

André Francis & Jean Schwarz présentent

DUKE ELLINGTON

Black Beauty

jazz

2
CD



Le Monde du Jazz

Le Monde du Jazz

20 DOUBLES CD/LIVRETS DES GÉANTS DU JAZZ

- 01 LOUIS ARMSTRONG Fireworks
- 02 RAY CHARLES Black Jack
- 03 ELLA FITZGERALD All My Life
- 04 DUKE ELLINGTON Black Beauty
- 05 BILLIE HOLIDAY Easy to Love
- 06 DJANGO REINHARDT Swing from Paris
- 07 SIDNEY BECHET Shake it and Break it
- 08 NAT KING COLE Bed Time
- 09 COUNT BASIE Swinging the Blues
- 10 JOHN COLTRANE Mister Day
- 11 ART TATUM Tea for Two
- 12 OSCAR PETERSON Nameless
- 13 CHARLIE PARKER Bird of Paradise
- 14 GERRY MULLIGAN Funhouse
- 15 SONNY ROLLINS Scoops
- 16 DIZZY GILLESPIE Diggin' Diz
- 17 DAVE BRUBECK A la Turk
- 18 CHARLIE MINGUS Epitaph
- 19 LESTER YOUNG Tickle-Toe
- 20 BESSIE SMITH Squeeze Me

Le Monde du Jazz

RÉALISÉ PAR PRISA INNOVA S.L.

DIRECTION ÉDITORIALE ET MUSICALE
LE CHANT DU MONDE / ANDRÉ FRANCIS & JEAN SCHWARZ

RÉDACTION DES TEXTES
RÉMI RAEMACKERS

COORDINATION
PRISA INNOVA S.L. ET LE CHANT DU MONDE

DESIGN ET MAQUETTE
PROGRESA

ILLUSTRATION DE COUVERTURE ET DE LA TRANCHE
BRUNO VACARO

COPYRIGHT PRISA INNOVA S.L.
GRAN VIA 32, 4^º PLANTA
28013 MADRID ESPAGNE

**VENDU EXCLUSIVEMENT AVEC LE MONDE
PAR LA SOCIÉTÉ ÉDITRICE DU MONDE**
80, BD AUGUSTE-BLANQUI
75707 PARIS CEDEX 13

Impression : DÉDALO OFFSET.
Pré-impression : PROGRESA
ISBN : 978-2-35836-049-8
ISBN : 978-2-35836-066-5 (collection complète)

Date d'achèvement du tirage : février 2009
Dépot légal : janvier 2009

© 2009 JAZZ CHARACTERS - LE CHANT DU MONDE
© 2009 de la présente édition - PRISA INNOVA S.L.

Tous droits réservés. Le contenu de cette œuvre est protégé par le code de la propriété intellectuelle. Utilisation uniquement à usage privé. Il est interdit, sous n'importe quelle forme, de reproduire, distribuer, communiquer publiquement, transformer, louer, mettre à disposition du public cette œuvre sans autorisation préalable des titulaires du droit de propriété intellectuelle. Toute infraction à ces droits mentionnés est une contrefaçon.

DUKE ELLINGTON

Black Beauty



PHOTOS: GETTY IMAGES

LOUIS ARMSTRONG RAY CHARLES ELLA FITZGERALD DUKE ELLINGTON BILLIE HOLIDAY
DJANGO REINHARDT SIDNEY BECHET NAT KING COLE COUNT BASIE JOHN COLTRANE
ART TATUM OSCAR PETERSON CHARLIE PARKER GERRY MULLIGAN SONNY ROLLINS
DIZZY GILLESPIE DAVE BRUBECK CHARLIE MINGUS LESTER YOUNG BESSIE SMITH

CD 1

01 CHOO CHOO (D. Ellington - D. Ringle - R. Schafer). **THE WASHINGTONIANS**, novembre 1924 / 313. James « Bubber » Miley (tp); Charlie Irviss (tb); Otto Hardwicke (cl, ts); Duke Ellington (p); George Francis (bj); Sonny Greer (dms); New York.

02 EVERYTHING IS HOSTY TOTSY NOW (L. Mills - J. McHugh). **THE HOSTY TOTSY BOYS**, 8 juin 1925 / 252. Irving Mills (voc, kazoo); Duke Ellington (p); New York.

03 THE CREEPER (D. Ellington). **DUKE ELLINGTON AND HIS KENTUCKY CLUB ORCHESTRA**, 29 décembre 1928 / 248. Duke Ellington (p, dir); Louis Metcalf, James « Bubber » Miley (tp); Joe « Tricky Sam » Nanton (tb); Edgar Sampson (as); Prince Robinson (cl, ts); Otto Hardwicke (ts); Fred Guy (bj); Mack Shaw (tr); William « Sonny » Greer (dms); New York.

04 BLACK AND TAN FANTASY (D. Ellington - B. Miley). **THE WASHINGTONIANS**, 7 avril 1927 / 317. Duke Ellington (p, dir); Louis Metcalf, Bubber Miley (tp); Joe Nanton (tb); Otto Hardwicke (as, ss, bs, cl); Harry Carney (bs, as, ss, cl); Prince Robinson (cl, ts); Fred Guy (bj); Mack Shaw (tr); Sonny Greer (dms); New York.

05 CREOLE LOVE CALL (D. Ellington - B. Miley - R. Jackson). **DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA**, 26 octobre 1927 / 309. Duke Ellington (p, dir); Louis Metcalf, Bubber Miley (tp); Joe Nanton (tb); Duke Ellington (p, dir); Louis Metcalf, Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp); Joe Nanton (tb); Barney Bigard (cl, ts); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); New York.

06 JUBILEE STOMP (D. Ellington). **DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA**, 26 mars 1928 / 234. Duke Ellington (p, dir); Louis Metcalf, Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp); Joe Nanton (tb); Barney Bigard (cl, ts); Otto Hardwicke (as, ss, bs, cl); Harry Carney (bs, as, ss, cl); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); New York.

07 EAST ST. LOUIS TOODLE-OO (D. Ellington - B. Miley). **THE WASHINGTONIANS**, mars 1928 / 253. Duke Ellington (p, dir); Louis Metcalf, Bubber Miley (tp); Joe Nanton (tb); Barney Bigard (cl, ts); Otto Hardwicke (as, ss, bs, cl); Harry Carney (bs, as, ss, cl); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); New York.

08 BLACK BEAUTY (D. Ellington). **DUKE ELLINGTON**, 1^{er} octobre 1928 / 259. Duke Ellington (p); New York.

09 THE MOOCH (D. Ellington - I. Mills). **DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA**, 1^{er} octobre 1928 / 310. Duke Ellington (p, dir); Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp); Joe Nanton (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (as, ss, bs, cl); Lonnie Johnson (g); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); Baby Cox (voc); New York.

10 HOT AND BOTHERED (D. Ellington). **DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA**, 1^{er} oct 1928 / 314. Duke Ellington (p, dir); Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp); Joe Nanton (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (as, ss, bs, cl); Lonnie Johnson (g); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); New York.

11 DOWN 'N' THE YOON YOON (D. Ellington - B. Miley). **THE JUNGLE BAND**, 8 janvier 1929 / 309. Duke Ellington (p, dir); Bubber Miley, Freddy Jenkins, Arthur Whetsol (tp); Joe Nanton (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (as, ss, bs, cl); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); New York.

12 COTTON CLUB STOMP (D. Ellington - J. Hodges - H. Carney). **DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA**, 12 avril 1929 / 144. Duke Ellington (p, dir); Cootie Williams, Freddy Jenkins, Arthur Whetsol (tp); Joe Nanton (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (as, ss, bs, cl); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); Irving Mills (voc); New York.

13 MISTY MORNING (D. Ellington - A. Whetsol). **DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA**, 12 avril 1929 / 128. Duke Ellington (p, dir); Cootie Williams, Freddy Jenkins, Arthur Whetsol (tp); Joe Nanton (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (as, ss, bs, cl); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); Irving Mills (voc); New York.

14 GOIN' TO TOWN (D. Ellington - B. Miley). **DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA**, 12 avril 1929 / 131. Duke Ellington (p, dir); Cootie Williams, Freddy Jenkins, Arthur Whetsol (tp); Joe Nanton (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (as, ss, bs, cl); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); Irving Mills (voc); New York.

