le batteur blanc Gene Krupa, rejoints en 1935 par le vibraphoniste Lionel Hampton. **Goodman** joue dans ce quartet avec un son "dirty" autrement expressif que celui, généralement plus aseptisé, qu'il utilise dans le répertoire de musique de danse ; **Hampton** (dont c'est le premier engagement vraiment important) impose avec fougue le vibraphone, instrument jusqu'alors confiné - comme le xylophone, son cousin de bois - dans les numéros de music-hall ou de cirque ; **Teddy Wilson** assure avec une élégance peu commune la jonction entre le stride de Fats Waller et les styles pianistiques qui apparaîtront avec le début du jazz moderne ; le jeu complet qu'il maîtrise compense sans problèmes l'absence de bassiste; enfin, **Gene Krupa**, malgré une tendance, parfois encombrante, à l'exhibitionnisme, confirme la place majeure qu'il occupe dans l'histoire de la percussion bleue. Une scène du film consacré par le cinéma américain à la vie de Benny Goodman reconstitue, de manière d'autant plus crédible que chacun des quatre musiciens, leader excepté, joue son propre rôle, la naissance du quartet. Hampton passe alors en attraction dans un établissement situé à proximité de la salle où Goodman et ses hommes viennent passer la soirée : il démarre seul une exhibition qui amène irrésistiblement ses trois futurs partenaires à venir le rejoindre sur la scène. Romancé, certes, mais tellement jouissif qu'il serait fou de se priver d'un tel plaisir : nous retrouverons ensuite le quartet dans une version particulièrement swinguante et dépouillée de *Sweet Sue, just You*, gravée en 1935. Pour suivre, nous verrons un des seuls documents historiques qui nous montre le « vrai » quartet en action, dans une scène du film *Hollywood Hotel* de 1938.

Vidéo. Benny Goodman Quartet DVD XV, 1 (6'01)

1. *Benny Goodman (cl) Lionel Hampton (vb) Teddy Wilson (pn) Gene Krupa (dms): Avalon (B.G. Story)* 2. *Id : I've got a hearful of music (1938)*

Benny Goodman Quartet : Sweet Sue CD XV, 1 (3'19)

*Benny Goodman (cl) Lionel Hampton (vb) Teddy Wilson (pn) Gene Krupa (dms);
rec NY 13 juillet 1935*

En 1939, parvenu au sommet de sa popularité, le quartet implose et Goodman se forge un nouveau combo : le seul rescapé de l'ancienne formation est **Lionel Hampton** et la section rythmique est composée de **Fletcher Henderson** (pn), **Artie Bernstein** (cb) et **Nick Fatool**. Un quintet qui tient la route, mais qui ne prendra sa réelle dimension que quelques mois plus tard avec l'arrivée d'un jeune guitariste noir qui en devient immédiatement le centre de gravité. Né au Texas, en 1919, **Charlie Christian** est un des premiers guitaristes (avec Eddie Durham) à électrifier son instrument. L'anecdote liée à son engagement chez Goodman ne manque pas de sel. Le 11 août 1939, séduit par le jeu du guitariste, le producteur John Hammond tente de le faire auditionner par le King of Swing. Mais celui-ci n'a qu'un regard de mépris pour ce zazou arborant "un grand chapeau, une chemise pourpre et des chaussures jaunes, et portant un amplificateur et une guitare". L'histoire aurait pu s'arrêter là. Heureusement, au cours de l'après-midi, Charlie sympathise avec Lionel Hampton et Fletcher Henderson. Lesquels, le soir même, tandis que Goodman dîne, installent sur scène l'ampli et la guitare de leur nouvel ami. Ne voulant pas faire d'esclandre devant son public, Goodman ne peut faire autrement que d'entamer un premier morceau : *Rose Room*. Charlie ne connaît pas ce thème mais son oreille prodigieuse en identifie rapidement la trame harmonique : et lorsqu'arrive son tour, il se lance sans complexes, aligne chorus sur chorus (jusqu'à 25, dit la légende), et laisse tout le monde pantois. Un mutant vient d'entrer officiellement dans l'orchestre de Goodman et dans l'Histoire du jazz. Les premiers broadcasts et les premiers disques sont enregistrés dans les semaines qui suivent

et le succès est immédiat. Le répertoire du sextet de Goodman en 1939-40 tient en quelques thèmes 1001 fois enregistrés, 1001 fois réinventés (*Stardust, Flying Home, Seven come eleven*).

Benny Goodman 6tet: Rose room CD XV, 2 (2'51)

*Benny Goodman (cl) Lionel Hampton (vbes) Charlie Christian (gt) Fletcher Henderson (pn)
Artie Bernstein (cb) Nick Fatool (dms); rec L.A. 19 aout 1939*

Charlie Christian restera chez Benny Goodman jusqu'à sa mort prématurée, survenue le 2 mars 1942. Entretemps, au Minton's Playhouse, il aura largement contribué aux premiers balbutiements du nouveau langage musical en gestation : le be-bop ! A suivre, donc.

Tommy Dorsey Clambake Seven

Parmi les autres big bands blancs qui ont la cote dans les années '30, celui du tromboniste **Tommy Dorsey** compte, singulièrement dans son band within the band, baptisé *The Clambake Seven*, des musiciens de la génération des Chicagoans, ce qui confère à la formule combo une orientation volontiers dixieland. Mais nous écouterons plutôt un thème dans l'air du temps swing, *Stardust on the moon* :

Tommy Dorsey Clambake Seven : Stardust on the moon CD XV 3 (2'38)

*Pee Wee Erwin (tp) Tommy Dorsey (tb) Johnny Mice (cl) Skeets Erfurt (ts) Howard Smith
(pn) Carmen Mastren (gt) Gene Traxler (cb) Maurice Purtill (dms) rec 1937*

Artie Shaw and his Grammercy Five

Et encore un big band fameux, celui du clarinettiste **Artie Shaw**. Dans son band within the band, une curiosité : le clavecin dont joue le pianiste **Johnny Guarnieri**. Un exemple quasi unique dans l'histoire du jazz !

Artie Shaw Grammercy Five : Cross your heart CD XV, 4 (2'40)

*Billy Butterfield (tp) Artie Shaw (cl) Johnny Guarnieri (clavecin) Al Hendrickson (gt)
Jud de Naut (cb) Nick Fatool (dms) rec 1940*

Chick Webb & his Little Chicks

Nous avons également entendu, il y a peu, au chapitre big band, mais côté black cette fois le batteur **Chick Webb** à la tête de l'orchestre maison du Savoy Ballroom : le Band within the band de cet orchestre (Chick Webb & his Little Chicks) propose une instrumentation particulièrement originale pour l'époque : les deux voix principales sont en effet une clarinette (celle de **Chauncey Haughton**) et... une flûte (celle de **Wayman Carver**, premier spécialiste jazz de l'instrument) ; quant à la section rythmique, elle est évidemment dominée par le leader, qui, pour l'occasion, a volontiers recours aux balais et confère par là-même à son jeu une légèreté et une subtilité peu communes. En 1937, Chick et ses little chicks gravent quatre plages historiques qui valent à elles seules de positionner leur concepteur dans l'univers des petites formations swing. *I got rhythm* et *Sweet Sue* valent autant par l'originalité des arrangements que par la qualité des interventions individuelles et par la qualité de l'accompagnement. Voici la structure de Sweet Sue :

- Intro ens (8)
- Thème ens (32)
- Intermède ens (8)
- Chorus flûte (32)
- Intermède ens (8)
- Chorus cl (32)
- Intermède ens (8)

- Dms + riffs (2x8) - pn (8) - dms + riffs (8)
- Intermède (8)
- Arrgt ens (28) - break fl (1) - break cl (1) - break pn (1) - ens (1)

Chick Webb & his Little Chicks: Sweet Sue CD XV, 5 (2'47)

*Chauncey Haughton (cl)Wayman Carver (fl) Tommy Fulford (pn) Beverley Peer (cb)
Chick Webb (dms, lead);rec NY 1 nov 1937*

Chick Webb & his Little Chicks: I got rhythm CD XV, 6 (2'38)

*Chauncey Haughton (cl)Wayman Carver (fl) Tommy Fulford (pn) Beverley Peer (cb) Chick
Webb (dms, lead); rec1937*

The Ellingtonians

En big band comme en petite formation, **Duke Ellington** est un cas à part. Ses musiciens forment autour de lui une véritable galaxie dont chaque étoile dirige son propre combo à l'occasion. S'il n'existe pas de band within the band attiré chez le Duke, toutes ces petites formations, qu'elles soient ou non dirigées par Ellington, qu'il y soit ou non au piano, ont le Sound ellingtonien ! Ecoutons d'abord un combo dirigé par le fidèle altiste **Johnny Hodges** : sur *Hodge Podge*, en plus des soli des souffleurs (le grand **Cootie Williams** notamment) on notera le son de la contrebasse du jeune **Jimmy Blanton**, grand novateur et grand passeur sur l'instrument, comme Charlie Christian pour la guitare :

Johnny Hodges : Hodge Podge CD XV, 7 (2'40)

*Cootie Williams (tp) Lawrence Brown (tb) Johnny Hodges (as) Harry Carney (bs) Duke
Ellington (pn) Billy Taylor (cb) Sonny Greer (dms); rec 1938*

Le clarinettiste **Barney Bigard**, autre incontournable de la famille ducale, enregistre en 1936 une des premières versions du mythique *Caravan* composé par le tromboniste **Juan Tizol** : **Cootie** est à nouveau de la partie - et comment ! - ainsi que le baryton **Harry Carney**, compagnon de la première heure du Duke :

Barney Bigard Jazzopatens : Caravan CD XV, 8 (3'10)

*Cootie Williams (tp) Juan Tizol (tb) Barney Bigard (cl) Harry Carney (bs) Duke Ellington
(pn) Billy Taylor (cb) Sonny Greer (dms); rec 1936 (Classics)*

Au début des années '40, le Duke enregistrera plusieurs soundies, ces petits ancêtres des clips, destinés à passer en compléments des grands films dans les salles : dans l'un d'eux, celui où il joue son indicatif, *C Jam Blues*, est reconstituée une de ces jams after hours qui réunissaient les improvisateurs une fois la soirée officielle terminée : les chaises sont sur les tables, le public est parti, seul reste le plaisir de jouer, et on en oublie d'enlever manteau et chapeau !

Video Duke Ellington : C Jam Blues DVD XV, 2 (2'52)

*Rex Stewart (tp) Joe Nanton (tb) Ben Webster (ts) Barney Bigard (cl) Ray Nance (vln) D.E.
(pn) Fred Guy (gt)Junior Ragin (cb) Sonny Greer (dms) ; rec 1940*

On vient d'apercevoir **Rex Stewart**, un des deux ou trois trompettistes restés fidèles au cornet. Comme **Cootie Williams**, Rex est une des grandes voix ellingtoniennes des années '30 : écrit pour Stewart, *Tea and Trumpets* permet aussi d'entre **Johnny Hodges** et **Harry Carney** ; quant à *Pigeons and Peppers* par les *Rug Cutters* de Cootie, il permet d'apprécier la différence entre les deux trompettistes, mais il contient aussi un beau solo d'**Harry Carney** (bs), **Barney Bigard** (cl) et le son curieux du trombone à piston de **Juan Tizol**

Rex Stewart : Tea and Trumpets CD XV, 9 (2'35)

*Rex Stewart (cn) Johnny Hodges (as) Harry carney (bs) Duke Ellington (pn)
Bruck Fleagle (gt) Hayes Alvis (cb) Jack maisel (dms) rec NY 7 juillet 1937*

Cootie Williams Rug Cutters : Pigeons and Peppers CD XV, 10 (2'58)

*Cootie Williams (tp) Juan Tizol (vtb) Barney Bigard (cl) Harry carney (bs)
Otto Hardwicke (as) Billy Taylor Sr (cb) Sonny Greer (dms) rec NY 26 oct 1937*

b. Jam-sessions – 52ème rue

Tous les improvisateurs bridés par la discipline des grands orchestres trouvent leur bonheur au sein des bands within' the bands mais aussi et peut-être surtout lors des jam-sessions, ces rencontres improvisées, ces séances *after hours*, où seul le plaisir de jouer compte : s'il y a du public, tant mieux, s'il n'y en a pas, tant pis, on joue quand même ! Juste pour le pied ! Voici le très belle (quoiqu'anachronique) reconstitution d'une jam dirigée par **Louis Armstrong** à Chicago et où débarquent les jeunes **Glenn Miller**, **Babe Russin** (ts) et **Gene Krupa** (dms). Il s'agit d'une des scènes de bravoure du film *Glenn Miller Story* :

Video. Jam-Session : Basin Street Blues DVD XV, 3 (4'56)

*Louis Armstrong (tp, voc) Glenn Miller, Trummy Young (tb) Barney Bigard (cl)
Babe Russin (ts) Marty Napoleon (pn) Arvell Shaw (cb) Cozy Cole , Gene Krupa (dms)*

Dans ce contexte, les jazzmen révèlent un visage parfois bien différent de celui qu'on leur connaît dans ou à la tête des grands orchestres. Ainsi, le sage **Tommy Dorsey**, flanqué de son frère **Jimmy Dorsey** et de quelques uns de leurs musiciens (le sax ténor **Charlie Barnet** entre autres) retrouvent le plaisir de jouer le blues en totale décontraction : cette autre scène de jam reconstituée (pour un autre biopic, *The Fabulous Dorseys*) est historique en ce qu'elle nous permet de voir et d'entendre dans de très bonnes conditions le formidable pianiste noir **Art Tatum** (dont on ne possède quasi aucun autre témoignage filmé) : le feeling de la jam-session dans toute sa splendeur !

Video. Jam-Session : Art's Blues DVD XV, 4 (2'51)

*Ziggy Elman (tp) Tommy Dorsey (tb) Jimmy Dorsey (cl) Charlie Barnet (ts) Art tatum (pn)
x (gt, cb) Ray Bauduc (dms) rec 1946*

Géographiquement parlant, l'Histoire du jazz se concentre périodiquement autour de lieux privilégiés qui deviennent, pour quelques années, et le temps de changer le cours des choses, autant de microcosmes bouillonnants où se lisent à la fois le passé, le présent et l'avenir du jazz. C'est le cas de *Storyville*, du *Southside* de Chicago, du *tree of Hope* harlémitte, la 18^{ème} rue de Kansas City (voir ci-dessous) - autant de bouillons de culture swing. Mais aucun de ces lieux magiques ne semble avoir dépassé en termes de boulimie jazzique la fameuse 52^o rue. Tout au long de cette artère située en plein centre de la ville, non loin de Manhattan, les clubs semblent pousser comme des champignons. Et les jazzmen sont tout à leur bonheur lors des jam-sessions, *afterhours* où, au fil de rencontres improvisées où l'impro règne, ils compensent la frustration que leur occasionne le travail en big band. Le plus ancien (et sans doute le plus marquant) des clubs de la Rue est le célèbre *Onyx Club*, ouvert dès 1927. Les meilleurs combos, noirs ou blancs, y jouent à un moment ou à un autre de leur ascension, et on y assiste aux jam-sessions les plus virulentes. L'Onyx est en soi un tel label de qualité que les formations qui s'y produisent se rebaptisent volontiers à son enseigne : c'est le cas du combo que dirige le violoniste et chanteur noir **Stuff Smith**, dont les disques sortent sous le nom collectif de *Stuff Smith Onyx*

Club Orchestra. Sans égal sur son instrument à la fin des années '30 (aux Etats-Unis en tout cas: en France, il aurait face à lui un rival plus que sérieux en la personne de Stephane Grappelli), Stuff Smith grave, en 1937, quelques pièces tout à fait caractéristique du feeling 52ème rue : swing ravageur, riffs minimalistes et place prépondérante laissée à la spontanéité. Sur *Upstairs*, nous entendrons notamment le trompettiste **Jonah Jones**, le clarinettiste **Buster Bailey**, le pianiste **Clyde Hart** et le batteur **Cozy Cole** (dont la pédale charleston accentue de manière particulièrement claire les temps faibles de la mesure). Smith nous offre quant à lui quelques breaks caractéristiques de sa sonorité dirty et de son attaque percussive des cordes :

Stuff Smith Onyx Club Orchestra : Upstairs CD XV, 14 (2'53)

Jonah Jones (tp) Buster Bailey (cl) Stuff Smith (vln, lead) Clyde Hart (pn) Bobby Bennett (gt) Mack Walker (cb) Cozy Cole (dms); rec NY 4 mai 1937

Au coeur de la 52ème rue, l'Onyx n'est qu'un club parmi d'autres : le *Three Devils*, le *Famous Door*, le *Three Deuces*, le *Spotlite*, le *Kelly's Stable*, le *Yacht Club*, le *Hickory House*, le *Down Beat Club*, pour n'en citer que quelques uns. Jusqu'à la deuxième moitié des '40, la Rue est le lieu de rencontre de tous les styles de jazz : écoutez Mary-Lou Williams :

" Dans La Rue, vous pouviez vous promener à travers l'histoire du jazz. En quelques heures, pour le prix de quelques consommations, vous pouviez voyager musicalement de la New-Orleans à Chicago, à Harlem et au bop".