15 FREEZE AND MELT (J. McHugh - D. Fields). **DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA**, 12 avril 1929 / 124. Duke Ellington (p, dir); Cootie Williams, Freddy Jenkins, Arthur Whetsol (tp); Joe Nanton (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (as, ss, bs, cl); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); Irving Mills (voc); New York.

16 DOUBLE CHECK STOMP (Bigard - Hodges - Braud). **DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA**, 11 avril 1930 / 254. Duke Ellington (p, dir); Cootie Williams, Freddy Jenkins, Arthur Whetsol (tp); Joe Nanton, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (as, ss, bs, cl); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); New York.

17 RING DEM BELLS (D. Ellington). **DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA**, 20 août 1930 / 254. Duke Ellington (p, dir); Cootie Williams (tp, voc); Freddy Jenkins, Arthur Whetsol (tp); Joe Nanton, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (as, ss, bs, cl); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); Charlie Barnet (bells); Hollywood.

18 MOOD INDIGO (D. Ellington - B. Bigard - I. Mills). **THE JUNGLE BAND**, 17 octobre 1930 / 251. Duke Ellington (p, dir); Arthur Whetsol (tp); Joe Nanton (tb); Barney Bigard (cl, ts); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); New York.

19 ROCKIN' IN RHYTHM (D. Ellington - H. Carney - I. Mills). **THE HARLEM FOOTWARMERS**, 8 novembre 1930 / 312. Duke Ellington (p, dir); Cootie Williams, Freddy Jenkins, Arthur Whetsol (tp); Joe Nanton, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (as, ss, bs, cl); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); New York.

20 ECHOES OF THE JUNGLE (C. Williams - I. Mills). **DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA**, 16 juin 1931 / 326. Duke Ellington (p, dir); Cootie Williams, Freddy Jenkins, Arthur Whetsol (tp); Joe Nanton, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (as, ss, bs, cl); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); Camden, NJ.

21 IT DON'T MEAN A THING IF IT AIN'T GOT THAT SWING (D. Ellington). **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 2 février 1932 / 308. Duke Ellington (p, dir); Arthur Whetsol, Freddy Jenkins, Cootie Williams (tp); Joe Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (cl, as, bs); Fred Guy (g); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); Ivie Anderson (voc); New York.

22 LOTS O' FINGERS (Duke Ellington). **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 17 mai 1932 / 247. Duke Ellington (p, dir); Arthur Whetsol, Freddy Jenkins, Cootie Williams (tp); Joe Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (cl, as, bs); Otto Hardwicke (as, bassax); Fred Guy (g); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); New York.

23 LIGHTNIN' (D. Ellington - Lawrence). **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 21 septembre 1932 / 307. Duke Ellington (p, dir); Arthur Whetsol, Freddy Jenkins, Cootie Williams (tp); Joe Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (cl, as, bs); Otto Hardwicke (as, bassax); Fred Guy (g); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); New York.

24 BUNDLE OF BLUES (D. Ellington). **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 16 mai 1933 / 310. Duke Ellington (p, dir); Arthur Whetsol, Freddy Jenkins, Cootie Williams (tp); Joe Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (cl, as, bs); Otto Hardwicke (as, bassax); Fred Guy (g); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); New York.

25 STOMPY JONES (D. Ellington). **DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA**, 9 janvier 1934 / 301. Duke Ellington (p, dir); Arthur Whetsol, Freddy Jenkins, Cootie Williams (tp); Joe Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (cl, as, bs); Otto Hardwicke (as, bassax); Fred Guy (g); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); Chicago.

26 SADDEST TALE (D. Ellington). **DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA**, 12 septembre 1934 / 317. Duke Ellington (p, voc, dir); Arthur Whetsol, Freddy Jenkins, Cootie Williams (tp); Joe Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (cl, as, bs); Otto Hardwicke (as, bassax); Fred Guy (g); Wellman Braud (b); Sonny Greer (dms); New York.

27 ECHOES OF HARLEM (D. Ellington). **DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA**, 27 février 1936 / 259. Duke Ellington (p, dir); Rex Stewart, Cootie Williams, Arthur Whetsol (tp); Joe Nanton, Lawrence Brown (tb); Johnny Hodges (as, ss, cl); Harry Carney (bs, as, cl); Barney Bigard (cl, ts); Otto Hardwicke (as, bs); Fred Guy (bj); Billy Taylor (b); Sonny Greer (dms); New York; Chicago.

CD 2

01 IN A JAM (D. Ellington), **DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA**, 29 juillet 1936 / 2'56, Duke Ellington (p. dir.); Rex Stewart, Cootie Williams, Arthur Whetsol (tp); Joe Nanton, Lawrence Brown (tb); Barney Bigard (cl. ts); Otto Hardwicke (as, bs); Johnny Hodges (as, ss, cl); Ben Webster (ts); Harry Carney (bs, cl, as); Fred Guy (g); Billy Taylor (b); Sonny Greer (dms); New York.

02 DIMINUENDO AND CRESCENDO IN BLUE (D. Ellington), **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 20 septembre 1937 / 5'52, Duke Ellington (p. dir.); Wallace Jones, Cootie Williams (tp); Rex Stewart (cl); Joe Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (cl. ts); Otto Hardwicke (as, bs); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (as, bs); Fred Guy (g); Billy Taylor (b); Sonny Greer (dms); New York.

03 PRELUDE TO A KISS (D. Ellington - M. Gordon - I. Mills), **DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA**, 9 août 1938 / 2'59, Duke Ellington (p. dir.); Wallace Jones, Cootie Williams (tp); Rex Stewart (cl); Joe Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (cl. ts); Otto Hardwicke (as, bs); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (as, bs); Fred Guy (g); Billy Taylor (b); Sonny Greer (dms); New York.

04 BATTLE OF SWING (D. Ellington), **DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA**, 19 décembre 1938 / 2'54, Duke Ellington (p. dir.); Wallace Jones, Cootie Williams (tp); Rex Stewart (cl); Joe Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (cl. ts); Otto Hardwicke (as, bs); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (as, bs); Fred Guy (g); Billy Taylor (b); Sonny Greer (dms); New York.

05 GRIEVIN' (D. Ellington - B. Strayhorn), **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 14 octobre 1939 / 2'47, Duke Ellington (p. dir.); Wallace Jones, Cootie Williams (tp); Rex Stewart (cl); Joe Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (cl. ts); Otto Hardwicke (as, bs); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (as, bs); Fred Guy (g); Jimmy Blanton (b); Sonny Greer (dms); Brick Fleage (arr); New York.

06 SOPHISTICATED LADY (D. Ellington), **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 14 février 1940 / 2'37, Duke Ellington (p. dir.); Wallace Jones, Cootie Williams (tp); Rex Stewart (cl); Joe Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (cl. ts); Otto Hardwicke (as, bs); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (as, bs); Fred Guy (g); Jimmy Blanton (b); Sonny Greer (dms); Brick Fleage (arr); New York.

07 KO-KO (D. Ellington), **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 6 mars 1940 / 2'38, Duke Ellington (p. dir.); Wallace Jones, Cootie Williams (tp); Rex Stewart (cl); Joe Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (cl. ts); Johnny Hodges (as, ss); Ben Webster (ts); Harry Carney, Otto Hardwicke (as, bs); Fred Guy (g); Jimmy Blanton (b); Sonny Greer (dms); Chicago.

08 COTTON TAIL (D. Ellington), **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 4 mai 1940 / 3'10, Duke Ellington (p. dir.); Wallace Jones, Rex Stewart, Cootie Williams (tp); Joe Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (cl. ts); Johnny Hodges (as, ss); Otto Hardwicke (as, bs); Webster (ts); Harry Carney (bs, bcl, cl, as); Fred Guy (g); Jimmy Blanton (b); Sonny Greer (dms); Hollywood.

09 DUSK (D. Ellington), **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 28 mai 1940 / 3'18, Duke Ellington (p. dir.); Wallace Jones, Rex Stewart, Cootie Williams (tp); Joe Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (cl. ts); Johnny Hodges (as, ss); Otto Hardwicke (as, bs); Ben Webster (ts); Harry Carney (bs, bcl, cl, as); Fred Guy (g); Jimmy Blanton (b); Sonny Greer (dms); Chicago.

10 HARLEM AIRSHAF (D. Ellington), **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 22 juillet 1940 / 2'53, Duke Ellington (p. dir.); Wallace Jones, Rex Stewart, Cootie Williams (tp); Joe Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (cl. ts); Johnny Hodges (as, ss); Otto Hardwicke (as, bs); Ben Webster (ts); Harry Carney (bs, bcl, cl, as); Fred Guy (g); Jimmy Blanton (b); Sonny Greer (dms); New York.

11 IN A MELLOTONE (D. Ellington), **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 5 septembre 1940 / 3'16, Duke Ellington (p. dir.); Wallace Jones, Rex Stewart, Cootie Williams (tp); Joe Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (cl. ts); Johnny Hodges (as, ss); Otto Hardwicke (as, bs); Ben Webster (ts); Harry Carney (bs, bcl, cl, as); Fred Guy (g); Jimmy Blanton (b); Sonny Greer (dms); Chicago.

12 WARM VALLEY (D. Ellington), **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 5 septembre 1940 / 3'39, Duke Ellington (p. dir.); Wallace Jones, Rex Stewart, Cootie Williams (tp); Joe Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (cl. ts); Johnny Hodges (as, ss); Otto Hardwicke (as, bs); Ben Webster (ts); Harry Carney (bs, bcl, cl, as); Fred Guy (g); Jimmy Blanton (b); Sonny Greer (dms); Chicago.

13 PITTER PANTHER PATTER (D. Ellington), **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 1^{er} octobre 1940 / 2'58, Duke Ellington (p.); Jimmy Blanton (b); Chicago.

14 TAKE THE A TRAIN (B. Strayhorn), **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 15 janvier 1941 / 2'53, Duke Ellington (p. dir.); Wallace Jones, Rex Stewart, Cootie Williams (tp); Joe Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (cl. ts); Johnny Hodges (as, ss); Otto Hardwicke (as, bs); Ben Webster (ts); Harry Carney (bs, bcl, cl, as); Fred Guy (g); Jimmy Blanton (b); Sonny Greer (dms); Hollywood.

15 SOLITUDE (D. Ellington), **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 14 mai 1941 / 3'28, Duke Ellington (p.); New York.

16 PERDIDO (J. Tizol - E. Drake - H. Lenk), **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 21 janvier 1942 / 3'07, Duke Ellington (p. dir.); Wallace Jones, Ray Nance (tp); Joe Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (cl. ts); Johnny Hodges (as, ss); Otto Hardwicke (as, bs); Ben Webster (ts); Harry Carney (bs, bcl, cl, as); Fred Guy (g); Alvin Jr. Raglin (b); Sonny Greer (dms); Chicago.

17 JOHNNY CHAC LATELY (B. Strayhorn), **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 26 juin 1942 / 2'38, Duke Ellington (p. dir.); Wallace Jones, Ray Nance (tp); Joe Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (cl. ts); Johnny Hodges (as, ss); Otto Hardwicke (as, bs); Ben Webster (ts); Harry Carney (bs, bcl, cl, as); Billy Strayhorn (fp); Fred Guy (g); Alvin Jr. Raglin (b); Sonny Greer (dms); Hollywood.

18 THINGS AIN'T WHAT THEY USED TO BE (M. Ellington - T. Pearsons), **DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**, 9 novembre 1943 / 3'16, Duke Ellington (dir.); Wallace Jones, Ray Nance, Harold Baker, Taft Jordan (tp); Rex Stewart (cl); Joe Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb); Johnny Hodges (as); Otto Hardwicke (cl, as); Jimmy Hamilton (cl, ts); Skippy Williams (ts); Harry Carney (bs, bcl, cl, as); Fred Guy (g); Alvin Jr. Raglin (b); Sonny Greer (dms); New York.

19 FRANKIE AND JOHNNY (Trad.), **DUKE ELLINGTON AND HIS RHYTHM**, 16 mai 1945 / 2'37, Duke Ellington (p.); Alvin Jr. Raglin (b); Sonny Greer (dms); New York.

20 DANCERS IN LOVE (D. Ellington), **DUKE ELLINGTON AND HIS RHYTHM**, 30 juillet 1945 / 2'19, Duke Ellington (p.); Alvin Jr. Raglin (b); New York.

21 BLUE SKIES (TRUMPET NO END) (L. Berlin), **DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA**, 25 novembre 1946 / 2'40, Duke Ellington (p. dir.); Cootie Williams, Taft Jordan, Harold Baker, Cat Anderson (tp); Ray Nance (tp); Lawrence Brown, Wilbur de Paris, Claude Jones (tb); Jimmy Hamilton (cl, ts); Johnny Hodges, Russell Procope (cl, as); Al Sears (ts); Harry Carney (bs, as); Fred Guy (g); Oscar Pettiford (b); Sonny Greer (dms); New York.

22 STOP, LOOK AND LISTEN (D. Ellington), **DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA**, 10 novembre 1947 / 3'19, Duke Ellington (p. dir.); Shelton Hemphill, Cootie Williams, Harold Baker, Ray Nance, Wilbur Bascomb (tp); Lawrence Brown, Claude Jones, Tyree Glenn (tb); Russell Procope, Jimmy Hamilton (cl); Johnny Hodges (as); Al Sears (ts); Harry Carney (ts, bs); Fred Guy (g); Oscar Pettiford (b); Sonny Greer (dms); New York.

23 SMADA (Smada D. Ellington - B. Strayhorn), **DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA**, 7 août 1951 / 2'45, Duke Ellington, Billy Strayhorn (p); Harold Baker, Nelson Williams, Ray Nance (tp); Juan Tizol, Britt Woodman, Quentin Jackson (tb); Russell Procope, Jimmy Hamilton (cl, ts); Willie Smith (as); Paul Gonzales (ts); Harry Carney (bs); Wendell Marshall (b); Louie Bellson (dms); New York.

24 HAPPY GO LUCKY LOCAL (D. Ellington), **DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA**, 17 janvier 1954 / 5'31, Duke Ellington (p. dir.); Ray Nance, Clark Terry, Willie Cook (tp); Britt Woodman, Quentin Jackson, George Jean (tb); Russell Procope (cl, as); Jimmy Hamilton (cl, ts); Rick Henderson (as); Paul Gonzales (ts); Harry Carney (b, cl, bs); Wendell Marshall (b); Dave Black (dms); Chicago.

LEJQUE DES ABRÉVIATIONS

arr.: arrangeur, as: saxophone alto, b: basse (en général contrebasse), bj ou bp: banjo, bs ou bar: saxophone baritone, cl: clarinette, ct: cornet, dir: direction (direction d'orchestre), dms: batterie (drums), g: guitare, harr: harmonica, tp: piano, saxes: indique que l'on joue de différents saxophones, ss: saxophone soprano, tb: trombone, tp: trompette, ts ou ten: saxophone ténor, tu ou tuba: tuba, vib: vibraphone, vi: violon, voc: chant (vocal).

ENTRE PEINTURE ET MUSIQUE

Duke Ellington est sans doute le seul jazzman à être considéré comme un artiste authentique, célébré en tant que compositeur bien plus que comme exécutant. Il a toujours envisagé son travail de musicien comme la construction d'une œuvre, avec l'ambition de créer un langage musical nouveau



capable d'exprimer dans sa forme même les émotions, les couleurs et les caractères des Noirs américains, même les plus opposés. Du profane au sacré, de la danse à l'opéra, en passant par le blues et le gospel, sa musique se veut comme l'émergence des Noirs dans la culture.

SOUS LE SIGNE DE L'ÉLÉGANCE DES DONN ARTISTIQUES PRÉCOCES

Edward Jr. Kennedy Ellington naît le 29 avril 1899, dans une famille de la petite bourgeoisie noire de Washington. Bien qu'elle soit déjà la capitale politique et administrative des États-Unis, Washington est une ville tranquille, à l'ambiance feutrée d'une ville de province. Le père de Duke, Edward Kennedy Ellington, fut d'abord maître d'hôtel dans les maisons bourgeoises ou aristocratiques de la ville, et même à la Maison Blanche, avant d'occuper un emploi de dessinateur auprès de la marine nationale des États-Unis, emplois qui situaient la famille au-dessus de la majorité des autres familles noires dans la hiérarchie sociale. Les effets de la ségrégation raciale furent certainement moins douloureux pour les Ellington que pour bien d'autres de leurs semblables grâce à leur niveau de vie sans doute plus décent.