Le jazz a droit de cité 24 heures sur 24 dans la Rue : matin, midi, après-midi, soir, nuit, il n'y a pas d'heures pour faire la jam. Les ingrédients de cette cuisine musicale night and day sont on ne peut plus simples :

- une section rythmique qui "tire"
- un ou deux solistes remontés à bloc
- un répertoire basique fait pour l'essentiel de standards et de blues
- un club souvent étroit et terminé par un podium minuscule
- un public motivé, et quelques bouteilles de Jack Daniels

Les clubs de la Rue sont des lieux de grande tolérance en matière de moeurs mais aussi et surtout de mixité raciale : on peut y entendre, côté blanc comme côté noir, des anciens maîtres, des géants du swing, et quelques surdoués qui apparaîtront avec le recul comme d'authentiques passeurs : c'est le cas d'**Art Tatum**, de **Lester Young** ou du trompettiste **Roy Eldridge**, idole de Dizzy Gillespie et omniprésent in the street. On en reparlera bientôt.

c. Studio Bands

L'industrie du disque bénéficie au-delà des espérances les plus folles des effets de la Swing Craze : la vente de phonos et de disques suit une courbe ascensionnelle constante et touche un public sans cesse croissant. Entre 1937 et 1940, le pianiste **Teddy Wilson** et la chanteuse **Billie Holiday** fréquentent les studios à un rythme effréné, entourés la plupart du temps de la crème des solistes issus des grands orchestres. L'occasion pour ces improvisateurs-nés de s'exprimer, en toute liberté, sur les bons vieux standards qui dominent dans les jams nocturnes. La première séance mettant en présence Teddy Wilson et Lady Day a lieu le 2 juillet 1935. Les parties chantées par Billie y alternent avec aisance et fluidité avec d'excellents chorus instrumentaux. De cette première séance, écoutons, pris sur un tempo medium qui se révèle idéal pour le swing, *A sunbonnet blue and a yellow straw hat*, gravé par un véritable All-Stars comprenant **Roy Eldridge**, **Benny Goodman**, **Ben Webster** etc : tout commentaire est superflu et l'émotion est à son maximum : du grand jazz, tout simplement !

Teddy Wilson / Billie Holiday : A Sunbonnet blue and CD XV, 17 (2'56)
*Roy Eldridge (tp) B. Goodman (cl) Ben Webster (ts) T. Wilson (pn) John Trueheart (gt)
John Kirby (cb) Cozy Cole (dms); NY 2 juillet 1935*

Le ton est donné : un alliage de sonorités et de sensibilités complémentaires, et pour le reste, un seul mot d'ordre : swing, swing, swing ! A l'inverse d'un John Kirby, Teddy Wilson évite toute forme de sophistication dans l'écriture : il se contente la plupart du temps d'offrir aux solistes qu'il a réunis en studio une rythmique solide, des petits arrangements "de tête" simples mais efficaces, et un répertoire connu du grand public. Une recette élémentaire qui se solde par un succès rarement démenti. En quelques années, **Billie Holiday** devient par ailleurs un symbole diversement interprété par les composantes de la société américaine. C'est qu'à l'inverse de la fraîche et extravertie Ella Fitzgerald, Billie offre un profil dérangeant : violée et prostituée dès l'enfance, victime perpétuelle du machisme et du racisme, nimbée en permanence d'un halo d'alcool et de dope, elle n'en poursuit pas moins une carrière brillante servie par une voix écorchée et un phrasé en perpétuel décalage avec la mélodie d'origine. Sa discographie est une des plus riches de l'histoire du jazz, et les moments les plus intenses sont sans doute ceux qui témoignent de sa collaboration avec son ami et alter-ego **Lester Young**. Comme Armstrong et Ella, Billie et Lester forment un "couple" unique, d'où se dégage un puissant sentiment d'empathie et de connivence douloureuse. Voici, par Billie et Lester, en totale empathie, un de leurs chefs d'oeuvre, *He's funny that way* : avec en prime quelques photos et quelques images de la bande dessinée consacrée à Billie par Munoz et Sampayo :

Video. Billie Holiday : He's funny that way DVD XV, 06 (2'56)
Billie Holiday (voc) Buck Clayton (tp) Buster Bailey (cl) Lester Young (ts) Claude Thornhill (pn) Freddie Green (gt) Walter Page (cb) Jo Jones (dms) rec 1937 + Montage photos MJ

Parmi les autres grands rassembleurs d'hommes des années swing, il faut évidemment citer **Lionel Hampton**, qui, en plus de son travail aux côtés de Benny Goodman, dirige avec une régularité tout aussi boulimique que celle de Wilson des séances d'enregistrements qui restent comme autant de concentrés de swing. Hampton y confirme son immense talent de vibraphoniste mais nous rappelle également qu'il est un musicien complet : breaks et soli de batterie (l'instrument de ses débuts), style unique de piano-à-deux-doigts, savoureuses parties vocales. Comme Teddy Wilson, c'est vers 1937-1938 qu'Hampton grave quelques perles swinguantes pour lesquelles il s'offre la collaboration des membres les plus éminents des bands de Basie, Ellington, et Goodman. Écoutons successivement *Ring dem bells* (avec une partie de scat signée Hampton) et *On the sunny side of the street*, exposé magistralement par l'alto de Johnny Hodges :

Lionel Hampton: Ring dem bells CD XV, 16 (3'24)
Cootie Williams (tp) Johnny Hodges (as) Edgar Sampson (bs) Jess Stacy (pn) Lionel Hampton (vbcs, voc) Allen Reuss (gt) Billy Taylor (cb) Sonny Greer (dms); rec NY 1938

Lionel Hampton: On the sunny side of the street CD XV, 15 (3'18)
Buster Bailey (cl) Johnny Hodges (as) Lionel Hampton (vbcs, voc) Allen Reuss (gt) Jess Stacy (pn) John Kirby (cb) Cozy Cole (dms); rec NY 26 avril 1937

Des bouffées de swing de cette espèce, le jazz enregistré de la fin des années '30 en offre des myriades à qui sort des sentiers battus et des best of. Mais il est nous faut maintenant quitter les studios new-yorkais pour repartir pour une deuxième escapade du côté Kansas City, la ville qui ne dort jamais.

d. Kansas City – La ville qui ne dort jamais

Pour rappel, à côté de Chicago ou New-York, **Kansas City** est devenue dès la fin des années '20 surtout une ville jazz où le swing a droit de cite matin, midi, après-midi, soir et nuit ! Puis ça recommence, sans interruption. Ingrédients: une section rythmique qui swingue, un ou deux solistes, du blues comme véhicule privilégié, un club étroit terminé par un podium minuscule, un public motive, et quelques bouteilles de Jack Daniels, comme dans la 52ème rue en somme. Et surtout un lieu de grande tolérance et de grande mixité raciale où se révèlent quelques géant, tout particulièrement des saxophonistes venus s'affronter lors de duels sans fin. Pour évoquer cette deuxième évocation, un extrait de *Kansas City 34* de Robert Altman, un film complémenaire à son grand classique *Kansas City* (1996) mais réservé aux amateurs de jazz dans la mesure où tous les morceaux sont présentés dans leur intégralité. Adieu les frustrations. Les rôles des musiciens sont joués par des musiciens des années '90 qui s'efforcent, souvent avec succès de retrouver la manière et le feeling des anciens. Dans le titre qui suit, le barman (incarné par le chanteur **Kevin Mahogany**) chante avec puissance un blues lié à Jimmy Rushing, *Harvard Blues*. Le saxophoniste qui improvise dans la deuxième moitié du morceau est **Craig Handy**.

Video. Jam-session : Harvard Blues DVD XV, 05 (4'16)
(extr de *Kansas City 34*) feat *Craig Handy* (ts) *Kevin Mahogany* (voc)

On l'a dit, le langage privilégié des musiciens de Kansas City est le blues. Après avoir évoqué **Jimmy Rushing**, écoutons l'original dans *You can depend on me*, un titre gravé par une petite formation dirigée par **Count Basie** ; ensuite, en images, l'octet de Basie, quelques années plus tard, soudé par une énergie proche de celle des big bands !

Count Basie sextet: You can depend on me CD XV, 11 (2'37)
Jimmy Rushing (voc) *Shad Collins* (tp) *Lester Young* (ts) *Count Basie* (pn) *Freddie Green* (gt)
Walter Page (cb) *Jo Jones* (dms); rec N-Y fév 1939

Video Count Basie Octet : One o'clock jump DVD XV, 7 (2'50)
Clark Terry (tp) *Wardell Gray* (ts) *Buddy DeFranco* (cl) *Freddie Green* (gt) *Jimmy Lewis* (cb)
Gus Johnson (dms); rec 1950

Le feeling de K.C. est également immortalisé, à plusieurs reprises, par un combo à géométrie variable baptisé tantôt *Kansas City Five*, tantôt *Kansas City Six*, tantôt *Kansas City Seven*. Au sein des **Kansas City Six** de 1938, on trouve **Lester Young** - qui joue du ténor et de la clarinette - et **Buck Clayton** (tp) : sur *Countless blues*, ils bénéficient non seulement de la rythmique unique de Basie, mais aussi de la présence du guitariste **Eddie Durham**, un des premiers, avec Charlie Christian, à électrifier son instrument afin de le rendre audible quelles que soient les circonstances. *Countless Blues* nous permet d'apprécier la finesse du travail (trop rarement enregistré, et dont on reparler dans le chapitre consacré aux grands solistes swing) de Lester Young à la clarinette. Loin des volutes aigues des Orléanais (Doods, Noone...), loin de l'expressionisme criard des bruitistes, loin de l'élégante virtuosité des leaders de big bands blancs (Goodman, Artie Shaw...), Lester joue de la clarinette comme il joue du ténor : avec une infinie douceur, une bouleversante fragilité et un sens du découpage rythmique qui n'appartient qu'à lui seul. Après trois chorus de riffs en crescendo, 2 chorus de guitare, 2 de clarinette, 2 de trompette et retour des trois chorus de riffs, dans l'autre sens (en decrescendo) :

Kansas City Six: Countless Blues (alt. take) CD XV, 12 (2'57)
Buck Clayton (tp) *Lester Young* (cl) *Eddie Durham* (solo gt) *Freddie Green* (acc gt)
Walter Page (cb) *Jo Jones* (dms): rec NY 27 septembre 1938

e. Combos réguliers

A côté de ces formations aux personnels variables, il existe quand même quelques orchestres qui vont traverser l'intégralité des années '30, voire au-delà. Et s'ils sont peu nombreux, ils n'en occupent pas moins une place importante dans l'histoire du jazz. Les deux combos réguliers les plus importants sont celui de **Fats Waller** et de **John Kirby**. On pourrait ajouter à ce duo les groupes vocaux qui auront de plus en plus de succès dans les années '40, l'exemple le plus frappant étant les **Mills Brothers** : 4 chanteurs dont seul est instrumentiste (guitariste en l'occurrence), les autres imitant à l'occasion les instruments (basse, trompette etc). Voici un cartoon/karaoké très significatif du style des **Mills Brothers** : une version de *Dinah* réalisée en 1932 :

Video Mills Brothers : Dinah DVD XV, 8 (7'19)

*John Mills (voc b, gt) Herbert, Donald Mills (voc tenor) Harry Mills (voc baryton) rec 1932
cartoon Fleischer studios*

Fats Waller & his Rhythm

Nous avons fait la connaissance de **Fats Waller** il y a quelques temps déjà : représentant majeur du style stride, grand virtuose et grand swingman, il aurait, rien qu'à ce titre, gagné ses lettres de noblesse en territoire bleu. Mais dans les années '30, Fats se révèle également chanteur irrésistible et showman particulièrement à l'aise dans la dérision et le second degré. C'est enqu'il signe un contrat d'exclusivité avec la firme Victor, démarrant ainsi lacarrière d'un combo qui passera à la postérité sous le nom collectif de **Fats Waller & his Rhythm** : d'abord formation de studio, ce band à géométrie variable connaît d'emblée un succès tel qu'il n'a guère de peine à s'imposer également en tant que formation de scène. L'aventure se prolonge une dizaine d'années durant et marque les années '30 de manière indélébile, devenant une façon de brûlante quintessence du swing. Qui dit chanteur, dit parolier. Pour les textes de ses chansons, Fats s'associe dès cette époque à un personnage haut en couleur qui, quoique fils du Grand Duc de Madagascar, travaille comme liftier au New A'dam Theater : il s'appelle Andreamentia Paul Razafinkerief, mais est mieux connu sous le nom abrégé d'**Andy Razaf**. Andy et Fats forment un tandem terriblement efficace et prolifique : on raconte que, lors de fins de mois difficiles, les deux hommes revendent les plus récentes de leurs chansons à tel ou tel compositeur en place, trop heureux d'y apposer sa signature - ainsi, Irving Berlin achète pour la somme de 25 dollars *If I had you*, un thème qui lui rapportera une petite fortune en royalties! Le Rhythm se présente le plus souvent sous la forme d'un sextet à deux souffleurs (tp et sax/cl) et 4 rythmes (gt, pn, cb, dms), Fats offrant en prime de savoureuses parties vocales à la plupart de ses enregistrements : soit plus de 700 titres ! Et pour ainsi dire rien à jeter. Comme Armstrong, Fats est une sorte de Midas du jazz, et la moindre chansonnette se métamorphose sous ses doigts en une petite perle jazzique. Considérer ses chansons comme des œuvres mineures est une regrettable erreur que le recul révèle sans ambiguïté. Se donner la peine d'écouter attentivement le phrasé tant du Fats pianiste que du Fats chanteur, c'est prendre la mesure réelle de son talent, et évaluer du même coup, le pied de nez magistral qu'il adresse, l'air de rien, au show-bizz américain, à la morale bourgeoise et aux conventions de son temps. Parmi les partenaires réguliers de Fats, citons les trompettistes **Herman Autrey** et **Bill Coleman**, le saxophoniste **Gene Sedric** et le guitariste **Al Casey**. C'est avec **Coleman** qu'est enregistré, à la fin de la première année du rhythm, le superbe *Dream Man* que voici : du Fats Waller 5 étoiles !

Fats Waller & his Rhythm : Dream Man CD XV, 18 (3'00)

*Bill Coleman (tp) Gene Sedric (cl, as) Fats Waller (pn, voc) Al Casey (gt) Billy Taylor (cb)
Harry Dial (dms); rec 17 aug 1934*

Fats Waller ne fait rien à moitié. Grand amateur d'alcool, de nourriture et de jolies femmes, il garde néanmoins, en toute circonstance, un invraisemblable self-contrôle : aucun de ses disques ne se ressent de ses excès. Et pourtant... Témoignage d'un proche :

"Je l'ai souvent rencontré, frais et dispos après trois jours sans sommeil, sillonnant Harlem à la poursuite des personnes du beau sexe, faisant étape dans ses bars favoris (et tous les bars étaient ses favoris!) dévorant au passage quelques steaks gigantesques, maigre pitance offerte à un monstrueux appétit dont auraient pu témoigner ses deux cent quatre-vingt cinq livres. Au petit matin, la randonnée se terminait à son domicile, Morningside Avenue, où tous les noctambules de rencontre étaient conviés à un dernier récital d'orgue ou de piano. Tandis que les voisins paisibles, après avoir alerté par téléphone les plus hautes instances fédérales, s'évertuaient en vain à retrouver le sommeil, Fats se faisait accommoder un dernier steak. Après un ultime réconfort puisé à l'alambic que, par précaution, il avait fait installer dans sa baignoire, on le savait prêt à s'endormir d'un seul trait pour un jour ou deux sans que cesse de hurler le poste de radio qui ne quittait pas son chevet."

Le côté gouailleur de Fats apparaît clairement dans ses disques bien sûr, mais aussi dans les nombreux soundies (les clips des années swing) où il apparaît, entouré d'une cour de jolies filles, chantant, jouant du piano avec une aisance imparable et trouvant encore le temps de faire le pitre. Le voici dans ses deux plus gros succès : *Honeysuckle rose* puis, en images, *Ain't misbehaven*.