Le père de Duke était un épicurien, sensible au confort, à la bonne chère, à l'élégance et à la distinction, sans doute par mimétisme avec ses employeurs. Toujours est-il que le jeune Duke sera éduqué de cette manière et gardera toute sa vie un standing et une élégance qui le distingueront des autres musiciens.

Daisy, la mère de Duke, est une femme très religieuse, sévère et rigoureuse, un peu hautaine, douée d'un sens moral aigu, qui élèvera son fils dans le respect des convenances et la droiture. Duke sera entouré de toute l'attention et l'affection parentales, d'autant qu'il restera enfant unique jusqu'à l'âge de 16 ans et la naissance de sa sœur Ruth. Il sera élevé dans le confort, à l'abri de la misère, chose rare pour un enfant noir à cette époque.



Duke Ellington et sa bande, pendant les années 1970.

Comme son père, il montrera très vite un goût prononcé pour le confort et l'élégance, avec en plus une propension très nette à commander, d'autant plus importante que, fils unique, il prit très vite l'habitude d'être le seul centre d'intérêt de la famille. Comme sa mère, il gardera un caractère altier, une confiance en soi inébranlable, un sens de la discrétion si fort qu'il cachera toujours sa vie privée, ainsi qu'un solide sentiment religieux qui ne fera que croître tout au long de sa vie et influencera son travail de compositeur.

Ces caractéristiques psychologiques se retrouvent dans son œuvre. Duke est un musicien précis et raffiné, élégant et sobre, une exception dans le monde du jazz de son époque, où les musiciens sont le plus souvent d'ardents passionnés capables de tous les excès.

Enfant, il montre des dons pour le dessin et la peinture et prend des cours de piano avec Miss Clinkscapes. La musique ne semble pourtant pas le passionner. Il est attiré

par le sport, en particulier le base-ball. Ce n'est qu'à l'adolescence qu'il commencera à s'intéresser vraiment à la musique, faisant l'expérience de l'intérêt que suscitent les musiciens en société, de l'attention qu'on leur porte et des avantages qu'elle procure. Il découvre aussi que la musique peut lui permettre de gagner un peu d'argent et qu'elle est un bien meilleur moyen pour se mettre en avant que le dessin ou la peinture. Il se met alors à travailler le piano d'une manière plus intense, et commence à faire de sérieux progrès.

Il est tout d'abord influencé par le ragtime, qui est la musique la plus en vogue au milieu des années 1910, le jazz de La Nouvelle-Orléans n'en étant alors qu'à ses premiers balbutiements. Il aime plus particulièrement James P. Johnson, dont il apprend par cœur les thèmes, dont le célèbre « Carolina Shout », mais aussi Lucky Roberts, qui vient d'enregistrer « Junk Man Rag ».

Le ragtime est une musique élaborée et pratiquée par des gens cultivés, contrairement au blues et au gospel, et dont l'instrument de prédilection est le piano. C'est donc tout naturellement vers cette musique raffinée que va se tourner le jeune Duke, d'autant plus évidemment qu'il ne connaissait pas encore King Oliver ou Louis Armstrong.

DUKE CHOISIT SON DESTIN

C'est en 1915 qu'il va choisir de s'orienter définitivement vers la musique. Lauréat d'un concours de la National Association for the Advancement of Coloured People, qui lui donne droit à une bourse d'études pour suivre les cours d'une école de dessin industriel de Brooklyn, il décide de tourner le dos au dessin pour devenir musicien.

Il passe de longues heures à écouter Doc Perry, un pianiste à la fois talentueux et dandy, dont il ne tarde pas à copier le jeu autant que l'apparence. Perry lui donne quelques leçons de stride piano, technique en vogue à l'époque

et qui représente l'évolution moderne du ragtime. Le stride correspond à une façon particulière de jouer avec la main gauche en alternant une basse sur les temps forts (le 1^{er} et le 3^e), et des accords sur les temps faibles (le 2^e et le 4^e), faisant de cette main l'équivalent d'une section rythmique complète, allant jusqu'à jouer des dixièmes et des décalages rythmiques. La main droite, quant à elle, joue des quarts, des sixtes ou des tierces, en courtes phrases que les musiciens jouent en en modifiant l'ordre. Le stride piano emprunte ses conceptions harmoniques à certains compositeurs romantiques tels que Chopin ou Schumann.

En même temps qu'il travaille sa technique avec Perry, Duke étudie l'harmonie avec un professeur de collège, Henry Grant. Fort de ce double enseignement et des nombreuses heures qu'il passe à écouter les autres pianistes, Duke fait des progrès rapides et compose ses premiers thèmes, dont le fameux « Soda Fountain Rag ».

A cette époque, il travaille comme barman mais utilise son temps libre pour participer aux joutes musicales qui ont lieu en ville. Il joue avec Louis Thomas, Daniel Doyle, Elmer Snowden et Russell Wooding, et ne tarde pas à assumer le rôle de manager auprès de ces formations. Il reçoit les encouragements de James P. Johnson, et c'est ainsi qu'il ne va pas tarder à fonder son premier orchestre dès 1918, The Duke Serenaders, qui devient très vite The Washingtonians, et qui se compose d'Elmer Snowden au banjo, Otto Wardwick au saxophone alto, Arthur Whetson à la trompette et Sonny Greer à la batterie.

En 1918, Duke se marie, et, le 3 novembre 1919, naîtra Mercer, un garçon. En 1922, Duke et son orchestre partent pour New York, où ils resteront six mois sans y rencontrer le moindre succès, mais où Duke approchera Willie « The Lion » Smith, et surtout le grand Fats Waller.

Le groupe retournera ensuite à Washington, où il restera quelques mois, avant de tenter une nouvelle fois sa chance à New York, où Duke pense que tout se joue.

LA PÉRIODE 1924-1939 LES DÉBUTS À BROADWAY

A partir de l'automne 1923, les Washingtonians sont engagés au Barron's, puis dans un speakeasy de Broadway, le Hollywood Club, qui s'appellera ensuite le Kentucky Club, jouant des airs travaillés au cours des répétitions et appris par cœur. Duke prend alors progressivement la direction du groupe, qui joue principalement des thèmes dansants. Le répertoire qu'ils se constituent est empreint de l'esprit de Fletcher Henderson, et l'orchestre joue des nuits entières, prenant de l'assurance au fil des concerts. A ce moment, l'orchestre n'est pas véritablement un orchestre de jazz, mais davantage un orchestre qui joue une musique commerciale, probablement parce que ses musiciens commençaient seulement à découvrir le blues et la musique de La Nouvelle-Orléans.

En 1924, le groupe va prendre une nouvelle direction grâce à l'arrivée de Bubber Miley, qui remplace Arthur Whetson à la trompette (novembre 1924), puis celle de Snowden par George Francis et l'arrivée du tromboniste Charlie Irviss. C'est le moment où l'orchestre fait ses premiers enregistrements, peu concluants mais où commence à poindre le style jungle qui en sera plus tard la marque de fabrique. C'est sans aucun doute Miley, débarqué de la Louisiane, qui apportera l'orientation jazz du groupe, lui qui jouait dans l'esprit de King Oliver.

Duke se confronte des nuits durant aux cadors du stride, James P. Johnson, Willie the Lion, Fats Waller et Lucky Roberts, puis court les éditeurs pendant la journée pour leur vendre ses compositions.

En 1925, le parolier Jo Trent commande à Duke la musique d'une comédie musicale, « Chocolate Kiddies », qu'Ellington composera en une nuit seulement. Cette comédie musicale ne sera jamais jouée aux Etats-Unis, mais se vendra bien à l'étranger, en particulier à Berlin, où elle restera à l'affiche durant deux ans.

Cette année-là, Duke enregistre son premier disque pour la firme Pathé. Il grave « Trombone Blues » et « I'm Gonna Hang Around my Sugar », et pas moins de vingt-cinq disques l'année suivante. La musique y est encore teintée de variété et reste encore banale. Mais Duke commence ainsi à se faire connaître.

Si la présence de Bubber Miley est déterminante dans l'évolution orchestrale de Duke vers le jazz, l'arrivée au sein de l'orchestre d'un jeune clarinetriste, Sydney Bechet, l'est au moins autant. Celui-ci déclarera avoir commencé à jouer avec l'orchestre de Duke en 1924, alors que Duke situe son arrivée en 1926. Toujours est-il que c'est grâce à Bechet que l'orchestre va définitivement acquérir un phrasé et des lignes harmoniques jazzy.

LE COTTON CLUB

L'orchestre de 1926 se compose de Harry Cooper et Leroy Rutledge (trompettes), Charlie Irviss et Jimmy Harrison (trombones), Otto Hardwick, Don Redman, George Thomas et Prince Robinson (saxophones), Fred Guy (banjo, guitare), Edward (basse) et Sonny Greer (batterie). Il va végéter de club en club au gré de petits engagements jusqu'en 1927, où il va avoir l'opportunité de jouer au Cotton Club. C'est grâce à l'impresario Irving Mills que les Washingtonians vont être engagés à la place de King Oliver, qui avait refusé le contrat, trouvant le cachet trop faible malgré une rémunération comptant parmi les meilleures de Harlem. Duke, lui, accepte ces conditions et en profite pour étoffer sa formation, qui passe alors à onze musiciens, structure idéale pour développer ce style jungle vers lequel le groupe évolue depuis déjà un an.

Ce style évoque une jungle fantasmagorique, expressionniste, une image sonore composée de cris d'animaux, à la fois image d'Epinal d'une forêt vierge exotique et luxuriante et métaphore de la jungle urbaine des grandes mé-

galopoles américaines qui sont en train de se développer. Ce style, dont Duke est avec Jelly Roll Morton l'un des meilleurs représentants, fera fureur à Harlem à la fin des années 1920, tant auprès des Noirs qu'auprès d'un public blanc avide d'exotisme.

Son orchestre se compose alors de Duke au piano, Sydney Bechet à la clarinette, Bubber Miley et Louis Metcalf aux trompettes, Joe « Tricky Sam » Nanton au trombone, Rudy Jackson à la clarinette, Otto « Toby » Hardwick au saxophone alto, Harry Carney aux saxophones alto et baryton, Fred Guy à la guitare, Wellman Braud au tuba puis à la contrebasse et Sonny Greer à la batterie.

Le groupe restera quatre ans au Cotton Club. Barney Bigard en deviendra très vite le clarinettiste attiré, et Johnny Hodges, jeune saxophoniste alto, ne tardera pas à le rejoindre. Plus tard, Cootie Williams remplacera Bubber Miley, et Juan Tizol sera engagé comme deuxième trombone.

Tous les soirs, le Cotton Club vibre des rythmes obsédants des tambours et de la batterie encadrant des saxophones aux sonorités moites et sensuelles, ainsi que des trombones hurlants, des trompettes bouchées et des clarinettes ondulantes, dessinant des paysages mystérieux au relief accidenté. La réussite de l'ensemble tient essentiellement à la manière avec laquelle Duke sait mettre en avant ses solistes. Cette caractéristique permet une variété de paysages, de couleurs et de températures qui produisent une succession d'événements variés et inattendus. On a l'impression qu'il se passe toujours quelque chose d'imprévisible et de surprenant, et l'orchestre est tout sauf monotone.

Quelques thèmes émergent de la production du Duke Ellington de cette période, en particulier « East St. Louis Toodle-Oo », « Birmingham Breakdown », « Black and Tan Fantasy », « Creole Love Call », « The Mooch », « Rockin' in Rhythm », « Mood Indigo », « It Don't Mean a Thing if It

Ain't Got that Swing », « Creole Rhapsody » ou encore « Flaming Youth ».

En tant que leader de sa formation, Duke va durant cette période s'imposer comme un personnage central du jazz new-yorkais. L'orchestre qui accompagne chaque soir des danseuses vêtues de pagnes en panthère devient l'un des orchestres les plus en vue de Harlem. C'est au cours de cette période que Duke va rencontrer deux personnages qui vont influencer considérablement sa musique : le chef d'orchestre Will Vodery, qui lui enseignera les subtilités de l'orchestration et l'art d'organiser les cuivres et les anches, et surtout le compositeur Will Marion Cook. Ce dernier va lui apprendre les ficelles de la composition et les bases de l'écriture musicale. Il lui montrera comment interpréter un thème en commençant par la fin et en terminant par le début, le retourner dans tous les sens et le transposer dans tous les tons. En tant que chef d'orchestre, Duke devra beaucoup à Vodery, et, comme compositeur, à Cook.

Désormais, l'orchestre d'Ellington possède un son, une structure orchestrale et harmonique qui le distinguent des autres formations. Le succès discographique suit de près celui qu'il rencontre au club, et Duke devient ainsi une référence dans le monde encore naissant du jazz.

Le Cotton Club fut également pour Duke un formidable atelier. Les nombreuses séances de répétition destinées à mettre au point les accompagnements musicaux des danses, des tableaux ou des attractions ont permis d'affiner l'interprétation de nombreux thèmes, de l'enrichir des idées et suggestions des musiciens, d'en modifier les contours ou les transitions. Duke sait ce qu'il peut attendre de chacun de ses musiciens, de sorte qu'il est capable d'écrire pour chacun d'entre eux, de les faire intervenir à n'importe quel moment. Ainsi la mise en place orchestrale fait-elle partie du processus de composition, et l'ensemble y gagne en force, en cohésion et en précision.

C'est au cours de cette période qu'il écrit « Jungle Jamboree », « Lazy Duke », « Ring Them Bells », « Jungle Nights in Harlem » et « Big House Blues ».

UNE RECONNAISSANCE INTERNATIONALE

A partir de 1932, Duke montre quelques signes de lassitude. La répétition systématique des prestations de l'orchestre commence à l'ennuyer, et il sent qu'il serait bon pour lui de passer à autre chose. En 1933, il saisit l'occasion de partir pour une tournée en Grande-Bretagne. Il est étonné de voir avec quelle ferveur et quelle déférence il est reçu à Londres, où on le considère comme un grand créateur et un compositeur de premier ordre. Les critiques anglais encensaient son travail, et en particulier « Creole Rhapsody », qu'ils tenaient pour une véritable composition jazz et l'archétype de ce vers quoi devrait tendre cette musique. De nombreux articles parurent à cette époque pour louer ses talents.

C'est donc l'occasion pour Duke de prendre conscience que sa musique a désormais un impact bien plus grand que celui qu'il croyait, enfermé au Cotton Club, et c'est ainsi qu'enhardi par le succès, désormais pleinement confiant en ses capacités, il va se mettre à composer des pièces pour les salles de concert. La première d'entre elles, « Reminiscing in Tempo », est une composition ambitieuse qui nécessite quatre faces de 78-tours, mais qui ne rencontrera pas un engouement extraordinaire, les critiques la jugeant maladroite, prétentieuse et manquant de dynamisme.

Mais l'époque est propice aux big bands swing. L'un d'entre eux, en particulier, va s'attirer les faveurs du public blanc et contribuer ainsi au succès de cette formule. C'est celui de Benny Goodman, qui, à partir de 1935, va tenir le haut de l'affiche. De retour aux États-Unis, Duke va enre-

gistrer un nombre très important de disques, avec Barney Bigard (clarinette), Harry Carney (saxophone baryton), Juan Tizol et Lawrence Brown (trombone), Cootie Williams et Rex Stewart (trompette), Johnny Hodges (saxophone alto), Billie Taylor (basse) ou Ivie Anderson (chant). Il adopte une formule concertante qui permet l'expression de ses solistes. C'est ainsi qu'il écrira en 1936 « Trumpet in Spade » pour Rex Stewart, « Clarinet Lament » pour Barney Bigard, « Echoes of Harlem » pour Cootie Williams, puis, en 1937, « Caravan », avec Juan Tizol, où percent les premiers accents caribéens.

Pourtant, malgré sa production prolifique, il n'est pas encore considéré par les Américains comme faisant partie des tout meilleurs, bien que son orchestre figure dans le top twelve des meilleurs big bands. Il souffre de la comparaison avec Jimmy Lunceford et Count Basie, représentants d'un swing plus dynamique, et n'a pas encore accès aux meilleures salles de concert, mais présente une musique dont le raffinement et la sophistication sont encore surprenants.