Fats Waller & his Rhythm : Honeysuckle rose CD XV, 19 (2'22)

*Bill Coleman (tp) Gene Sedric (cl, as) Fats Waller (pn, voc) Al Casey (gt) Billy Taylor (cb)
Harry Dial (dms); rec 7 nov 1934*

Video. Fats Waller: Honeysuckle rose DVD XV, 09 (2'43)

*Herman Autrey (tp) Gene Sedric (ts, cl) Fats Waller (pn, voc) Al Casey (gt)
Cedric Wallace (cb) Slick Jones (dms) rec 1941clip*

Video. Fats Waller: Ain't misbehaven DVD XV, 10 (2'51)

*Herman Autrey (tp) Gene Sedric (ts, cl) Fats Waller (pn, voc) Al Casey (gt)
Zutty Singleton (dms) rec 1943 (Stormy Weather)*

A côté du second degré, Fats joue et chante parfois avec une émotion forte proche du premier degré : c'est le cas notamment dans le superbe *Two Sleepy People* que voici :

Fats Waller: Two sleepy people CD XV, 21 (3'07)

*Herman Autrey (tp) Gene Sedric (ts, cl) Fats Waller (pn, voc) Al Casey (gt)
Cedric Wallace (cb) Slick Jones (dms)*

Davantage encore, si la chose est possible, que dans ses disques et dans ses clips, la spontanéité créatrice de Fats Waller atteint ses sommets dans les "séances téléphoniques" qu'il réalise dès 1935 pour la firme de Mister Zak (Muzak). Il s'agit de petits medleys pré-enregistrés destinés à une étonnante pratique de téléphonie musicale. En fait, Mr tout le monde peut composer le numéro de la firme et s'offrir, par téléphone interposé, deux ou trois chansons de Fats, souvent entrecoupées de commentaires de son crû. Gravées le plus souvent en solo (pn, voc) ou avec le seul support du sax/cl **Rudy Powell**, ces petites pièces auraient pu n'être qu'alimentaires ou fonctionnelles : elles figurent au contraire, grâce au tempérament toujours jovial et boute-en-train du Fats, parmi ses plus délicieuses créations. Jamais Fats ne cède à la tentation du piano-

bar raccoleur ni à celle de la romance éplorée. En 1939, c'est le Rhythm au complet qui commet le délirant medley qui suit : Fats commence par une brillante version, pleine de gouaille d' *I'm crazy 'bout my baby* (qui porte on ne peut mieux son nom!) ; il se lance ensuite dans un intermède cérémonial hilarant (" You never heard it by Tchaikowsky, you never heard it by Rimsky-Korsakov") qui introduit une œuvre majeure de la culture musicale et littéraire occidentale, *The Spider & the Fly* (la Mouche et l'Araignée). L'humour et l'inventivité pianistique de monsieur Fats Waller prend littéralement les gens de Muzak Associated Recordings à leur propre piège ! Un remède infailible contre la morosité. Un pavé dans la marre de la bêtise !

Fats Waller: Medley (Crazy 'bout my baby / Spider & the Fly) CD XV, 22 (5'36)
John Bugs Hamilton (tp) Gene Sedric (ts, cl) John Smith (gt) Cedric Wallace (cb)
Slick Jones (dms); Muzak Ass. Rec 1939

En 1942, Fats quittera bien trop tôt ce monde auquel il a tant donné : ironie du sort, ce buveur impénitent, qui vient de terminer le tournage du film *Stormy Weather*, s'éteint au retour d'une cure de désintoxication !

John Kirby & his Onyx Club Band

Si Fats incarne comme personne la spontanéité que permet le travail en combo, c'est le contrebassiste noir **John Kirby** qui illustre au mieux les possibilités plus strictement musicales qu'autorise, au sein de la petite formation, le mélange entre arrangements ciselés et soli improvisés. Kirby fait partie de ces rares leaders qui estiment qu'une petite formation exige un travail d'écriture, d'arrangement, d'alchimie sonore, et de gestion des libertés, aussi conséquent qu'un big band. C'est sans doute la raison pour laquelle le combo qu'il dirige de 1937 à 1942 est surnommé "The biggest little band in the land". Modernité et pointillisme, chaleur des improvisations et rigueur sidérante des ensembles. Le tout porté par un swing proprement irrésistible et par un choix de solistes qui laisse rêveur : aux côtés de **John Kirby** - dont les talents de contrebassiste ont fait le bonheur de Chick Webb ou Lucky Millinder -, on trouve en effet rien moins que **Charlie Shavers**, formidable trompettiste, tour à tour pétillant et émouvant; **Buster Bailey**, clarinetiste déjà rencontré dans le sillage de King Oliver, Fletcher Henderson, Clarence Williams, ou Louis Armstrong; **Russell Procope**, altiste qui, après avoir roulé sa bosse aux côtés de Jelly Roll Morton, Chick Webb, Benny Carter ou Fletcher Henderson, se prépare à entrer, pour de longues années, dans la phalange ellingtonienne; **Billy Kyle**, pianiste dont l'attaque et le phrasé subtils et percutants annoncent le jeu de King Cole mais aussi des pianistes be-bop; **O'Neil Spencer** enfin, dont on appréciera notamment le subtil travail aux balais. Écoutons d'abord la version que nous offre ce combo unique de la composition de Benny Carter, *Undecided* : après l'intro de piano, l'exposé de 32 mesures AABA, et un intermède de lancement, les solistes - successivement Kyle, Procope, Bailey et Shavers - prennent chacun un demi chorus (AA ou BA), Kirby s'octroyant le bridge du 4ème chorus (comme c'est souvent le cas à l'époque, la réexposition du thème est tronquée de moitié)

John Kirby & his Onyx Club Boys : Undecided CD XV, 23 (3'00)

Charlie Shavers (tp) Buster Bailey (cl) Russell Procope (as) Billy Kyle (pn) John Kirby (cb)
O'Neil Spencer (dms); rec 28 octobre 1938

Du bonheur à l'état pur. Le sextet de Kirby joue à l'Onyx Club, au cœur même de la 52ème rue - d'où l'appellation Onyx Club Boys. Mais il est également à l'aise dans le contexte plus feutré de la Pump Room attenant à l'hôtel Ambassador. L'élégance de la musique n'a rien à envier à celle du lieu (ni à celle des musiciens, affublés pour l'occasion de smokings blancs du plus bel effet). Même si l'auditoire ne mérite que rarement la musique qui lui est offerte, il est clair que le fait de jouer dans ce lieu plus class renforce chez Kirby un vieux fantasme qui habite

alors pas mal de chefs d'orchestres, grands ou petits : l'adaptation swinguante de pièces majeures du répertoire classique occidental. Et là où beaucoup échouent lamentablement, Kirby marque l'essai. Loin des lourdeurs et des caricatures de mauvais goût, il signe avec ses hommes quelques "relectures" qu'Alain Tercinet décrit *comme "de petits modèles de respect et d'intelligence"*. Les plus connues et les plus réussies sont sans doute *Fantasy Impromptu* inspiré d'un Impromptu de Chopin, et, dans un contexte plus moderne, l'étonnant *Anitra's Dance* adapté du Peer Gynt de Grieg, dans lequel même O'Neil Spencer est mis en valeur :

John Kirby: Anitra's Dance CD XV, 24 (2'47)

*Charlie Shavers (tp) Buster Bailey (cl) Russell Procope (as) Billy Kyle (pn) John Kirby (cb)
O'Neil Spencer (dms); rec 19 mai 1939*

En 1939, Kirby et ses hommes nous offrent une version quintessentielle de *Sweet Georgia Brown*, vieux saucisson revu et corrigé : superbe intro orchestrale, chorus magistral d'un **Charlie Shavers** dont les phrases préparent indiscutablement le discours des modernes, chorus limpide et perlé de **Billy Kyle**, demi-chorus de **Buster Bailey** et de **Russell Procope** (rappelant à la fois les phrases les plus avancées de Willie Smith et la fluidité de Johnny Hodges), jeu de balais infallible d' **O'Neil Spencer** et soutien de basse solide de **Kirby** : Old bottles, New wine, et quelle cuvée !

John Kirby: Sweet Georgia Brown CD XV, 25 (2'51)

*Charlie Shavers (tp) Buster Bailey (cl) Russell Procope (as) Billy Kyle (pn) John Kirby (cb)
O'Neil Spencer (dms); rec 19 mai 1939*

Pour notre plus grand bonheur, le band de Kirby apparaît dans deux courtes séquences d'un film de second plan réalisé en 1940, *Sepia Cinderella* : une occasion unique de visualiser le mélange détonnant de tonus et de précision qui caractérise le "biggest little band" : nous le retrouverons aussi dans une jam Esquire aux côtés du batteur **Sid Catlett**.

Vidéo John Kirby: Esquire All Stars/ Can't find a way to say DVD XV, 11 (3'02)

*Charlie Shavers (tp) Buster Bailey (cl) Russell Procope (as) Billy Kyle (pn) John Kirby (cb)
Sid Catlett (dms) film Sepia Cinderella*

Et pour terminer ce chapitre consacré aux combos et aux jam-sessions, quoi de plus séant que cette séquence mythique des *Aristocats* ? Tout le monde ne rêve-t-il pas d'être un chat ?

Vidéo The Aristocats DVD XV, 12 (5'46)

Extr du film de Disney The aristocats (Everybody wants to be a cat)

11. Les grands solistes des années '30

Pendant les premières périodes de l'histoire du jazz, l'instrument-roi est la trompette (ou le cornet) : les premiers grands stylistes sont des trompettistes. Ainsi, les années '10 sont centrées sur les dynastes orléanais (Buddy Bolden etc) et les années '20 sont dominées par **Louis Armstrong** et **Bix Beiderbecke** (et c'est encore un trompettiste, **Bubber Miley**, qui domine le style jungle d'Ellington à Harlem). Les grands solistes sur d'autres instruments sont rares : **Sidney Bechet** (ss) **Johnny Dodds**, **Jimmy Noone** (cl) **Jelly-Roll Morton**, **James P. Johnson** (pn) **Bessie Smith** (voc). A l'époque, les saxophones sont rares et peu influents (inexistants à la Nouvelle-Orléans héroïque, ils apparaissent timidement à Chicago, avec **Frankie Trumbauer** notamment). Dans les années '30, on assiste à un bouleversement de cet équilibre instrumental: le saxophone détrône de manière indiscutable la trompette (il est encore aujourd'hui considéré comme une sorte d'emblème du jazz, dans la publicité par exemple). Les duels entre dynastes orléanais laissent la place aux sax-battles de Kansas City. Dans le même temps, les grands stylistes, **Coleman Hawkins** en tête) sont presque tous des saxophonistes, et leur influence dépasse de loin la sphère de leur famille instrumentale (comme celle d'Armstrong dépassait de loin l'univers des trompettistes). Les instruments de monsieur Sax dominent également la symbolique liée au jazz et la chose perdurera jusqu'à aujourd'hui. Enfin, parmi les solistes/stylistes que nous allons écouter, certains (et singulièrement **Lester Young**) s'affirment comme des passeurs charismatiques qui préparent l'arrivée du be-bop et donc du jazz moderne. Sans prétendre faire un tour d'horizon complet du jazz de l'époque, nous allons passer en revue, instrument par instrument, les plus influents des stylistes des années swing.

a. Les trompettistes

Dans les années '20, le **cornet** a été le premier instrument roi du jazz. Dès 1927, à la suite d'Armstrong et de Bix, la plupart des musiciens de jazz optent pour la **trompette**, plus puissante, plus éclatante. Quelques uns resteront fidèles au cornet (**Bobby Hackett**, **Rex Stewart**). Plus tard dans le jazz moderne, le **bugle**, au son plus doux, se trouvera une place, surtout dans les ballades. Dans un monde parallèle, on trouvera encore des instruments comme la trompette à piston ou la trompette basse. Par ailleurs, les différentes sourdines permettront de modifier le son des trompettes : l'effet wah-wah sera obtenu à l'aide d'un chapeau, d'un débouche-évier ou de la pièce usinée à cet effet : avec ces ustensiles souvent folkloriques, on bouche et débouche le pavillon de la trompette afin d'obtenir des effets vocalisés, de couleur comique ou dramatique ; la sourdine sèche et fixe est, elle, conçue pour obturer le pavillon et filtrer le son afin qu'il en ressorte adouci ; Miles Davis popularisera dans les années '50 la sourdine Harmon, jouée contre le micro et qui confère à la sonorité obtenue un saisissant effet de proximité et un feeling aux couleurs parfois tragiques. Petit tour d'horizon en images avec le cornet de **Bobby Hackett**, la trompette de **Doc Cheatham**, le bugle de **Clark Terry** puis la section de trompettes de Basie avec diverses sortes de sourdines:

Video. Trompettes DVD XVI, 1 (4'03)

1. Cornet (Bobby Hackett) 2. Trompette (Doc Cheatham) 3. Bugle (Clark Terry) 4. Sourdines

Si Bix Beiderbecke est mort en 1931 sans avoir connu la révolution swing des années '30, **Louis Armstrong** reste évidemment en bonne place même si cette décennie restera dans l'histoire comme la moins creative et la plus commerciale de sa longue carrière. Sa carrière de chanteur/entertainer prend le pas sur son travail de trompettiste et il est le plus souvent accompagné par des orchestres de qualité moyenne. Il reste qu'Armstrong continue à influencer tous les trompettistes de jazz et que, même si ses apports majeurs s'arrêtent dans les années

1928-1929, il offrira au jazz, jusqu'à sa mort, quelques pages plus que considérables. Au début des années '30, il enregistre et se produit surtout avec un mini big band (2 trompettes, 1 trombone, 3 sax/clarinettes): voici la belle version de *Stardust*, la composition d'Hoagy Carmichael, gravée en 1931, avec un support façon riff pendant le solo de trompette, suivi d'un tapis pendant le chant :

Louis Armstrong : Stardust CD XVI, 1 (3'32)

Louis Armstrong (tp, voc) Zilmer Randolph (tp) Preston Jackson (tb) Lester Boone, George James, Al Washington (sax, cl) Charlie Alexander (pn) Mike McKendrick (gt) John Lindsay (cb) Tubby Hall (dms) rec Chicago avril 1931

En 1933-34, il part pour une première tournée européenne prolongée suite à des problèmes rencontrés avec la pègre américaine. Son premier concert en Belgique a lieu en 1934, au Théâtre Royal de Liège; son premier concert est filmé à Copenhague la même année (au Tivoli Concert Hall) pour le film *Kobenhaven Kalundborg Og*. Tout au long des années '30, sollicité par Hollywood, il jouera souvent des seconds rôles voire son propre rôle : une des belles séquences vient de *Pennies from Heaven* de Norman McLeod où il joue en chante *Skeleton in the closet* : voici successivement une évocation de la venue d'Armstrong en Belgique, la version de *Dinah* filmée à Copenhague puis l'extrait de *Pennies from heaven* dans lequel on voit apparaître **Lionel Hampton** à la batterie :

Video. Louis Armstrong in the thirties DVD XVI, 2 (06'40)

1. *Robert Goffin et l'arrivée d'Armstrong en Europe* 2. *Louis Armstrong (tp, voc) Charles D. Johnson (tp) Lionel Guimarez (tb) Peter DuConge, Henry Tyreen Fletcher Allen (sax, cl) Justo Baretto (pn) German Arago (cb) Oliver Tines (dms) : Dinah Copenhagen 1933* 3. *Extrait de Pennies from Heaven (1936)*

Armstrong se met évidemment au goût du jour, et joue avec des orchestres swing plutôt que new-orleans, ce qui n'empêchera pas quelques belles réussites comme le fameux *Swing that music* avec l'orchestre de Jimmy Dorsey:

Louis Armstrong : Swing that music CD XVI, 2 (2'53)

Louis Armstrong (tp, voc) + Jimmy Dorsey Orchestra; rec aug 1936

Trompettiste au son inégalé et identifiable à la première seconde (malgré les multiples contrefaçons), Armstrong reste toujours la personnification du jazz: le son, le choix des notes, l'ample vibrato, les paraphrases et les contrechants hautement mélodiques restent son territoire. Parmi ses multiples disciples, épinglons le blanc **Bunny Berigan** et les noirs **Hot Lips Page, Jonah Jones, Henri Red Allen** - ce dernier proposant un phrasé reposant déjà moins sur la note (comme chez Satchmo) que sur le groupe de notes. Et à propos de disciples, nous évoquerons séparément les trompettistes orléanais ou chicagoans qui plongeront tête baissée dans l'opportunité que constituera à la fin de la décennie le mouvement Revival : ce sera le cas de quelques pionniers (**Teddy Buckner**), de quelques chicagoans aux développements parfois fort originaux (**Max Kaminsky, Wild Bill Davison**, ou surtout **Mugsy Spanier**). Nous retrouverons par ailleurs Armstrong dans les trois décennies suivantes.

Parmi les trompettistes des thirties, il y a ceux qui gardent un rôle vedette dans les big bands swing, genre **Sy Oliver** chez Lunceford ou **Harry James** chez Goodman. Mais il y a surtout, comme dans les années '20, les trompettistes d'**Ellington** (en premier lieu **Cootie Williams** et **Rex Stewart**) et de **Basie** (**Buck Clayton, Harry Edison**). Si chez les premiers, l'influence jungle et expressionniste reste dominante, chez le second, on sent poindre une sensation de classicisme swing annonçant le middle jazz. Le Duke a particulièrement gâté **Cootie Williams**

avec ses différentes versions du *Concerto for Cootie*, dont la première version date de 1936 a paru sous le titre de *Echoes of Harlem*. Grand trituteur de son devant l'éternel, spécialiste du growl, manipulateur de sourdines, Cootie incarne l'héritage de la période jungle : écoutons, avec ou sans sourdine, ces échos de Harlem :

Cootie Williams (w. Duke Ellington) : **Echoes of Harlem** CD XVI, 3 (3'12)
Duke Ellington band feat Cootie Williams (tp); rec NY 1936

Parmi les bands within the bands d'Ellington, ceux dirigés par **Cootie Williams** sont parmi les plus fascinants : on retiendra notamment la superbe version d'*Ol man river* avec le growl intense du leader, le solo de clarinette de **Barney Bigard** et la partie chantée de **Jerry Kluger**.

Cootie Williams Rug Cutters : Ol' man river CD XVI, 4 (2'52)
Cootie Williams (tp) Tricky Sam Nanton (tb) Barney Bigard (cl) Johnny Hodges, Otto Hardwicke (as) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Billy Taylor (cb) Sonny Greer (dms) Jerry Kluger (dms) rec NY 4 avril 1938

L'autre grand trompettiste du Duke dans les années '30 est **Rex Stewart** (1907-1967), par ailleurs un des seuls spécialistes demeurés fidèles au cornet et un des initiateurs de la technique des pistons à moitié enfoncés, technique qui propulsera un Clark Terry vers les sommets. Ellington écrit pour lui *Boy meets horn*, un mini-concerto centré sur un wah wah et un growl plus légers que chez Cootie Williams.

Rex Stewart (w. Duke Ellington) : **Boy meets horn** CD XVI, 5 (3'05)
Rex Stewart (cn) Cootie Williams, Wallace Jones (tp) Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb) Barney Bigard (cl) Johnny Hodges, Otto Hardwicke (as) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Billy Taylor (cb) Sonny Greer (dms) ; rec NY 22 dec 1938

A la fin des années '30, comme bcp de jazzmen US, **Rex Stewart** est à Paris et il enregistre avec **Django Reinhardt** ; parmi les quelques pièces immortalisant cette collaboration, il y a une composition superbe baptisée *Solid Old Man* ; outre Rex et Django, on y entend aussi un court solo de **Barney Bigard**.

Rex Stewart and his Feetwarmers : Solid Old Man CD XVI, 6 (3'05)
Rex Stewart (cn) Barney Bigard (cl) Django Reinhardt (gt) Billy Taylor (cb) Paris avril 1939

Moins démonstratifs, les solistes de Count Basie instaurent donc le classicisme dans l'univers la trompette swing : on appréciera le lyrisme de **Buck Clayton** lorsqu'il se verra convié par **Teddy Wilson** à accompagner **Billie Holiday** en compagnie de **Lester Young** : notez entre autres moments de grâce la superbe ouverture avec sourdine fixe :

Buck Clayton w. Teddy Wilson : Why was I born CD XVI, 7 (2'51)
Buck Clayton (tp) Benny Goodman (cl) Lester Young (ts) Teddy Wilson (pn) Freddie Green (gt) Walter Page (cb) Jo Jones (dms) Billie Holiday (voc) rec NY 25 janv 1937

Avec Lester Young, Buck Clayton fait également partie des **Kansas City Six** que nous avons eu l'occasion d'écouter dans le chapitre consacré aux combos. Avec la rythmique imparable de Basie, il s'illustre dans la musique de riffs de *Way down yonder in New-Orleans*, en 1938

Kansas City Six : Way down yonder in New-Orleans CD XVI, 8 (2'56)
Buck Clayton (tp) Lester Young (ts) Eddie Durham (gt) Freddie Green (gt) Walter Page (cb) Jo Jones (dms) rec NY 27 sept 1938

Le deuxième grand trompettiste de Basie dans les années '30 (et '40) est **Harry « Sweets » Edison**. Son surnom laisse d'emblée imaginer qu'il s'exprime également avec une belle et douce sonorité néanmoins capable de dégager un swing intense: Basie donne le ton sur *Panassié Stomp*, Edison enchaîne, suivi par **Hershell Evans, Dicky Wells, Lester Young** et **Earl Warren** :

Harry Edison (w. Count Basie) : **Panassié Stomp** CD XVI, 9 (2'46)

Buck Clayton, Harry Edison, Ed Lewis (tp) Dickie Wells, Dan Minor, Benny Morton (tb) Earl Warren (as) Lester Young, Herschel Evans (ts) Jack Washington (bs) Count Basie (pn) Freddie Green (gt) Walter Page (cb) Jo Jones (dms) rec NY 16 nov 1938

Mais quelle que soit l'importance des Ellingtoniens et des gens de chez Basie, le grand 'passeur' en matière de trompette dans les années '30 est sans conteste **Roy Eldridge** (par ailleurs idole de Dizzy Gillespie !). Surnommé *Little Jazz* (à cause de sa petite taille), Roy étudie la batterie (instrument dont il lui arrivera de rejouer à l'occasion) puis le tuba et la trompette. En 1930, monté à New-York, il joue avec l'orchestre d'**Elmer Snowden** (et fait sa première apparition filmée dans l'all black movie *Smash your baggage*, en 1932. Dans la deuxième moitié des '30 Roy joue chez Teddy Hill et Fletcher Henderson entre autres, avant de monter son propre orchestre : beaucoup plus moderne que celui de ses contemporains, notamment dans l'aigu, il développe une technique, une virtuosité et une audace harmonique qui le mettent au niveau de Coleman Hawkins, Lester Young, Art Tatum. Un de plus formidables chorus est celui de *Heckler's Hop*, qui illustre au mieux l'influence qu'il a pu exercer pour les modernistes en gestation, Dizzy Gillespie en tête. Après *Heckler's Hop*, nous écouterons *Wabash Stomp*, enregistré le même jour :

Roy Eldridge: Heckler's Hop (CD XVI, 10) (2'41)

Roy Eldridge (tp) Scoops Carey (as) Joe Eldridge (as, arr) Dave Young (ts) Teddy Cole (pn) John Collins (gt) Truck Parham (cb) Zutty Singleton (dms) ; rec NY 23 janvier 1937

Roy Eldridge : Wabash Stomp CD XVI, 11 (3'08)

Roy Eldridge (tp) Scoops Carey, Joe Eldridge, Dave Young (sax) Teddy Cole (pn) John Collins (gt) Truck Parham (cb) Zutty Singleton (dms) rec 23 janvier 1937

Au tout début des années '40s, Roy, également chanteur à ses heures, entrera dans l'orchestre de **Gene Krupa** où il formera un tandem historique avec la jeune chanteuse **Anita O'Day**. Afin de visualiser le jeune Eldridge, voici un extrait de *Smash your baggage* (Roy est le petit trompettiste qui prend le premier chorus); quelques photos ensuite, avec un rappel du solo de *Heckler's Hop*, puis le soundie kitsch *Thanks for the boogie ride* avec Krupa et Anita O'Day :

Video. Roy Eldridge: Portrait (DVD XVI, 4) (3'09)

1. Extr de *Smash your baggage* (Elmer Snowden orch 1932) 2. *Heckler's Hop*
3. Gene Krupa feat Roy Eldridge et Anita O'Day : *Thanks for the Boogie ride*

Un des principaux chevaux de bataille de Roy Eldridge est cet *After you've gone*, que nous écouterons pour suivre (la chanteuse s'appelle **Gladys Palmer**), avant de conclure (provisoirement) avec un nouveau titre gravé avec **Billie Holiday**, *What shall I say* (1939)

Roy Eldridge: After you've gone CD XVI, 12 (3'01)

Roy Eldridge (tp) Scoops Carey (as) Joe Eldridge (as, arr) Dave Young (ts) Teddy Cole (pn) John Collins (gt) Truck Parham (cb) Zutty Singleton (dms) Gladys Palmer (voc) ; rec NY 28 janvier 1937

Roy Eldridge w. Teddy Wilson : **What shall I say ?** CD XVI, 13 (2'41)
Roy Eldridge (tp) Ernie Powell, Benny Carter (sax) Teddy Wilson (pn) Danny Barker (gt)
Milt Hinton (cb) Cozy Cole (dms) Billie Holiday (voc) rec NY 30 janv 1939

A Kansas City, si les sax battles sont l'exercice à la mode (voir ci-dessous), les batailles de trompettistes gardent la cote également. Dans *Kansas City 34*, déjà évoqué à plusieurs reprises, le jeune neo-bopper **Nicholas Payton** se livre à cet exercice en compagnie d'**Olu Dara** et de **James Zollar** :

Vidéo. Trumpet Battle : Lafayette DVD XVI, 5 (3'47)
Olu Dara, Nicholas Payton, James Zollar (tp) + orch ;
extr de Kansas City 34 (Robert Altman)

b. Les trombones

Le style New Orleans a eu ses "grands" trombones à commencer par **Kid Ory**, maître du Tailgate style. Le style jungle avait son maître trombone en la personne de **Tricky Sam Nanton**. Mais l'instrument est vraiment devenu un instrument soliste avec le swing et plus encore avec le be-bop. Comme chez les clarinettes, des chefs comme **Glenn Miller** ou **Tommy Dorsey** sont de très bons trombones mais qui sacrifieront leur instrument à la direction d'orchestre. Comme nous l'avons fait pour les trompettistes, familiarisons-nous avec les trombones (le plus courant est évidemment le trombone à coulisse, seuls certains musiciens, l'ellingtonien **Juan Tizol** en tête, décidant de jouer du trombone à pistons, plus souvent utilisé en musique classique). Voici successivement un exemple de trombone à coulisse avec **Lawrence Brown**, puis de trombone à pistons avec Juan Tizol et enfin, la section de trombones de Basie nous permettant de nous familiariser avec l'effet des sourdines sur l'instrument :

Vidéo. Trombone DVD XVI, 6 (2'36)
1. Lawrence Brown 2. Juan Tizol 3. Les trombones de Basie

Parmi les trombones révélés dans les années '30, le plus connu est sans doute le blanc **Jack Teagarden**, (1905-1964) longtemps partenaire d'Armstrong. Homme du Sud à l'accent trainant quand il chante le blues, Teagarden joue d'abord chez Whiteman et dans l'orchestre de Wingy Manone. Nous l'écouterons d'abord au sein des *Charleston Chasers* où il cotoie les futures stars du swing blanc Benny Goodman, Glenn Miller et Gene Krupa entre autres. Ils jouent une version de *Basin street blues*, un classique que Jack reprendra souvent avec Armstrong :

The Charleston Chasers : Basin street blues CD XVI, 14 (3'10)
Charlie Teagarden, Ruby Weinstein (tp) Glenn Miller (tb, arr) Jack Teagarden (tb, voc)
Benny Goodman (cl) Sid Stoneburn, Larry Binyon, Arthur Schutt (pn) Duck McDonough (gt)
Harry Goodman (cb) Gene Krupa (dms) rec NY 1931

C'est encore dans un band constitué dans l'ensemble de Chicagoans que Jack grave en 1940 ce *Jack hits the road*, sous la houlette du sax tenor **Bud Freeman** :

Jack Teagarden in Bud Freeman Band : Jack hits the road CD XVI, 15 (2'59)
Jack Teagarden (tb) Pee Wee Russell (cl) Bud Freeman (ts) Dave Bowman (pn)
Eddie Condon (gt) Mort Sthulbaker (cb) Dave Tough (dms) 1940

C'est en 1939 que Teagarden crée son propre orchestre, un orchestra qui tient la route sur le plan musical mais ne connaît qu'un succès relative. L'année de sa création, le band de Teagarden est filmé dans un programme consacré aux compositions de **Hoagy Carmichael** : outre *Stardust* et un *Rockin' chair* mis en images, ils jouent une version de *Lover* comprenant un beau solo de trombone et un vocal de la chanteuse **Meredith Blake**. Nous enchaînerons avec un *Jack Armstrong Blues* proposé dans la série des Snader Telescriptions par une petite formation dans laquelle Jack a engagé son frère le trompettiste **Charlie Teagarden** et le batteur **Ray Bauduc** entre autres :

Video. Jack Teagarden : Lover / Jack Armstrong Blues DVD XVI, 7 2'55

1. *Jack Teagarden (tb) Meredith Blake (voc) Carmichael (mc) rec 1939*
2. *Charlie Teagarden (tp) Jack Teagarden (tb) Pud Brown (ts) Heinie Beau (as) Don Bonnee (cl) Nappy Lamare (gt) Don Ewell (pn) Ray Leatherwood (cb) Ray Bauduc (dms) 1951*

Parmi les trombones noirs typiquement swing, **Dickie Wells** (1907-1985) est sans doute dans les années '30 le soliste de pointe. En France il enregistre en 1937 avec Django Reinhardt un très beau blues intitulé *Hangin' around Boudon* : le vocal est du au trompettiste **Bill Coleman** : avec un personnel plus étoffé, nous écouterons ensuite *Between the devil and the deep blue sea*

Dickie Wells : Dickie Wells Blues CD XVI 16 (3'19)

*Dickie Wells (tb, arr) Sam Allen (pn) Roger Chaput (gt) Bill Beason (dms)
rec Paris juillet 1937*

Dickie Wells Orchestra : Between the devil and the deep blue sea CD XVI, 17 (2'56)

*Dickie Wells (tb, arr) Bill Dillard, Bill Coleman, Shad Collins (tp) Django Reinhardt (gt)
Richard Fullbright (cb) Bill Beason (dms) rec Paris juillet 1937*

Dickie Wells a fait partie des trois grands trombones de l'orchestre de Count Basie, à différentes époques. Le voici avec ses collègues **Benny Morton** et **Vic Dickenson** dans un extrait d'une télévision mythique du Basie All Stars :

Video. Three Basie Bones DVD XVI 8 (1'40)

Benny Morton, Vic Dickenson, Dickie Wells (tb) + Count Basie All Stars

Chez Ellington, on trouve également de bons stylistes parfois très différents de la norme "jungle" mise en place dans les années '20 par Tricky Sam Nanton : c'est le cas de **Lawrence Brown** et de sa sonorité velouté que nous retrouverons plus tard.

c. Les clarinettes

Nous avons déjà beaucoup entendu de clarinettes depuis le début de ce cours : la clarinette fut en effet un des trois instruments clés du jazz orléanais (**Johnny Dodds**, **Jimmy Noone**) mais aussi l'instrument de nombreux leaders blancs de big bands swing (**Benny Goodman**, **Artie Shaw**). A ces noms, il est indispensable d'ajouter ceux de quelques musiciens, dont certains sont sans doute les meilleurs clarinettes des thirties. La chose est en tout cas indiscutable en ce qui concerne l'ellingtonien **Barney Bigard**. Né à la Nouvelle-Orléans en 1906, élève du légendaire **Lorenzo Tio**, Barney Bigard s'installe à Chicago dans les années '20 et joue avec King Oliver et Jelly Roll Morton avant d'être engagé, on l'a vu, par Duke Ellington, en 1927. Il restera fidèle au Duc jusqu'en 1942. Voici Bigard mis en valeur par Ellington dans une pièce intitulée *Cotton* et gravée en 1935. La chanteuse de l'orchestre est alors **Ivie Anderson** :

Barney Bigard (w. Duke Ellington) : **Cotton** CD XVI 18 (3'07)