Toujours est-il que les compositions de cette période lui permettent d'exploiter une large palette de couleurs allant du stomp le plus ferme de « Cotton Club Stomp », « Showboat Shuffle » ou « Harmony in Harlem » au jungle le plus vif, en passant par les nuances plus délicates de « Saddest Tale », « Dust in the Desert », « Mood Indigo » ou « Solitude ».

LA PÉRIODE 1939-1945 DUKE COMPOSITEUR

En 1939, Duke découvre un jeune pianiste de Harlem, Billy Strayhorn, arrangeur de surcroît, avec lequel il se met aussitôt à composer. Cette collaboration lui ouvre de nouveaux horizons et lui donne un regain de créativité et d'énergie qui va lui permettre de s'affirmer comme

le grand compositeur de son époque. Les deux complices étudient les compositions de Ravel, Debussy, Grieg, Stravinsky, Sibelius, Delius et Tchaïkovski. L'orchestre évolue et de nouvelles têtes apparaissent, comme Ben Webster au saxophone ténor, Jimmy Blanton à la contrebasse (avec lequel Duke enregistrera en duo en 1941), Cat Anderson et Taft Jordan aux trompettes, ainsi que des vocalistes comme Joya Sherrill, Betty Roché, Al Hibbler ou Herb Jeffries.

C'est aussi à ce moment que Duke se sépare d'avec Irving Mills et quitte Columbia pour RCA Victor.

Ainsi pourvu, il est alors au sommet de ses possibilités et peut regarder devant lui avec confiance. Au cours de cette période, il réalisera quelques enregistrements live, la grève des studios l'empêchant d'enregistrer autrement jusqu'à la fin de la guerre. Malgré la disparition de Blanton, qui décédera en 1942, Duke possède désormais une section rythmique de tout premier ordre et capable de rivaliser avec celles de Basie ou de Lunceford.

Le swing d'Ellington gagne alors en souplesse et en décontraction, et l'orchestre produit quelques chefs-d'œuvre comme « Ko-Ko », « Jack the Bear », « Conga Brava », « Perdido », « Cotton Tail », « Dusk », « Bojangles », « C Jam Blues », « I Got It Bad », « Warm Valley », « Concerto for Cootie », « Main Stem », « In a Mellotone », « Harlem Air-Shaft », ainsi qu'une grande fresque en forme de suite, « Black, Brown and Beige », qui raconte l'histoire du peuple noir et qui sera jouée pour la première fois à l'occasion d'un concert au Carnegie Hall de New York le 23 janvier 1943, sans déchaîner un enthousiasme délirant.

Le désir d'Ellington n'est pas de composer du jazz proprement dit, mais, comme il le déclare, une musique de tradition populaire noire qui intégrerait dans ses développements le jazz, la musique de variété et la musi-

que religieuse, avec en plus quelques réminiscences classiques, en clair une musique « totale », résultat d'influences multiples. Ce projet ambitieux ne sera finalement jamais pleinement réalisé. Tout d'abord pour la raison qu'une telle entreprise est une utopie, ces différents langages musicaux étant contradictoires entre eux, comme le jazz, qui constitue par bien des aspects une transgression par rapport au gospel (en particulier l'érotisme puissant qui s'exhale dans le blues, le jazz étant transgressif par rapport au religieux). Créer une musique qui engloberait ces aspects opposés reviendrait à en édulcorer les éléments forts et à les réduire à leur plus petit dénominateur commun, au risque d'une platitude formelle désastreuse. Ensuite, nous avons déjà indiqué à quel point la musique d'Ellington était dépendante de ses solistes, peut-être plus fortement encore au cours des années 1940, de sorte qu'il aurait fallu pouvoir faire jouer en même temps des musiciens trop différents pour être capables de jouer ensemble.

Ainsi, les différentes tentatives de Duke pour jouer autre chose que du jazz et du blues se sont-elles soldées par des résultats plutôt décevants, que ce soit la fresque historique « Black, Brown and Beige » ou ses essais de musique religieuse, preuve déjà qu'il lui fallait restreindre son projet de musique globale à une œuvre qui aborderait successivement différents rivages musicaux au lieu de les intégrer dans une forme unique.

Cette période entre 1939 et 1945 est marquée par cette quête impossible, malgré un orchestre bien plus solide que les formations précédentes. On peut penser qu'Ellington n'a jamais eu de bands aussi performants que ceux de cette époque, ce qui est sans doute vrai, mais on peut aussi considérer que la période précédente, moins ambitieuse et concentrée sur un style précisément circonscrit, fut peut-être plus cohérente dans l'adéquation entre l'orchestre et son répertoire.

VERS UNE MUSIQUE AMBITIEUSE

Après une tournée triomphale en Europe en 1939, l'année 1940 sera une année faste pour Duke, qui composera et enregistrera cinquante-six thèmes, presque tous de haute tenue, soutenu par un orchestre qui se compose de Wallace Jones, Cootie Williams et Rex Stewart aux trompettes, Joe Nanton, Juan Tizol et Lawrence Brown aux trombones, Barney Bigard à la clarinette, Johnny Hodges et Otto Hardwick aux saxophones alto, Ben Webster au saxophone ténor, Harry Carney au saxophone baryton, Fred Guy à la guitare, Jimmy Blanton à la contrebasse, Sonny Greer à la batterie et Billy Strayhorn comme arrangeur. La cohésion de l'ensemble est remarquable, et chaque soliste apporte ses couleurs, produisant un tableau d'ensemble polychrome et varié.

A partir de 1943, Duke va se lancer dans l'écriture de pièces plus ambitieuses comme « A Drum Is a Woman » ou « Newport Suite », mais son orchestre souffre déjà du départ de ses solistes : Cootie Williams rejoint Benny Goodman au début de 1941, Jimmy Blanton décède en 1942, Barney Bigard quitte Duke en juin 1942, puis Rex Stewart et Ben Webster en 1943, et pour finir Joe Nanton, qui cédera en 1946.

Malgré tout, Duke Ellington est une des figures les plus marquantes de la scène jazz de ces années de guerre. Son orchestre est enfin reconnu comme l'un des meilleurs qui soient, et lui-même comme un véritable compositeur.

LA PÉRIODE 1945-1954 SUITES EN SÉRIE

Salué comme un artiste de tout premier plan, Duke Ellington va parcourir l'Europe en se produisant devant les troupes alliées. Il est désormais considéré comme un éminent ambassadeur de la culture noire américaine dans le monde, élégant, raffiné, sans qu'aucun scandale d'aucune sorte

ne vienne ternir cette image. Il correspond parfaitement à ce dont la propagande américaine a besoin : un artiste sans problèmes, avec juste ce qu'il faut de négritude pour faire croire que les Etats-Unis sont le pays de la liberté. Il tient à la perfection son rôle de catalyseur d'énergies, tirant le meilleur de ses solistes, et son band présente un répertoire aux contours et aux couleurs variés avec des accents d'un blues sophistiqué, souple et détendu.

A partir de 1945, il s'oriente de plus en plus vers la composition de suites orchestrales de longue durée qui dépassent le cadre du jazz proprement dit, souvent emphatiques, et témoignant d'une vision artistique de la musique. Son ambition est de composer des pièces modernes, différentes des œuvres classiques en ce qu'elles n'obéissent pas à des règles de composition étroites, mais où il multiplie les effets de miroir entre des pièces aux tempos et aux tonalités variés.

C'est au cours de cette période qu'il va composer des pièces comme « Perfume Suite », « New World a Comin' », « Deep South Suite », « The Tattooed Bride », « Controversial Suite », « A Tone Parallel to Harlem », et « Liberian Suite » que lui a commandée le gouvernement du Liberia en 1947.

A la fin de l'année 1946, il organise une tournée avec comme invité Django Reinhardt, qui passera par Chicago, Saint Louis, Detroit, Kansas City, Pittsburg et se terminera par deux concerts au Carnegie Hall de New York.

Si Django Reinhardt ne s'y sent pas à l'aise, le big band de Duke, lui, profite de l'intérêt suscité par cet invité étrange venu d'ailleurs, et la tournée est un succès.

En 1948, Duke traverse l'Europe, accompagné seulement de Ray Nance et de la chanteuse Kay Davis, puis, en 1950, il se produit pendant une semaine au Palais de Chaillot, et ensuite à la salle Wagram, avec un programme plus spécifiquement dansant, avant d'effectuer une nouvelle tournée européenne avec son orchestre au complet.