Rex Stewart (cn) Arthur Whetsol, Cootie Willaims §tp- Tricky Sam nanton (, Juan Tuzol, Lawrence Brown (tb) Barney Bigard (cl) Johnny Hodges, Otto Hardwicke (as) Ben Webster (ts) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Hayes Alvis, Billu Taylor (cb) Sonny Greer (dms) Ivie Anderson (voc) rec NY aug 1935

Comme pour Cootie Williams, Rex Stewart ou Lawrence Brown, Ellington a écrit diverses pieces pour son clarinettiste vedette. C'est le cas en 1936 de *Clarinet Lament*

Barney Bigard (w. Duke Ellington) : **Clarinet Lament** CD XVI, 19 (3'11)

Rex Stewart (cn) Arthur Whetsol, Cootie Willaims §tp- Tricky Sam nanton (, Juan Tuzol, Lawrence Brown (tb) Barney Bigard (cl) Johnny Hodges (as) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Hayes Alvis (cb) Sonny Greer (dms) rec NY 27 fev 1936

Né à Memphis en 1902, l'autre grand clarinettiste noir des thirties, déjà très actif dans la décennie précédente, est **Buster Bailey** (partenaire d'Armstrong, de John Kirby, de Billie Holiday etc). Peut-être moins subtil que son collègue Bigard, Bailey n'en est pas moins un solide swingueur capable de dompter sa sonorité et de faire passer l'émotion à travers le bois. Comme tous les musiciens noirs, ses premières apparitions filmées le montrent dans des situations et dans des costumes cocasses ou ridicules. Mais la musique est au rendez-vous, par exemple dans la version de *Tiger rag* (Le morceau des clarinettistes creoles des débuts du jazz), insérée dans le film *That's the spirit* en 1933 : costumes mexicains et entractes de type minstrel de rigueur : nous retrouverons ensuite Buster Bailey dans le band de **John Kirby** : ici encore il s'agit d'un extrait de film, *Sepia Cinderella* :

Video. Buster Bailey DVD XVI, 09 4'19

1. *Buster Bailey (cl) in Noble Sissle Band (Tiger rag 1934)*
2. *In John Kirby Onyx Club Band (Sepia Cinderella)*

Parmi les disques réalisés par **Bailey** à son nom, retenons par exemple ce *Planter's Punch*, gravé en 1938 avec les musiciens de Kirby (en l'absence du chef, et avec le remplacement de Russell Procope par **Pete Brown**): tempo medium rapide

Buster Bailey Rhythm Busters : Planter's Punch CD XVI, 21 (2'55)

Charlie Shavers (tp) Buster Bailey (cl) Pete Brown (as) Billy Kyle (pn) Jimmy McLin (gt) Johnny Williams (cb) O'Neil Spencer (dms) rec NY dec 1938

Même si nous l'avons déjà souvent écouté, il serait absurde de ne pas réécouter ne serait-ce qu'un titre de **Benny Goodman**, qui, quoiqu'on pense de sa nomination de King Of Swing (qu'il n'avait jamais sollicitée), restera un des grands clarinettistes et un des rares musiciens blancs à mettre sur pied des formations racialement mixtes dès les années '30. Voici, par le sextet de la fin 1939 une version de *Memories of you*, le tube de Eubie Blake. Soli de **Lionel Hampton** et de **Charlie Christian** :

Benny Goodman : Memories of you CD XVI 20 (3'12)

Benny Goodman (cl) Lionel Hampton (vbes) Fletcher Henderson (pn) Charlie Christian (gt) Artie Bernstein (cb) Nick fatool (dms) rec NY nov 1939

Pour terminer ce court chapitre sur la clarinette, il est indispensable de rappeler que l'instrument permet une approche toute différente de celle des Orléanais ou des swingmen : dans les mains de **Lester Young** (puis de Jimmy Giuffre), c'est le côté boisé et poétique qui ressort avant tout et qui confert à la clarinette une dimension lyrique et mélancolique d'une tout autre tonalité.

Tout à fait hors norme, les quelques titres gravés par **Lester Young** sur cet instrument qui n'est pas celui qui l'a fait passer à la postérité (et donc nous allons reparler très bientôt), laissent apparaître une prédilection pour une tessiture volontiers medium-grave alors que la majorité des specialists de la clarinette privilégient l'aigu. Avec les *Kansas City Six*, et un **Buck Clayton** version sourdine très émouvant lui aussi, Lester joue *I want a little girl* et on fond !

Lester Young (w. Kansas City Six): I want a little girl CD XVI, 22 (2'49)
Buck Clayton (tp) Lester Young (ts, cl) Eddie Durham (solo gt) Freddie Green (acc gt)
Walter Page (cb) Jo Jones (dms): rec NY 27 septembre 1938

En guise de coda, changement de ton avec la clarinette d'un des trois ours de *Goldilocks and the Jivin' Bear*, un cartoon de la série Merrie Melodies : et le moins qu'on puisse dire, c'est que le clarinettiste en question sait faire chauffer son instrument:

Video. Cartoon : Goldilocks and the jivin' bears DVD XVI 10 (6'49)
Cartoon de Fritz Freleng (Merrie Melodies, 1944)

d. Les saxophonistes

Pour mémoire (voir début de ce chapitre), le (ou les) saxophone(s) s'apparaissent dans le jazz que sur le tard. Absent du jazz orléanais, il débarque chez les Chicagoans blancs (**Frankie Trumbauer** (C-mel), **Adrian Rollini** (bass sax) **Bud Freeman** (ts) et évidemment, **Sidney Bechet** (ss). **Coleman Hawkins** n'est donc pas le premier sax jazz comme on le dit parfois : MAIS il est resté bien le père des saxophonistes jazz. On l'a dit, les tendances, jadis données par les trompettistes (**Armstrong** Hot, **Bix** cool) sont maintenant aux mains des sax et principalement de deux ténors, **Coleman Hawkins** (hot) et **Lester Young** (cool). Dans la grande famille sax, les quatre instruments principaux en ce qui concerne le jazz en tout cas sont du gave à l'aigu le baryton (reconnaissable à ses circonvolutions et à sa taille imposante), le tenor dont le bec fait quasi un angle droit avec le corps de l'instrument, l'alto (angle plus aigu et taille plus petite) et le soprano, aisément reconnaissable en ce qu'il s'agit du seul saxophone droit. Comme la clarinette que nous incluons (et ajout de la clarinette qui fait partie de la section d'instruments à anches): si le baryton et le soprano ne comptent que peu de représentants importants (c'est le jazz moderne qui les remettra à l'avant-scène) le ténor et l'alto se disputent les faveurs du public : petit survol de la famille sax :

Video. La Famille Sax DVD XVII, 01 6'40
Jimmy Hamilton (cl) Harry Carney (bs) Ben Webster (ts) Johnny Hodges (as)
Sidney Bechet (ss); Montage MJ

Le baryton

En jazz "classique", un seul baryton devient soliste au sens plein du terme et pas seulement membre de la section de sax: il s'agit évidemment de l'ellingtonien **Harry Carney**, fidèle parmi les fidèles (1910-1974). Carney étudie le piano (ce qui donne une base harmonique solide) puis il passe au baryton. Il n'a que 16 ans lorsqu'il est engagé par Duke Ellington, en pleine période jungle : il devient un des solistes marquants de l'orchestre, dont il restera un pilier sa vie durant; sur *Truckin* (1935) il prend un des derniers chorus après **Hodges** (très bluesy) et quelques autres. Le deuxième titre sera *When my sugar walks down the street*, lancé par le chef et chanté par **Ivie Anderson**. Ici encore, Carney improvise dans le dernier tiers du morceau :

Harry Carney (in Duke Ellington band) : **Tough Truckin** ‘ CD XVII, 1 (3’06)
Rex Stewart (cn) Arthur Whetsol, Cootie Williams (tp) Tricky Sam Nanton, Lawrence Brownb, Juan Tizol (tb) Barney Bigard (cl) Johnny Hodges, Otto Hardwicke (as) Ben Webster (ts) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Hayes Alvis, Billy Taylor (cb) Sonny Greer (dms) rec NY aug 1935

Duke Ellington Orchestra : **When my sugar walks down the street** CD XVII, 2 (2’42)
Rex Stewart (cn) Cootie Williams, Wallace Jones (tp) Jones Joe Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb) Barney Bigard (cl) Johnny Hodges, Otto Hardwick (as) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn, perc) Fred Guy (gt) Billy Taylor Sr (cb) Sonny Greer (dms) rec NY 7 juin 1938

Carney excepté, ce n'est que dans le jazz moderne (bop, cool) que le baryton prendra son véritable essor, avec des solistes comme Gerry Mulligan, Serge Chaloff ou Pepper Adams.

Le ténor

Deux “écoles” principales vont se partager les spécialistes du sax ténor (et délimiter les deux grandes tendances du jazz): l'école de Coleman Hawkins (Bean) avec ses innombrables disciples (Chu Berry, Ben Webster etc) puis dès 1936, celle de Lester Young (Prez) qui influencera la jeune génération surtout. Faut-il le dire, le terme "école" est à prendre avec toutes les précautions d'usage.

1. **Coleman Hawkins** (déjà entendu dans l'orchestre de Fletcher Henderson) est né en 1904 dans le Missouri. Il étudie le piano et le violoncelle, puis à 9 ans, reçoit un sax ténor. Hawkins s'attaque alors à l'étude de la composition et de l'harmonie (d'où l'orientation plus harmonique que strictement mélodique). Il fait ses débuts avec la chanteuse de blues **Mamie Smith** en 1922. La même année, il entre donc chez **Fletcher Henderson** tout en participant parallèlement à divers autres big bands réputés. A ses débuts, comme tous les premiers sax, il utilise la technique du *slap-tongue*, percussif et qui donne à la musique un côté sautillant parfois proche de la musique de cirque). La plupart de ses chorus chez Fletcher Henderson témoignent de ce travail. Le changement semble coïncider avec une session-clé des *Mound City Blue Blowers* de **Red Mc Kenzie** (une formation mixte composée de Chicagoans et de futurs leaders du swing). Les deux faces de ce 78 tours symbolisent le passage stylistique d'Hawkins du slap (toujours présent sur *Hello Lola*) au phrasé coulé (*One Hour*) qui le caractérisera, et après lui une bonne partie des grands sax noirs de la période swing. Voici un extrait de chacune de ces deux faces:

Coleman Hawkins : **Hello Lola / One hour** (extr) CD XVII, 3 (1’53)
Red Mc Kenzie (comb) Glenn Miller (tb) Pee Wee Russell (cl) Coleman Hawkins (ts) Eddie Condon (bjo) Jack Bland (gt) Al Morgan (cb) Gene Krupa (dms). N-Y 14 nov 1929

One Hour est le premier pas vers ce *Body and Soul* auquel on assimile Hawkins mais qui date de 1939 seulement ; or entretemps, engagé par l'Anglais **Jack Hylton**, Hawkins aura séjourné longtemps en Europe : entre 1934 et 1939, il aura enregistré de nombreuses faces à travers lesquelles on voit son art se forger : et ce aussi bien en France avec Django, qu'aux Pays-Bas avec les Ramblers, en Angleterre avec Stanley Black. Voici, gravé à Londres en 1934 une version de *Honeysuckle rose* qu'on pourra comparer avec celle qu'il avait enregistrée avec Django en France et que nous avons entendue précédemment :

Coleman Hawkins : **Honeysuckle rose** CD XVII, 4 (3’05)
Coleman Hawkins (ts) Stanley Black (pn) Albert Harris (gt) Tiny Winters (cb) London 1934

C'est pendant ce long séjour européenne que Coleman Hawkins est pour la première fois filmé: ça se passe aux Pays-Bas en 1937 et Hawkins joue *I wish I were twins* avec le pianiste hollandais (d'aspect sinon de nom) **Leo de la Fuente** :

Video. Coleman Hawkins : I wish I were twins DVD XVII, 2 2'03
Coleman Hawkins (ts) Leo de la Fuente (pn) : rec PB 1937

Hawkins gravera plusieurs versions de *Stardust* en Europe, notamment à Paris avec Django en 1934, mais aussi aux Pays Bas avec le pianiste américain **Freddy Johnson** en 1938 :le bassiste hollandais s'appelle **Maurice Van Kleef** :

Coleman Hawkins : Stardust CD XVII, 5 (3'13)
Coleman Hawkins (ts) Freddy Johnson (pn) Maurice van Kleef (cb) rec Laren 14 juin 1938

A l'approche de la guerre, le Bean rentre aux USA. Et il y enregistre ce fameux *Body & soul* destiné à passer à la postérité. C'est alors surtout qu'il devient LE saxophoniste le plus influent de sa génération et le modèle pour les suivantes Ce *Body and soul*, c'est un peu le pendant du *West end blues* d'Armstrong ou comme le *Singing the blues* de Bix. Tout le monde connaît par coeur ce *Body ans soul* ! Que voici en version audio et en version augmenée de photos diverses.

Video/Audio. Coleman Hawkins : Body and Soul CD XVII, 6 DVD XVII, 3 (3'09)
Coleman Hawkins (ts) + orchestra ; rec 1939

A l'exception de Lester Young et de Ben Webster qui proposent à leur manière une alternative, les seuls rivaux d'Hawkins sur son terrain sont les ténors **Chu Berry** (coqueluche du public américain pendant le séjour européen du Haricot). Chu Berry est la vedette de la 52eme rue, notamment en combo avec **Roy Eldridge** : voici leur version de *Sittin' in* en 1938 :

Chu Berry: Sittin in CD XVII, 7 (2'21)
*Roy Eldridge (tp) Chu Berry (ts) Clyde Hart (pn) Danny Barker (gt) Art Shapiro (cb)
Sid Catlett (dms) rec NY nov 1938*

2. **Lester Young**, né en 1909 dans le Mississipi, fils de musicien, démarre avec un groupe familial avec lequel il effectue des tournées façon minstrels; Lester débute à la batterie puis, fatigué de passer trop de temps à démonter son instrument alors que ses collègues sont déjà occupés à draguer, il passe au saxophone et à la clarinette. Il va rapidement se trouver un son et un phrasé différent de celui, dominant, de Coleman Hawkins : c'est lui qui amènera dans le jazz une alternative au modèle imposé par Hawk. Une alternative qui en fera l'autre chef de file du ténor et le passeur qui préparera l'avènement de l'avenir du jazz : Lester est en effet l'idole de Charlie Parker, initiateur du be-bop avec Dizzy Gillespie et Monk. En 1928, Lester choisit définitivement le sax ténor peaufine ce son nouveau, alternatif. En 1933, il s'installe à Kansas City, multiplie les rencontres, participe aux battles et se mesure avec succès à Coleman Hawkins, Chu Berry ou Ben Webster. Ses adversaires finissent souvent par capituler au petit matin. La première séance de Lester, décisive en ce qu'elle va immédiatement faire connaître Lester dans le monde du jazz : il improvise au sein d'une petite formation baptisée pour des raisons de contrat **Jones Smith Incorporated** et qui est en fait la base de la section rythmique de **Count Basie**. Le solo de Lester sur *Lady be good* sera une révélation pour Charlie parker qui l'étudiera par cœur aussitôt : la différence avec Hawkins est frappante d'entrée de jeu :

Jones Smith Incorporated : Oh lady be good CD XVII, 9 (3'09)
*Lester Young (ts) Count Basie (pn) Freddie Green (gt) Walter Page (cb) Jo Jones (dms)
rec Chicago 9 nov 1936*

Lester s'est présenté lui-même à **Count Basie** qui en fait un de ses principaux solistes de la fin des années '30 : il forme avec **Herschell Evans** un tandem de ténors remarquable, Evans étant plutôt hawkinsien. Voici un des grands titres de Basie avec Lester, *Every Tub*, gravé en 1938 (les images sont celles du premier festival de jazz (*Carnival of Swing*), images hélas muettes et que j'ai tenté de synchroniser vaille que vaille) :

Vidéo. Count Basie Orchestra : Every Tub DVD XVII, 5 (3'24)

*Buck Clayton, Harry Edison, Ed Lewis (tp) Eddie Durham, Benny Morton, Dan Minor (tb)
Earl Warren (as) Herschel Evans, Lester Young (ts) Jack Washington (bs) Count Basie (pn)
Freddie Green (gt) Walter Page (cb) Jo Jones (dms) rec NY 16 fev 1938*

Lester joue avec Basie de 1936 à 1940. Parallèlement, il collabore volontiers avec le pianiste **Teddy Wilson** pour ses séances téléphone : celles qui associe Lester à **Billie Holiday** sont les plus historiques : la complicité incroyable entre le Président et celle qu'il avait surnommé Lady Day, est de celles qui se comptent sur les doigts de la main. Au point qu'on ne sait plus où commence l'un et où finit l'autre. Lester comme Billie s'expriment avec un lyrisme brulant et écorché, né en partie du rapport qu'ils tissent entre la musique et les paroles des morceaux joués

Teddy Wilson/ Billie Holiday : I'll never be the same CD XVII, 10 (3'08)

*Buck Clayton (tp) Buster Bailey (cl) Lester Young (ts) Teddy Wilson (pn) Freddie Green (gt)
Walter Page (cb) Jo Jones (dms) Billie Holiday (voc) rec NY 1^{er} juin 1937*

A ce stade, on peut tenter de mettre en relief les éléments qui différencient les deux grands sax ténor des années swing. **Coleman Hawkins** privilégie le gros son, velouté, musclé, un phrasé plein ne laissant que peu de place aux silences et respectant le plus souvent les barres de mesure; il joue avec un vibrato ample et un souffle puissant. Au contraire, **Lester Young** développe un son plus fragile, plus poétique; il joue volontiers avec les barres de mesure, n'hésitant pas à construire des phrases enjambant ouvertement celles-ci; son vibrato est plus discret et globalement, il s'exprime à travers un jeu décontracté qui influencera non seulement Charlie Parker et les boppers mais toute la génération cool. Illustration en images :

Video. Bean & Prez DVD XVII, 6 2'46

1. *Coleman Hawkins : Ballad ; Lester Young : Midnight Symphony*
2. *Coleman Hawkins puis Lester Young in Fine and Mellow (B. Holiday)*

3. **Ben Webster**, né à Kansas City en 1909 hérite par certains aspects du travail des deux maîtres. Après avoir étudié le piano, il se met au piano sous l'influence de Budd Johnson. Il joue avec les orchestres de Fletcher Henderson et Cab Calloway. Capable de tendresse infinie mais se laissant également aller à un punch rageur, Ben (surnommé Frog, la grenouille) enregistre, en 1935, plusieurs séances en combo avec **Teddy Wilson**. *Sweet Lorraine* est un instrumental avec un beau solo de ténor qui suit le solo de piano du leader :

Ben Webster (in T. Wilson band) : Sweet Lorraine CD XVII, 8 (3'08)

*Roy Eldridge (tp) Cecil Scott (cl) Hilton Jefferson (as) Ben Webster (ts) Teddy Wilson (pn)
Lawrence Lucie (gt) John Kirby (cb) Cozy Cole (dms) rec NY juillet 1935*

Le grand tournant de la carrière de Ben Webster est sans doute son engagement dans l'orchestre de Duke Ellington : il en devient un des principaux solistes. Jusqu'35, Ellington n'a comme improvisateurs que des altistes et barytons, qui parfois doublent au ténor : son premier grand ténor sera Webster, qui intervient pour la première fois dans les séances d'avril 35 (cfr son long solo sur *Truckin'*) ; plus tard, son rôle sera tellement fort que la période ellingtonienne qui

démarre en 1939 sera désignée sous le nom de **Blanton-Webster Band**. Voici Ben dans un des morceaux qui lui servaient de featuring pendant sa période ellington : *Cottontail* ! Le document contient également une interview du contrebassiste Milt Hinton :

Video. Big Ben DVD XVII, 4 (2'09)

Ben Webster in Ellington Band : Cottontail (+ interv de Milt Hinton)

4. Sax Battle in K.C.

A la nouvelle Orleans, les batailles entre trompettistes étaient monnaie courante, comme les batailles de fanfares. Le changement de hiérarchie instrumentale évoqué fait que dans les années '30, ce sont les sax battle et spécialement les tenor sax battle qui ont la côte, tout particulièrement à Kansas City, enclave dont nous avons déjà parlé et où se retrouvent pour des joutes épiques les plus grands sax et notamment les trois que nous venons d'écouter (Hawkins, Lester, Webster). Dans *Kansas City 34* d'Altman dont nous avons déjà vu quelques extraits, une de ces sax-battle est superbement reconstituée : les deux saxophonistes contemporains qui jouent le rôle des grands maîtres des batailles de KC sont **Joshua Redman** et **Craig Handy**. Les voici (avec toujours ce sens du détail dans la reconstitution, les décors, les réactions du public etc) dans *Yeah Man* :

Video. Sax Battle : Yeah man DVD XVII, 7 (7'16)

Joshua Redman, Craig Handy (ts) + orch ; extrait de Kansas City 34

L'alto

Les trois grands altistes des années '30 sont sans conteste l'ellingtonien **Johnny Hodges**, le luncefordien **Willie Smith** et le maestro et arrangeur **Benny Carter**. A eux trois, ils constituent la crème de l'alto comme Hawkins, Lester et Ben Webster incarnent le ténor. Sans négliger pour autant le lyrisme et l'élasticité de Willie Smith, nous écouterons successivement la suavité et le vibrato sensuel de Johnny Hodges. Disciple de Bechet et surnommé The Rabbit (le lapin) Hodges joue un de ses thèmes fétiches intitulé *Jeep's Blues*: il est au coeur d'un combo ellingtonien typique : et pour suivre, une version de *On the bumpy road to love* par le combo de **Teddy Wilson** avec en point de mire l'élégance raffinée de Benny Carter.

Johnny Hodges : Jeep's Blues CD XVII, 11 (2'58)

*Cootie Williams (tp) Lawrence Brown (tb) Johnny Hodges, Otto Hardwicke (as) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Billy Taylor (cb) Sonny Greer (dms)
rec 28 mars 1938*

Benny Carter (w. Teddy Wilson) : On the bumpy road to love CD XVII, 12 (2'48)

*Jonah Jones (tp) Benny Carter (as) Ben Webster (ts) Teddy Wilson (pn) John Kirby (cb)
Cozy Cole (dms) rec 19 juillet 1938*

e. Les pianistes

L'entrée du piano dans l'univers du jazz et des musiques assimilées coïncide avec le ragtime (Scott Joplin etc), la sédentarisation des orchestres new-orlans (Jelly Roll Morton), les pianistes de blues et de Boogie Woogie de Chicago (Meade Lux Lewis), et surtout la première véritable école de piano jazz : le *stride* (James P. Johnson, Willie the Lion Smith, Fats Waller) avec cette pompe puissante de la main gauche. L'exception majeure, qui mêle toutes ces influences, est le pianiste **Earl 'Fatha' Hines**, ex et futur partenaire d'Armstrong, "marginal" très "moderne" pour son temps, spécialiste des brisures rythmiques, maître de la polyrythmie, il a, suite à sa longue fréquentation de Louis Armstrong, développé un jeu désigné sous le nom de Trumpet-Piano style piano. Voici un de ses titres les plus emblématiques de la fin des années

'30, *Father's getaway* : ça part sur un groove stride, puis les brisures arrivent et les deux mains partent dans des directions différentes mais évidemment complémentaires, jusqu'à ce que, vers 3 minutes, Fatha insère à son impro cette pédale de main gauche qui fait partie de son style. Nous retrouverons ensuite un autre des grands succès de Hines, *My monday date*, par le "professeur" **Dick Hyman**, avant de retrouver Hines en images dans son illustre *Boogie Woogie on Saint Louis Blues*, extrait d'un film avec Louis Armstrong.

Earl Hines : Father's Getaway CD XVII, 13 (4'20)
Earl Hines (pn solo) rec juillet 1939

Vidéo. Earl Hines / Dick Hyman DVD XVII, 08 2'12

1. *Dick Hyman (pn solo) : My Monday date* 2. *Earl Hines : Boogie Woogie on St Louis Blues*

Dans les années '30, de nombreux pianistes marquent la transition entre le stride et le be-bop, par un jeu au classicisme imparable, alliant technique et feeling. Chacun a son style : **Billy Kyle**, **Johnny Guarnieri**, et surtout **Teddy Wilson** - sans oublier évidemment le Roi des Rois, **Art Tatum**. **Teddy Wilson** (1912-1986) se caractérise par une élégance et un swing délicat mais solide, qui font de lui à la fois un soliste jubulatoire et un accompagnateur qu'appréciait tout particulièrement **Billie Holiday**. Leader, directeur musical mais aussi grand pianiste, spécialiste d'une technique de main gauche construite sur des intervalles de 10ème, Teddy est l'homme du phrasé limpide : organisateur des meilleures séances téléphone des thirties, il a invité tous les plus grands solistes de l'heure : Billie Holiday bien sûr mais aussi les Ellingtoniens (Cootie Williams, Johnny Hodges) des hommes de chez Basie (Buck Clayton, Harry Edison) ou chez Goodman, ainsi que des électrons libres et passeurs comme Roy Eldridge. C'est Teddy qui ouvre *This year's kisses*, gravé en janvier 1937, très vite rejoint par monsieur **Lester Young** qui prend un chorus entier, avant que Billie ne prenne la main et ne nous bouleverse comme à son habitude; retour du leader et lancement par **Buck Clayton** de la collective finale :

Teddy Wilson / Billie Holiday: This year's Kisses CD XVII, 14 (3'13)
Buck Clayton (tp) Benny Goodman (cl) Lester Young (ts) Teddy Wilson (pn) Freddie Green (gt) Walter Page (cb) Jo Jones (dms) Billie Holiday (voc) rec NY 25 janv 1937

Le jeu de Wilson, on vient de l'entendre, est marqué par la délicatesse, et le swing subtil : il nous promène à travers son univers mélodique à l'aide d'une main droite agile et élastique (intros, solos, contrechants). En solo, il peut exécuter des ballades pre-tatumesques sans jamais céder à la virtuosité excessive. C'est le cas dans ce *Don't blame me*, également de 1937, grande année parmi les grandes années: accompagnement particulièrement bien balancé et improvisation colorée et mélodique à souhait :

Teddy Wilson : Don't blame me CD XVII, 15 (3'06)
Teddy Wilson (pn solo); rec NY 12 nov 1937

Sur tempo plus rapide, l'influence du stride a tendance à revenir de manière plus audible, la main gauche de Wilson fournissant à son impro de main droite un soutien infailible et puissant.

Teddy Wilson : Between the devil and the deep blue sea CD XVII, 16 (2'48)
Teddy Wilson (pn solo); rec NY 12 nov 1937

Moins connu que Teddy Wilson, si ce n'est pour le travail qu'il effectuera pendant treize longues années aux côtés de Louis Armstrong période all stars (1953-1966), **Billy Kyle** est un musicien à redécouvrir de toute urgence. Né à Philadelphie en 1914, Billy étudie le piano dès son plus

jeune âge et, dès 1929, est engagé dans des territory bands de la région de New-York. Dans les années '30, il travaille dans des big bands importants comme le *Mills Blue Rhythm Band* ou l'orchestre de Lucky Millinder. Mais le tournant sera pour Billy Kyle l'entrée, en 1938, dans le magnifique sextet de **John Kirby** (voir plus haut), tout en assurant parallèlement des enregistrements avec Lionel Hampton, Red Allen etc. Un jeu délié et des phrases originales développée par la main droite, soutenus par de souples accords de la main gauche font de Billy un musicien plus moderne que la majorité de ses collègues, un passeur dont le prince du piano be-bop, **Bud Powell** soulignera à de nombreuses reprises à quel point il l'avait influencé. Parmi les quelques pièces enregistrées juste avant la guerre, on retiendra *Finishing up a date*, emblématique de cette modernité trop rarement mise en avant :

Billy Kyle : Finishing up a date CD XVII, 17 (2'45)

Billy Kyle (pn) Dave Barbour (gt) Marty Kaplan (cb) O'Neil Spencer (dms); rec 1939

Mais quelle que soit l'importance d'Earl Hines, de Teddy Wilson ou de Billy Kyle, il reste que LE pianistes des années '30, celui qui séduira aussi bien ses collègues jazzmen que le public et que les concertistes classiques passant par New-York (Horowitz entre autres). Né dans l'Ohio en 1902 dans une famille de musiciens, il étudie la guitare et le violon avant d'opter pour le piano. Presque complètement aveugle dès la naissance, il joue d'abord d'oreille puis se familiarise avec la théorie musicale grâce à des méthodes liées au braille. Il fait ses débuts en 1926 avec Fats Waller pour premier modèle. Ses premiers disques (en piano solo) datent de 1932 et ils vont d'emblée susciter l'intérêt des amateurs de piano. Tatum, à force de travail, a développé une virtuosité sans égale (on raconte qu'en entendant pour la première fois le *Tiger rag* de Tatum, Stéphane Grappelli se serait rué chez un disquaire afin de lui demander le *Tiger rag* enregistré par un duo de pianistes). On écoute ce *Tiger rag* : attachez vos ceintures.

Art Tatum : Tiger rag CD XVII, 18 (2'07)

Art Tatum (pn solo); rec NY 1932

A propos d'Art Tatum, Count Basie disait : "*Il est extraordinaire. Combien y-a-t-il de merveilles au monde ? Sept ? Eh bien, Tatum est la huitième !*" Entre 1932 et 1940, Tatum enregistrera des dizaines et des dizaines de disques en piano solo, des standards pour la plupart. Ils révèlent, comme dans le cas de Billy Kyle, le jeu d'un passeur fascinant : sa virtuosité, sa musicalité et sa modernité séduiront notamment Charlie Parker, qui le découvre alors qu'il travaille comme plongeur dans un restaurant. Deuxième titre, *I would do anything for you*, saisissant lui aussi.

Art Tatum : I would do anything for you CD XVII, 19 (2'47)

Art Tatum (pn solo); rec NY 9 dec 1934

Comme c'est le cas pour Django Reinhardt ou Charlie Parker, on possède peu d'images de Tatum - et aucune des années '30 : la jam tirée du film *Fabulous Dorseys*, déjà visionnée, une courte captation en trio, la reprise d'une pièce classique et une version de *Yesterdays* tirée d'un show TV. Voici le trio et le solo sur *Yesterdays* :

Vidéo. Art Tatum DVD XVII, 09 (2'43)

1. *Art Tatum trio* 2. *Art Tatum solo: Yesterdays*

En quelques années, Art Tatum devient le Dieu des pianistes stride (qui l'avaient influencé dans un premier temps) : Fats Waller raconte que tous s'inclinaient lorsqu'il débarquait dans une de leurs légendaires joutes pianistiques. Mais statut de passeur lui vaudra aussi l'admiration de quasi tous les pianistes modernes. Ainsi, **Herbie Hancock** disait de lui :

"Harmoniquement, Tatum jouait une foule de choses qui sont toujours en avance sur ce que je fais. D'ailleurs, je n'ai toujours pas pu découvrir certains accords qu'il utilisait, ni comprendre la façon majestueuse dont il faisait sonner le piano. (...) Tatum était un génie et si je devais choisir la figure de tête du piano, bien sûr, je citerais Art Tatum avant qui que ce soit. Personne ne peut l'égaliser. Il a fait tout ce qu'on peut faire sur un piano..."

On se souvient aussi de l'anecdote de **Toscanini** débarquant dans le club où jouait Tatum : le maître se serait exclamé : " *C'est impossible, je n'en crois ni mes yeux ni mes oreilles...*". On retrouvera Tatum, en solo mais aussi en trio, dans les années '40 et '50 : mais on s'écoute un dernier titre des années '30, l'éblouissant *Tea for two* :

Art Tatum : *Tea for two* CD XVII, 20 (2'44)
Art Tatum (pn solo); rec NY 12 avril 1939

Dans la deuxième moitié des années '30, il reste encore à évoquer un pianiste qui deviendra une star dans les décennies suivantes comme pianiste mais plus encore comme crooner : il s'agit bien sûr de monsieur **Nat King Cole**. Nathaniel Adams Cole est né en 1919 dans l'Alabama et fait ses débuts dans un univers plutôt bluesy. En 1937, il est un des premiers à mettre en valeur la formule de trio qu'adopteront ensuite Art Tatum ou Oscar Peterson à ses débuts : guitare, piano et contrebasse. En l'occurrence pour le premier trio, le guitariste **Oscar Moore** et le bassiste **Wesley Prince**. Pour cette première approche du roi Cole, voici successivement une des premières versions de son tube *Sweet Lorraine*, gravée en 1939, puis la même année, une des premières vidéos qui nous permet d'écouter le trio dans *That please be mine-able feeling* :

Nat King Cole : *Sweet Lorraine* CD XVII, 21 (3'05)
Nat King Cole (pn, voc) Oscar Moore (gt) Wesley Prince (cb) ; rec LA mai 1939

Video. Nat King Cole Trio : *That « please be mine-able » feeling* DVD XVII, 10 (2'15)
Nat King Cole (pn, voc) Oscar Moore (gt) Wesley Prince (cb) ; rec LA 14 janv 1939 ?????