1950 marque le début d'une période difficile pour les grands orchestres. Ceux-ci peinent à survivre, la mode du swing est en train de passer, mais surtout les grands orchestres coûtent cher et ont toutes les peines à trouver des engagements correctement rémunérés. Certains, comme Count Basie, sont contraints de dissoudre leur formation. Cependant, Duke réussit une fois encore à recruter de nouveaux solistes talentueux comme Ray Nance (trompette et violon), Harold Baker et Clark Terry (trompette), Russell Procope (saxophone alto), Paul Gonsalves et Al Sears (saxophone ténor), Tyree Glenn et Quentin Jackson (trombone), Jimmy Hamilton (clarinette), Oscar Pettiford et Wendell Marshall (contrebasse), et Louis Belson (batterie). Fort de ses accompagnateurs, il tente le difficile pari de faire survivre son orchestre dans cette période troublée par l'éclosion du be-bop et l'arrivée tonitruante de musiciens comme Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk ou Miles Davis. Entre deux engagements, il grave une série de thèmes pour piano à quatre mains avec Billy Strayhorn, ainsi que « Piano Reflections » avec un trio, peut-être pour faire taire ceux des critiques qui commencent à lui reprocher de s'éloigner du jazz. Il semble alors vouloir davantage exploiter ses talents de pianiste et s'orienter vers une musique plus intimiste, plus proche de l'âme du blues et du pur plaisir de jouer.

LA PÉRIODE 1955-1974

Au milieu des années 1950, Duke jouit d'une renommée internationale inaltérable qui le conforte dans ses choix musicaux, même si la crise que traversent les big bands affecte le devenir de sa formation. Il semble alors faire un retour en arrière et entamer une réflexion sur les années passées, sans doute dans le but de trouver un deuxième souffle capable de lui faire aborder les temps qui s'annoncent avec une force et une énergie nouvelles.

Son aura auprès des autres jazzmen de son temps est intacte, et ses apparitions en public sont toujours auréolées de succès et de gloire. C'est ainsi qu'il fait un triomphe au Festival de jazz de Newport en 1956. Mieux, son orchestre est stable et s'enrichit du retour de Johnny Hoges, Cootie Williams et Lawrence Brown. La section rythmique s'organise autour du batteur Sam Woodyard et du contrebassiste Jimmy Woode, qui sera remplacé plus tard par Aaron Bell. Pendant les vingt années qui vont suivre, la composition de l'orchestre variera peu : les départs de Clark Terry, Harold Baker, Ray Nance ou Quentin Jackson seront aisément compensés par le retour des anciens. C'est sur cette base solide que Duke va pouvoir poursuivre la construction de son œuvre.

C'est ainsi qu'il va composer toute une série d'œuvres d'importance comme la suite « Such Sweet Thunder » (1957), dont la thématique tourne autour des personnages et des drames shakespeariens, et qui lui avait été commandée pour le Festival Shakespeare de Stratford (Ontario). « Portrait of Ella Fitzgerald », réalisé la même année avec la chanteuse, est une réussite de variations subtiles de couleurs, d'émotions et d'intensité orchestrales qui fournissent un écrivain élégant à la voix d'Ella. En 1958, Duke enregistre une nouvelle version de la suite « Black, Brown and Beige » avec Mahalia Jackson, preuve qu'il continue de revenir sur ses œuvres passées afin d'en affiner l'exécution. En 1959, il réalise pour Otto Preminger la musique du film *Anatomy of a Murder*, puis, en 1960, il grave « Suite Thursday », composée avec Billy Strayhorn, qui reste un modèle de collaboration réussie et l'une des pièces majeures du répertoire ellingtonien.

En contrepoint de ces œuvres orchestrales, Duke enregistre de plus en plus souvent des albums de piano avec des petites formations, comme celui réalisé avec Johnny Hodges en 1959, faisant la démonstration qu'il est aussi un pianiste remarquable et talentueux.

DUKE AU SOMMET

En 1960, il enregistre *Casse-Noisette*, de Tchaïkovski, et *Peer Gynt*, de Grieg, tentatives finalement assez adroites d'interprétation de thèmes classiques en jazz. La même année, Duke se rendra six fois en Europe, enregistrera avec Louis Armstrong, Count Basie, Coleman Hawkins et Dizzy Gillespie, preuve qu'il demeure une référence, même pour les jeunes loups de l'avant-garde. Il continue également de réinterpréter ses anciennes compositions comme « Piano in the Background ». Ces années prolifiques témoignent du désir d'Ellington d'enrichir son univers musical d'expériences avec les musiciens de la jeune génération, en même temps que du souci de faire la synthèse de son travail passé, de le peaufiner et d'en éclaircir certains aspects.

Un autre exemple de son intérêt pour la jeune génération est l'album *Money Jungle*, réalisé en 1962 avec Max Roach et Charlie Mingus, et dans lequel Duke joue d'une manière rugueuse, ardente et sauvage à laquelle il ne nous avait pas habitués. Il enregistrera en septembre de la même année un album avec John Coltrane où se côtoient les musiciens de Duke, le batteur Sam Woodyard et le bassiste Aaron Bell, et ceux de Coltrane, le bassiste Jimmy Garrison et le batteur Elvin Jones, rencontre de deux générations, presque du troisième type, mais qui montre qu'Ellington est loin d'être dépassé par ses cadets.

A partir du milieu des années 1960, Ellington devient, au plan personnel comme au plan musical, de plus en plus habité par la foi. Son œuvre comme sa vie personnelle, jusque-là fortement teintées de sensualité, vont s'orienter vers davantage d'austérité et de spiritualité religieuse. Duke, jusque-là bon vivant, épicurien, amateur comme son père des plaisirs de la vie, va progressivement mettre son existence et son œuvre au service de sa foi. Il crée des œuvres religieuses qu'il in-

terprète désormais dans les églises du monde entier. La cathédrale de San Francisco, celle de New York, l'église Saint-Sulpice de Paris ou l'abbaye de Westminster, à Londres, sont désormais ses scènes de prédilection. Il continue d'interpréter la suite « Black, Brown and Beige » tout en se lançant dans l'écriture d'une suite de musique sacrée, « In the Beginning God », qui sera la préoccupation principale de la fin de sa vie.

Il compose encore quelques suites comme « Virgin Island Suite », « La Plus Belle Africaine » (écrite pour le Festival des arts noirs de Dakar), « Far East Suite », « Latin America Suite », « New Orleans Suite » (en hommage à Louis Armstrong et Sydney Bechet), « Togo Brava, Brava Togo Suite », une revue musicale, *My People*, sorte d'opérette sociale, ainsi qu'un opéra, *The Beggar's Opera*. L'orchestre s'est enrichi de l'arrivée de Joe Benjamin et de Harold Ashby, et tourne désormais dans le monde entier – Europe, Afrique, Amérique latine, Asie, Océanie, et même dans les pays de l'Est.

Les années 1960 sont celles de la reconnaissance universelle. Duke parcourt le monde et est reçu partout avec les honneurs dus aux plus grands personnages. Il accumule les récompenses, les prix et les décorations, est reçu à la Maison Blanche pour son soixante-dixième anniversaire, travaille infatigablement et avec une ferveur nouvelle qu'il tire de sa foi. Il donne cependant quelques signes de fatigue au début de l'année 1974. Il est hospitalisé à New York au moment de son soixante-quinzième anniversaire, et son complice, Paul Gonsalves, décède à Londres le 14 mai. Duke mourra d'une pneumonie une dizaine de jours plus tard, le 24 mai. Son fils Mercer tentera en vain de prolonger l'existence de son orchestre : celui-ci se disloquera quelques mois plus tard, après la disparition de Harry Carney, le 8 octobre de la même année.

LE STYLE D'ELLINGTON

Duke Ellington travaille comme un peintre. Ses compositions sont comme des tableaux dans lesquels les sons des instruments sont utilisés comme les couleurs d'une palette et font naître des émotions et des ambiances. L'évolution du langage musical de Duke s'est effectuée au cours de quatre périodes



distinctes dans le sens d'un enrichissement constant et conscient des éléments syntaxiques, mélodiques et rythmiques qui le composent. Duke est ainsi le jazzman qui aura su, plus qu'aucun autre, unir les aspects disparates de l'âme noire et les faire fusionner dans un style.