F. Guitaristes, bassistes, batteurs

Jusqu'à présent, à l'exception d'**Eddie Lang** (et en attendant de traverser l'Atlantique pour faire la connaissance de **Django Reinhardt**), nous n'avons encore guère eu l'occasion de nous extasier devant des spécialistes des cordes. La guitare était au cœur du blues, le banjo jouait un rôle déterminant dans le monde du Minstrel et du ragtime, mais pour le reste... Il faut dire qu'au temps des big bands, jouer de la guitare est tout sauf une sinécure : on a beau taper comme un sourd sur les cordes, on a beaucoup de mal à se faire entendre. Le tournant dans l'histoire de la guitare jazz, c'est évidemment l'électrification qui, enfin, va permettre aux guitaristes de se faire entendre, y compris comme solistes. Les deux premiers guitaristes ayant opté pour l'électricité, avec tous les problèmes techniques que cela suppose (les amplis à lampe n'étant pas d'une fiabilité extrême) : le premier vient de Kansas City et s'appelle **Eddie Durham** (voir plus haut les Kansas city Six), le second va littéralement bouleverser l'histoire du jazz s'appelle **Charlie Christian**. Et ce malgré une carrière ultra courte : né à Bonham en 1916, dans une famille de musiciens, Charlie mourra en 1942, à moins de trente ans. On peut diviser sa carrière en trois parties . La première marque ses débuts à Oklahoma City de 1936 à 1939, dans un contexte racial et dans un univers musical mêlant jazz, blues et country. Le grand tournant, c'est évidemment sa rencontre historique avec **Benny Goodman**. Cette rencontre fait partie des anecdotes incontournables de l'histoire du jazz. Charlie a rencontré la pianiste **Mary-Lou Williams** qui, à son tour, l'a présenté à **John Hammond**. Celui-ci est séduit par le jeu du guitariste qui organise une rencontre avec le clarinettiste, alors au sommet de sa gloire. Goodman ne se montre par contre pas intéressé et il décline la proposition de Charlie. Les

sidemen du King of Swing ne sont pas du même avis et ils mettent en place avec Hammond une arnaque qui va porter ses fruits. Pendant la pause, ils aident Charlie à installer son ampli et sa guitare sur scène et lorsque celui revient sur scène, il n'a pas d'autre choix que de le laisser jouer un morceau, en l'occurrence *Blue room* sur lequel le guitariste improvisera pendant plus d'une demi-heure, déclenchant un vrai triomphe. Ca y est Charlie a son premier gig et avec le big band ou le sextet, il va accompagner Goodman et devenir un de ses principaux solistes de 1939 au début des années '40. On écoute un de leurs succès d'alors, *Seven come eleven* :

Benny Goodman Sextet : Seven come eleven CD XVII, 22 (2'46)

*Benny Goodman (cl) Lionel Hampton (vbes) Fletcher Henderson (pn) Charlie Christian (gt)
Artie Bernstein (cb) Nick Fatool (dms) rec NY 22 nov 1939*

En 1941, Goodman écrit pour **Charlie Christian** un mini concerto intitulé *Solo flight* ! Ce titre, premier morceau centré sur la guitare électrique, connaîtra un gros succès, hélas de courte durée. On ne peut évidemment faire l'économie de ce titre : comme on ne peut passer sous silence ce manifeste publié par la revue *Down Beat* en décembre 1939. Charlie y appelle ses collègues guitaristes à oser, grâce à l'électrification, devenir de grands solistes au même titre que les trompettistes ou les saxophonistes et à donner à la guitare jazz ses lettres de noblesse :

"Avec une ignorance consternante de l'utilisation efficace qu'ils pourraient obtenir de l'instrument, la plupart des chefs d'orchestre, y compris ceux des studios de radio et de cinéma, continuent à demander un guitariste qui sait jouer du violon, arranger ou se curer les dents sur une corde raide... Le fait que le guitariste soit un véritable artiste leur semble négligeable. Et les arrangeurs semblent avoir oublié d'apprendre quoi que ce soit sur la guitare, ou bien ils ont découvert qu'écrire pour elle dépasse leur compétence. L'amplification électrique a donné aux guitaristes un nouveau bail (...) Il va de soi qu'avoir amplifié mon instrument m'a donné une chance merveilleuse. Il y a quelques semaines, je travaillais pour des prunes en Oklahoma, et la plupart du temps, j'en bavais pour survivre en jouant de la façon dont je voulais jouer. Par conséquent, reprenez courage, vous tous guitaristes dans la dèche. Je sais, comme le sait le reste de notre petit cercle, que vous jouez une sacrée bonne musique, mais maintenant vous avez une chance de le faire savoir, pas seulement aux chefs d'orchestre à courte vue, mais également au monde entier. Et je pense qu'avant longtemps vous pourrez nourrir votre estomac aussi bien que votre âme. Pratiquez le solo, que ce soit note à note ou autrement, et économisez quelques sous pour amplifier votre instrument. Continuez à jouer de la guitare comme elle doit être jouée et le monde entier aimera ça..."

Charlie Christian (in Goodman Band) : Solo Flight CD XVII, 23 + DVD XVII, 11 (2'49)

*Benny Goodman (cl, lead) Charlie Christian (gt solo) Alec Fila, Irving Goodman, Jimmy Maxwell, Cootie Williams (tp) Lou Mc Garity, Cutty Cutshall (tb) Gus Bivona, Skip Martin (as) Georgie Auld, Pete Mondello (ts) Bob Snyder (bs) Johnny Guarneri (pn)
Artie Bernstein (pn) Dave Tough (dms); rec NY 4 mars 1941*

L'histoire d'un des plus grands guitaristes du monde touche hélas déjà à sa fin. Atteint de tuberculose et attiré par tous les excès, il arrêtera ses activités à la mi-41, sera hospitalisé à Bellevue et s'éteindra d'une pneumonie le 2 avril 1942. Mais entretemps, il aura découvert la nouvelle musique, celle que jouent au Minton's et au Monroe's **Dizzy Gillespie, Kenny Clarke, Thelonious Monk** ou **Charlie Parker** : le be-bop. Fasciné par ces harmonies nouvelles et ce travail polyrythmique qui rompait avec la conception dansante du jazz, Charlie s'installe au dessus du Minton's, afin de rejoindre le noyau des modernistes chaque soir après ses soirées avec Goodman. Sa complicité avec les boppers permet de penser que s'il ne nous avait quitté aussi tôt, il aurait fait partie du clan de base des modernistes, donnant du même

coup au nouveau style une place différente à la guitare. Nous retrouverons une dernière fois **Charlie Christian** au Minton's dans ces captations pirates qui occupent une place centrale dans le passage du swing au bop.

Moins encore que la guitare, la contrebasse n'a guère laissé de traces marquantes dans les années '30. L'arrivée de **Wellman Braud** dans l'orchestre du Duke, on l'a vu, et, d'une manière générale, le remplacement bientôt généralisé du tuba par la contrebasse, sera la première étape menant à l'émancipation de l'instrument. La période swing compte quelques bassistes sortant du lot, à commencer par **Slam Stewart**, souvent associé au guitariste **Slim Gaillard** et reconnaissable par son style basé sur une ligne chantée doublant le solo joué à l'archet : les voici dans *Sweet Safronia*, un titre préparant la vague du jump ; et pour suivre, un extrait du film *Boy, What a girl*, avec Slim et Slam :

Slim Gaillard & Slam Stewart : Sweet Safronia CD XVII, 24 (2'19)
Kenneth Hollon (ts) Slim Gaillard (gt, voc) Sam Allen (pn) Slam Stewart (cb, voc)
Pompey Dobson (dms) rec nov 1938

Video. Slam Stewart Trio: Oh me Oh my Oh Gosh DVD XVII, 12 (2'00)
Slim Gaillard (gt) Beryl Booker (pn) John Collins (gt) Slam Stewart (cb, voc)
rec 1947 (from Boy, what a girl)

Il reste que LE grand libérateur de la basse, à l'égal d'un Charlie Christian pour la guitare, est évidemment **Jimmy Blanton**, étoile filante, contrebassiste lumineux de l'orchestre de Duke Ellington au tournant des années '30/'40 et passeur vers les bassistes modernes. Rien d'étonnant à ce que cette période de l'Ellington Era ait pris pour nom le *Blanton Webster Band* :

Duke Ellington/Jimmy Blanton : Blues CD XVII, 25 (3'03)
Duke Ellington (pn) Jimmy Blanton (cb) ; rec 22 nov 1939

Quant aux batteurs, on trouve à côté des pionniers toujours en course (Baby Dodds, Zutty Singleton etc), quelques grands drummers noirs qui se préparent à changer eux aussi les destinées de la batterie. De ces passeurs (Cozy Cole, Sid Catlett, Jo Jones...) on reparlera plus tard (et notamment des changements dans l'utilisation des parties de la batterie et du rôle joué par celle-ci). Côté blancs, dans la lignée de Dave Tough, on trouve en tête **Gene Krupa**.

g. Various

Impossible d'entrer dans les détails. Citons simplement parmi les violonistes **Stuff Smith** aux USA, avec sa sonorité plus dure et bien différente de celle des français **Stephane Grappelli** (dont on va reparler) ou **Michel Warlop**. Rappelons encore le travail solitaire de **Wayman Carver**, premier flûtiste que nous avons entendu aux côtés de Chick Webb, et bien sûr les vibraphonistes, **Lionel Hampton** en tête. Après un titre d'Hampton, on terminera avec un cartoon (Donald, Daisy et les neveux en formule spasm band).

Lionel Hampton : Jivin the vibes CD XVII, 26 (2'24)
Ziggie Elman (tp) Hymie Schertzer, Heorge Koenig (as) Vido Musso, Arthur Rollini (ts)
Lionel Hampton (vbes) Jess Stacy (pn) Allen Reuss (gt) Harry Goodman (cb)
Gene Krupa (dms) rec fev 1937

Video. Cartoon : Mr Duck steps out DVD XVII, 13 (6'49)
Cartoon Disney 1940

11. Le Swing Manouche

Question : Tandis qu'aux USA, Big Bands et combos se partagent les faveurs du grand public et des jazzfans avertis, que se passe-t-il sur le Vieux Continent en matière de jazz ?

a. Jazz en Europe - Généralités

Première remarque, jusqu'aux années '50, voire '60, et à quelques rares exceptions près, le jazz européenne restera longtemps un clône du jazz américain. Le but ultime est de jouer comme les Américains et le compliment ultime est d'être comparé à l'un d'eux. Ce qui n'empêche, on l'a vu, que dès la fin de la première guerre mondiale, la nouvelle musique née aux Etats-Unis, envahissait l'Europe, fut-ce sous des formes abâtardies. En fin de compte, un des premiers apports de l'Europe ne se situe pas au niveau de ses musiciens mais au niveau de ceux qu'on appellera plus tard les **parajazziques**, ces passionnés dont l'intérêt pour le jazz est sans égal et qui ne le considèrent pas comme un simple divertissement mais ressentent plus ou moins confusément son message. C'est le cas de fous de jazz Belges Français : en Belgique **Robert Goffin** (1898-1984) qui, après avoir écrit des poèmes sur le jazz dès le début des années '20, écrira le premier livre sérieux et documenté sur le jazz en 1932, *Aux frontières du jazz* ; et **Felix-Robert Faecq**, producteur, éditeur, organisateur et créateur de la revue Music. En France **Hughes Panassié** et **Charles Delaunay** co-fondateurs du Hot Club de France, créateurs de la revue Jazz Hot – dont les chemins se sépareront à l'heure du be-bop (voir plus loin). Dans les années '30, l'Europe connaît également les effets de la vogue du Swing et de la mode zizou. La plupart des pays européens ont leurs *big bands*, souvent construits sur le modèle des bands américains: ainsi, en Belgique, les principaux orchestres sont ceux dirigés par **Stan Brenders**, **Fud Candrix** et **Jean Omer**. Dans ces orchestres, quelques solistes de haut vol, beaucoup de solistes moyens et une nuée de clones. La seule vraie particularité du jazz européen, son seul apport sera la musique dont nous allons parler dans ce chapitre, le swing manouche, incarné par le guitariste **Django Reinhardt**.

b. Jazz et musette

Aux origines du jazz, il existait aux côtés des influences africaines, un métissage avec certaines formes musicales européennes. Mais par la suite, il faut attendre Django pour que l'Europe apporte sa première pierre décisive. Aux origines de cette musique, la rencontre entre le swing américain et deux substrats européens : le musette, musique populaire de l'entre deux guerres par excellence, né en Auvergne et en Italie avec des pionniers comme **Emile Vacher** ou **Fredo Gardoni**. Les premières rencontres entre jazz et musette avec jazz, dans les années '20, relèvent du domaine de la Novelty ou du ragtime. Passons. Dans les années '30 par contre, de grands solistes apparaissent comme **Tony Murena**, **Gus Viseur** le plus souvent accompagnés par des guitaristes manouches. Ils ajoutent au 4/4 propre au jazz des rythmes à trois temps (valse) et le déboulé de leur phrasé servira de modèles à Django et aux siens. Pour illustrer ce "déboulé" qui influencera Django, voici le très bel *Indifférence* de Murena :

Video / Audio Tony Murena : Indifférence DVD XVIII,1 - CD XVIII, 1 (2'49)
Tony Murena (acc) + rythmique + images bal musette France entre deux guerres

On reparlera du Swing Musette à plusieurs reprises par la suite, notamment lorsque Django jouera et enregistrera avec Gus Viseur. Le deuxième substrat européen est la musique des roms, ces peuples nomades auxquels appartient Django. Venons-y.

c. La musique des roms

Pour rappel - et sans entrer dans le détail -, les Roms (dont le nom générique a valeur d'appartenance et de détermination, puisqu'il signifie "êtres humains" par opposition aux "gadgé" ou "gadjo" qui représentent le reste de l'humanité, les "autres"), les roms donc, constituent un ensemble de populations, ayant en commun une origine indienne : leurs langues initiales semblent originaires du nord-ouest du continent indien. Ces populations, au terme de nombreuses migrations et d'une histoire souvent douloureuse, ont constitué diverses minorités géographiques situées entre l'Inde et l'Atlantique et répondant selon les lieux à diverses désignations dont les principales en ce qui nous concerne sont les **Tsiganes** (que l'on retrouve en Europe de l'Est surtout et jusqu'au Proche-Orient), les **Gitans** (sud de la France, Espagne etc) et les **Manouches** (ou Sintis) que l'on rencontre en France du Nord, dans le Bénélux, en Allemagne etc. Signalons pour information que l'appellation générique "bohémiens" provient de ce que jadis, bien avant les carnets anthropométriques d'identité, le roi de Bohême avait accordé aux roms une sorte de passeport qu'ils montraient lors de leurs déplacements en Europe afin de tenter de s'y faire accepter le temps de leur séjour.

L'Histoire des Roms, peuple de légende, nous est connue par la tradition orale et par les témoignages des populations traversées par les migrants : leur origine a fait l'objet de délires fantasmatiques et mythologiques significatifs (qui en font les descendants de Caïn, de Noé, des mages de Chaldée, des Atlantes, de divinités hindoues, de la Marie-Madeleine biblique, voire des Mayas !). Plus sérieusement, il semble qu'ils aient formé à l'origine, dans l'Inde brahmanique, une catégorie de professions nécessaires mais considérées comme impures (bouchers, équarisseurs, tanneurs, fossoyeurs, éboueurs, chiffonniers, feronniers, mercenaires ou... saltimbanques). Comme ces catégories de la société indienne que l'on désigne aujourd'hui sous le nom d'intouchables, ils n'avaient pas le droit d'être sédentaires et se situaient en dehors des quatre castes qui structuraient la pyramide sociale. Les descendants de ces intouchables prirent donc la route, une route parsemée d'incompréhension, de préjugés, de craintes, de violence, de répression, de racisme et de travail forcé : un sort qu'ils partagèrent à bien des égards avec les esclaves et les sous-prolétaires noirs américains. Pour les deux catégories, quelques personnalités fortes du temps des Lumières lanceront d'ailleurs des mouvements abolitionnistes parallèles. On sait que l'esclavage prit fin, aux Etats-Unis, avec la Guerre de Sécession, mais que les brimades, la ségrégation, la violence du KKK, le lynchage allaient s'accroître à l'encontre de ces nouveaux sous-prolétaires : les luttes des Noirs pour les droits civiques ne connaîtront de résultats tangibles qu'au terme des années soixante. Il faudra de même attendre 1923 pour que, en théorie en tout cas, des droits fondamentaux soient reconnus aux roms. Des lois qui vont remettre en question les idéologies totalitaires fascistes et staliniennes - qui s'en prennent également aux "nègres", aux Juifs ET aux jazzmen, responsables de tous les maux de la terre. Faut-il rappeler que, considérés comme un mélange de races inférieures, les tsiganes seront parqués dans des réserves puis déportés vers les camps de la mort. En dehors même de ces régimes totalitaires extrêmes, les théories eugénistes visant à la "protection de la race" chercheront volontiers à détruire la culture tzigane, avec l'assentiment ou l'approbation d'une majorité de la société. A titre d'exemple, en Suisse, en 1930, le département fédéral de la justice, en concertation avec la police, planifie carrément l'enlèvement des enfants roms et leur placement dans des familles d'accueil sédentaires, des orphelinats voire des asiles psychiatriques - puisqu'ils ne sont jamais que des « dégénérés ». Des stérilisations sont appliquées aux adultes afin de limiter la prolifération de ce "fléau" - une situation qui perdurera, incroyable mais vrai, jusqu'en 1972 ! Et on pourrait multiplier les exemples, jusqu'aux débats actuels agitant la France de Sarkozy ou l'Italie de Berlusconi. Le

syndrome du “voleur de poules” est loin d’être complètement éteint dans l’Europe contemporaine. Outre les considérations d’ordre racial, il est clair que ce qui fait l’essence même de ces populations - le nomadisme, la résistance aux modèles culturels dominants, le système de valeurs, et jusqu’au sens même donné à l’expression musicale - est aussi ce qui génère chez les populations sédentaires cette méfiance souvent irrationnelle et ces persécutions qui en sont souvent le corollaire. Paresseux, instables, voleurs, bagarreurs : les préjugés pullulent envers les uns comme envers les autres, malgré les services rendus lors de leurs passages par les nomades roms (rétameurs, vanniers, soigneurs de chevaux etc). On rejoint à nouveau ici le parallélisme avec la communauté noire américaine puis, d’une manière différente, avec celle des jazzmen. Seule finalement la musique que produisent ces communautés est parfois reconnue à sa juste valeur : ce n’est toutefois nullement le cas dans les régimes totalitaires qui y voient - non sans raison - un langage hautement subversif. D’autant plus efficace qu’il touche l’ensemble de ces communautés au coeur même de leur vécu. Comme celle des Africains ancêtres des Noirs Américains, comme celle de ces Noirs Américains pendant la préhistoire du jazz, la musique des Roms est de nature fonctionnelle. Lorsque la rencontre se fait avec la conception occidentale de la musique, qui relève des catégories de l’esthétique ou du divertissement, les choses changent : le jazz comme le swing manouche, le flamenco, la musique klezmer etc, auront dès lors un statut mixte : appartenant bel et bien au monde du spectacle (concerts...) ou du divertissement (danse...), ils gardent néanmoins quelque chose de cette fonctionnalité originelle, quelque chose qui nous rappelle avec une salubre insistance que la Musique n'est pas que la Musique ! Avant d’évoquer plus en détail l’influence de ces musiques et de cette culture nomades sur les musiques populaires occidentales, quelques images et quelques sons rappelant les préjugés à l’encontre des roms et illustrant cette omniprésence de la musique dans la vie quotidienne de leur communauté.

Video : Gens du voyage DVD XVIII, 2 (2’28)

Idées reçues etc : Les yeux noirs (Cavaliere)/ Mus et danses de Transylvanie

Au-delà du rapport à la fonctionnalité, il est singulier de constater que les principales caractéristiques des musiques roms rejoignent souvent celles du jazz et des musiques apparentées : des caractéristiques souvent en décalage voire en opposition avec la tradition musicale occidentale, avec à la clé, selon les cas grincements de dents ou ricanements de l’establishment musical. Ainsi, jazz et musiques roms ont en tout cas en commun la pratique de l’improvisation et l’absence de partitions (transmission orale de la musique comme de l’ensemble du patrimoine culturel), un expressionnisme parfois forcené et un traitement exacerbé du timbre vocal et instrumental, un travail polyrythmique intense, une virtuosité souvent naturelle et un travail communicationnel spécifique (entre musiciens mais aussi entre musiciens et public). Toutes ces caractéristiques (dans le détail desquelles il n’est évidemment pas question d’entrer ici) vont, à travers l’éternel jeu de fascination-répulsion déjà évoqué, colorer les expressions musicales des régions traversées (par les roms, par les jazzmen) et participer à l’élaboration de langages musicaux nouveaux. On ne s’étonne guère que toutes les musiques que, dans les années ‘30, jazz et musique rom aient fusionné avec une telle ferveur et aient engendré ce Swing Manouche tellement vivace quasi un siècle plus tard.

d. Django

L’homme qui va incarner plus qu’aucun autre ce lien entre le jazz et la musique rom est évidemment **Django Reinhardt** (Jiango Renard), né à Liberchies en 1910. Il étudie la guitare et le violon dans le cadre familial et fait ses débuts avec des accordéonistes musette comme Jean Vaissade ; il va leur emprunter, on l’a dit, le fameux déboulé du phrasé rom. Vers 1928, hélas, le destin l’attend au tournant : la roulotte dans laquelle vit sa famille prend feu : Django en réchappe mais avec un handicap qui aurait pu être décisif pour sa jeune carrière : il a perdu

définitivement l'usage de deux doigts de la main gauche. Pendant son hospitalisation et sa convalescence, il va toutefois faire preuve d'une détermination hallucinante et mettre au point une technique qui lui permet de générer les accords avec ses trois doigts valides. C'est à ce moment là qu'a lieu la rencontre décisive avec le jazz : c'est le peintre Emile Savitry qui, ayant entendu jouer Django et son frère Joseph, leur fait entendre des disques de Louis Armstrong et de Duke Ellington : Django tombe en larmes : c'est la révélation : il décide de se consacrer à cette musique et, naturellement, il va la métisser de traits propres à la pratique instrumentale qu'il a développée dans sa communauté depuis l'enfance : en 1934, Django rencontre Stephane Grappelli et forme avec lui le fameux 5tet du Hot Club de France : le swing manouche est né. Voici en guise d'introduction quelques images du très beau film tourné par le réalisateur **Paul Paviot** peu après la mort de Django en 1953 ; puis une évocation de ses débuts et de ce handicap qui va changer sa vie.

Video : Django ! DVD XVIII, 3 (4'35)

1.Extrait du film de Paul Paviot 2.Enfance, adolescence, accordéonistes, incendie

Très vite la musique de Django occupe le centre névralgique de la scène jazz française : il joue avec **Philippe Brun, Stephane Mougin, Michel Warlop** et **Stephane Grappelli**, ainsi qu'avec les orchestres de **Ray Ventura** ou **Patrick et son Jazz**. Par ailleurs, on sait que la France d'alors est divisée en deux, celle de Tino Rossi et celle de Charles Trenet : Django donnera une couleur particulière aux représentants de cette deuxième tendance, participant à de nombreux disques de chanteurs "jazzy", Trenet mais aussi et surtout **Jean Sablon** que voici dans *Rendez-vous sous la pluie*, chanson dans laquelle Django offre au crooner de très beaux contrechants :

Jean Sablon. Rendez-vous sous la pluie CD XVIII, 2 (2'37)

*Jean Sablon (voc) Django Reinhardt (gt solo) Joseph Reinhardt (gt) Louis Vola (cb);
rec Paris 7/12/35*

En 1932, Panassié et Delaunay créent la première association vouée à la promotion du jazz, le **Hot Club de France**. Et l'année suivante, a lieu le premier concert avec des américains de passage comme **Freddy Johnson** ou **Garland Wilson**. Et en 1934, sortent les premiers disques du **5tet du HCF**, l'orchestre maison du club, découvert par Delaunay et qui propose une formule orchestrale radicalement différente de celle des jazzbands américains : le quintet ne comprend que des cordes (le violon de Grappelli, la guitare solo de Django, un ou deux guitaristes rythmiques assurant la fameuse pompe manouche, et une contrebasse : tout est déjà dit ou presque : voici, en version audio, un des premiers titres gravés par ce groupe, *Lady be good*, puis en images, le même titre, l'évocation de la découverte du jazz et les débuts du quintet du Hot Club de France :

Django Reinhardt et le Quintet du HCF: Lady be good CD XVIII, 3 (2'55)

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

Video : Lady be good DVD XVIII, 3 (8'50)

Découverte des disques d'Armstrong, Duke, rencontre avec Grappelli, fondation du quartet puis quintet ; extr de concert aux Pays-Bas Lady be good : Stephane Grappelli (vln) Django Reinhardt (gt) Roger Chaput, Joseph Reinhardt (gt acc) Louis Vola (cb); rec Paris déc. 1934

Sa réputation dépassant bientôt les frontières de l'hexagone, Django accompagne tous les grands jazzmen américains de passage à Paris, et lorsqu'ils repartent pour les Etats-Unis, ils emportent avec eux le souvenir de cet incroyable virtuose apportant une couleur nouvelle à leur propre musique. Django et les autres vont évidemment sauter sur toutes occasions de jouer avec

les Américains de passage : nous avons déjà entendu *Honeysuckle rose* et *Out of Nowhere* avec Coleman Hawkins et Benny Carter. Voici *Stardust* avec le même Hawkins :

Coleman Hawkins : Stardust CD XVIII, 4 (3'13)

*Coleman Hawkins (ts) Stephane Grappelli (pn) Django Reinhardt (gt)
Eugène d'Hellèmes (cb) Maurice Chailoux (dms); rec Paris 2 mars 1935*

Parmi les premiers grands disques gravés par Django en 1935, *Clouds*, moins connu mais d'un lyrisme et d'un sens mélodique bouleversants, avec en bonus un changement de tempo au moment de l'intervention de Grappelli:

Django Reinhardt et le Quintet du HCF : Clouds CD XVIII, 5 (3'17)

Stephane Grappelli (vln) Django Reinhardt (gt solo) Pierre Baro Ferret, Joseph Reinhardt (gt) Louis Vola (cb); rec Paris juin 1935

La grande différence entre le tandem que forment Django et Grappelli d'une part, et celui que formaient fin des années '20 Eddie Lang et Joe Venuti de l'autre tient dans ce feeling manouche chaleureux de Django et dans cette élégance violonistique française de Grappelli ! La collaboration qui unit ces deux hommes fait partie des deux ou trois plus fascinants tandems de l'histoire du jazz (Billie Holiday et Lester Young, Charlie Parker et Dizzy Gillespie) : deux hommes pourtant aussi différents qu'on peut l'être :

*“L'un était frustré et taciturne, homme des cavernes en plein XXème siècle, l'autre fin et raffiné jusqu'au bout des ongles, évoquant plutôt un prince italien de la Renaissance”
(Charles Delaunay)*

Les années 1936/1937 font partie des grandes périodes de la carrière de Django et de Grappelli: on y trouve notamment cette séance superbe pour laquelle le groupe comprend trois guitares rythmiques au lieu de deux et pour laquelle l'ensemble est renforcé par la présence du chanteur américain **Freddy Taylor** : ils enregistrent notamment ensemble l'amusant *I'se a muggin'* et l'hyper swingant *After you've gone* :

Django Reinhardt et le Quintet du HCF : I'se a muggin' CD XVIII, 6 (3'08)

Stephane Grappelli (vln) Django Reinhardt (gt solo) Pierre Ferret, Marcel Bianchi, Joseph Reinhardt (gt acc) Lucien Simoens (cb) Freddy Taylor (voc); rec Paris 4 mai 1936

Django Reinhardt et le Quintet du HCF : After you've gone CD XVIII, 7 (3'09)

Stephane Grappelli (vln) Django Reinhardt (gt solo) Pierre Ferret, Marcel Bianchi, Joseph Reinhardt (gt acc) Lucien Simoens (cb) Freddy Taylor (voc); rec Paris 4 mai 1936

Quelques jours plus tard, avec **Louis Vola** à la place de Simoens, le groupe enregistre une nouvelle séance historique dans laquelle figure une très belle version de *Georgia on my mind* d'Hoagy Carmichael, 25 ans avant celle qu'immortalisera Ray Charles :

Django Reinhardt et le Quintet du HCF : Georgia on my mind CD XVIII, 8 (3'15)

Stephane Grappelli (vln) Django Reinhardt (gt solo) Pierre Ferret, Marcel Bianchi, Joseph Reinhardt (gt acc) Louis Vola (cb) Freddy Taylor (voc); rec Paris 15 octobre 1936

Django et le Quintet du Hot Club de France deviennent le symbole, le centre névralgique du jazz en France (puis en Europe pdt guerre) : le type de jazz (swing) qu'ils jouent se retrouve un peu partout : derrière les chanteurs à la mode (Trenet, Sablon, Tranchant...), dans les mus. de films, en radio et même dans les pubs !

Charles Trenet / Johnny Hess : Arthur Martin CD XVIII, 9 (1'54)

Charles Trénet, Johnny Hess (voc); rec 1936 agences Riss-Ecran; from Box 3CD "Les radios privées d'avant-guerre"

1937 : grande année pour Django qui rencontre le grand sax américain **Coleman Hawkins** et enregistre avec son all-stars. Dans le même temps le quintet, continue à enregistrer abondamment et notamment le fameux *Mystery Pacific*, qui reste, 60 ans plus tard un "mystère" pour les guitaristes ! Le voici en version audio, puis avec illustrations de photos précédées par une interview d'**André Hodeir** :

Django Reinhardt et le Quintet du HCF : Mystery Pacific CD XVIII, 10 (2'23)

Stephane Grappelli (vln) Django Reinhardt (gt solo) Pierre Baro Ferret, Marcel Bianchi (gt) Louis Vola (cb) ; rec 26 avril 1937

Video Django Reinhardt et le Quintet du HCF : Mystery Pacific DVD XVIII, 5 (4'52)

- 1. Interview Hodeir, disques, gdes rencontres-jams (Armstrong interv, Coleman, Duke...)*
- 2. Stephane Grappelli (vln) Django Reinhardt (gt) Pierre Baro Ferret, Marcel Bianchi (gt) Louis Vola (cb) ; rec 26 avril 1937*

A côté de Grappelli, deux autres violonistes sont à l'occasion partenaires de Django, chacun dans un style particulier : le français **Michel Warlop** et l'américain **Eddie South**. South et Grappelli, entourés de Django et cie aiment à reprendre et à improviser sur des thèmes classiques : ceux de Bach conviennent au mieux :

Eddie South : Impro swing sur le concerto en re min de Bach CD XVIII, 11 (3'20)

Eddie South (vln) Stephane Grappelli (pn) Django Reinhardt (gt) ; rec 23 nov 1937

N'oublions pas que Django est aussi compositeur (malgré son inculture musicale). Parmi les standards composés par Django et qui sont aujourd'hui encore joués aux quatre coins du monde, il y a bien sûr le fameux *Minor Swing* : nous retrouverons ensuite Django dans un blues joué par le trompettiste **Philippe Brun**, actif en France autant qu'en Angleterre. Grappelli est au celesta et Django à la guitare :

Django Reinhardt et le Quintet du HCF : Minor Swing CD XVIII, 12 (3'17)

Stephane Grappelli (vln) Django Reinhardt (gt solo) Joseph Reinhardt, Eugene Vees (gt acc) Louis Vola (cb) rec Paris dec 1937

Philippe Brun : Blues CD XVIII, 13 (3'04)

Philippe Brun (tp) Stephane Grappelli (cel) Django Reinhardt (gt solo) rec Paris dec 1937

Les talents d'improvisateur de Django, son imagination font de lui un vrai « compositeur de l'instant ». On le réalise en écoutant les quelques plages qu'il a totalement improvisées en studio et qui pourraient passer pour des compositions peaufinées des semaines durant :

Django Reinhardt : Improvisation n° 2 CD XVIII, 14 (3'00)

Django Reinhardt (gt solo); rec Paris 27 avril 1937

Jusqu'il y a peu, on ne possédait aucun document vidéo de Django. Un comble ! On connaissait l'existence d'un film tourné à Londres en Angleterre en 1939, mais encore fallait-il qu'il réapparaisse. Ce fut le cas il y a quelques années dans un DVD consacré à Grappelli : on y voit enfin la séquence complète ! Le public anglais était alors très fan du quintet qui joue ici une chanson à la mode de l'époque, *J'attendrai* :