OU L'ART DU SWING SUBTIL

LA MODERNISATION DU SWING

Ellington reste avec Armstrong l'une des grandes figures de l'ère swing. Leurs démarches sont pourtant opposées. Louis Armstrong privilégie l'improvisation et la virtuosité des solistes, qu'il a grandement contribué à mettre au premier plan à une époque où les orchestres de swing jouaient à l'unisson. Armstrong attache peu d'importance à l'orchestre, qui n'est le plus souvent qu'un faire-valoir. Pour Duke, c'est tout le contraire. Les solistes ne sont utilisés que comme les électrons du noyau orchestral, dont ils servent les desseins et qui reste au centre du projet musical. Bien sûr, la richesse harmonique de l'orchestre dépend de la qualité de ses musiciens, mais l'histoire des big bands ellingtoniens montre que les musiciens y sont interchangeables et remplaçables, ne serait-ce qu'au prix de réarrangements et de réajustements des données harmoniques de l'orchestre. La grande qualité de la construction orchestrale ellingtonienne est d'avoir réussi le pari de créer les conditions d'une harmonie qui se base sur les qualités individuelles des solistes tout en les dépassant, afin de ne pas en être absolument dépendante. Mieux, c'est dans ces changements de personnel que la musique peut être recréée à l'infini, chaque interprétation nouvelle d'une composition la retranspirant et permettant d'y instiller de nouvelles couleurs.

La caractéristique principale du style de Duke Ellington, son génie, est avant tout l'exploitation de la palette sonore qu'il utilise comme un peintre, pour créer des couleurs variées aux nuances infimes. Il possédait l'art de



GETTY IMAGES

Duke Ellington et Count Basie pendant un essai, en juillet 1961.

créer des sonorités expressives ou d'utiliser celles que lui offraient ses différents solistes pour construire des œuvres comme des tableaux dans lesquels les sonorités des instruments se mélangent pour créer des couleurs originales. Il habillait chaque note de sonorités différentes pour en tirer toute la force expressive. Il savait comment écrire des harmonies pouvant être jouées par plusieurs instruments en même temps afin d'engendrer un climat particulier, une polychromie sonore sans cesse renouvelée, alors que les autres compositeurs de son époque écrivaient séparément pour chaque section. Il s'agit là d'une manière nouvelle d'envisager l'architecture sonore, l'orchestration comme une construction dans laquelle les instruments s'imbriquent les uns dans les autres et où les différents sons s'entrecroisent et s'enrichissent les uns les autres. En outre, il savait manier la dissonance, non pas comme une rupture harmonique, mais comme une ponctuation sonore au service du développement harmonique lui-même, avec un contrôle et un sens harmonique qui font que jamais ses dissonances ne heurtent l'oreille.

UN COMPOSITEUR DÉLICAT

Duke Ellington possédait un art de composer des thèmes courts qu'il jouait pour eux-mêmes ou qu'il faisait surgir au milieu d'une composition, comme des miroitements, des reflets, des éclairs, des étincelles. Il est sans doute le premier à être sorti du cadre étroit des mesures du blues (8 - 12 - 24 - 32), à l'avoir étiré au moyen de séquences de vingt mesures, par exemple, et lui avoir ainsi donné une souplesse nouvelle. Les liaisons qu'il était capable d'écrire lui permettaient d'imposer ces transformations d'une façon subtile et insidieuse.

Ayant toujours refusé les contraintes thématiques, harmoniques et rythmiques du jazz, Ellington n'aura cessé toute sa vie durant d'en élargir les données en y inté-

grant des structures qu'il empruntait à d'autres musiques (classique ou de variété), afin de créer une musique populaire nouvelle faite d'influences disparates et enrichie de celles-ci. C'est cette faculté de créer une syntaxe moderne qui fit de Duke un exemple pour de nombreux compositeurs.

En tant que chef d'orchestre, il a eu le flair d'engager des solistes toujours remarquables, mais aussi l'intelligence de toujours choisir des instrumentistes aux sonorités très diverses, afin d'étendre au maximum la palette sonore de son orchestre. Son travail est basé sur une solide section rythmique dont il pense qu'elle est la fondation nécessaire à tout orchestre et qui doit assurer impeccablement des variations soigneusement élaborées. C'est ce qui distingue l'orchestre d'Ellington des autres bands du début des années 1930, dont la rythmique à quatre temps est souvent systématique et monotone. En outre, il considère que l'élément fondamental de la section rythmique est le piano, qui, en dehors d'interventions solo soigneusement encadrées, doit jouer des arpèges et des suites chromatiques vives destinées à soutenir les autres instruments. Duke développe un encadrement rythmique où l'accentuation de la basse se combine à l'attaque générale après le temps. Ce subtil décalage est l'une des caractéristiques principales du style ellingtonien.

Dans les orchestres de Duke, les interventions de chacun des solistes sont soigneusement préparées et organisées, selon un système qui joue sur les contrastes du jeu de chacun, et Duke est persuadé qu'il faut une section de cuivres forte pour obtenir une perfection harmonique profonde. L'élaboration de chaque morceau est un lent processus de perfectionnement portant sur les articulations mélodiques et rythmiques qui sont élaborées en fonction du dispositif orchestral, lequel devient un élément central du travail de composition et de

mise en place. Cette méthode qui mêle adroitement la fougue de l'instinct et la recherche patiente, l'écriture et l'empirisme de l'exécution, permet de construire une musique toujours en mouvement. Après Duke, des musiciens comme Charlie Mingus ou comme Frank Zappa auront recours à cette méthode à travers des cycles de réinterprétation de leurs compositions.

Enfin, en tant que pianiste, Ellington possède un sens aigu des contrastes et des nuances. Son swing est vif et sans faille, héritage de l'apprentissage du stride piano et du ragtime de son enfance. En même temps, il possède un sens de la relance idéal pour stimuler un orchestre. Il utilise le piano comme son orchestre, c'est-à-dire dans la recherche systématique des nuances de couleurs et de sonorités et leurs variations infimes, toujours au service d'une expressivité limpide et sans fioritures inutiles. S'il ne peut pas être considéré comme un authentique virtuose de l'instrument, il possède toutefois un bagage technique, une sensibilité et un toucher lui permettant de créer des teintes et des demi-teintes impressionnistes, et de faire naître sous ses doigts d'ardents soupirs de blues pleins de chaleur et d'émotion.

LES MUSICIENS DE DUKE

Les musiciens qui ont joués avec Duke ont tout à la fois profité de la renommée exceptionnelle de l'orchestre et développé leurs propres qualités d'instrumentistes grâce à un travail intense effectué tout au long de nombreuses séances de répétition. Tous sont sortis grandis de l'expérience, quelle que soit la durée de leur présence à côté du maître. Nous avons déjà expliqué combien la création ellingtonienne dépendait des musiciens qui y participaient. Du fait de ce rôle actif dans l'élaboration du répertoire de Duke tel que nous le connaissons, il nous semble pertinent de leur rendre hommage ici.

WELLMAN BRAUD

Contrebassiste né en Louisiane en 1891, il se fait connaître à Chicago à partir de 1917, jouant dans diverses formations jusqu'en 1927, lorsqu'il rejoint l'orchestre d'Ellington, avec lequel il restera jusqu'en 1935. Il est l'un des artisans de l'évolution rythmique de la tradition new-orléanaise vers un swing plus moderne. Contrebassiste au slap vigoureux (technique qui consiste à gifler les cordes), il joua un rôle important dans la mise en place des sections rythmiques de Duke en ces années-là. Il disparaîtra à Los Angeles en 1966, après avoir joué avec des musiciens comme Kid Ory, Jimmy Noone et Sydney Bechet.

JUAN TIZOL

Compositeur, arrangeur et tromboniste né à Porto Rico en 1900, il émigra à New York en 1920 et fera partie de l'orchestre d'Ellington entre 1929 et 1944, puis entre 1951 et le début des années 1960, après un passage chez Harry James. C'est lui qui apportera des colorations latino-américaines à la palette orchestrale de Duke, en particulier grâce à quelques-unes de ses compositions comme « Caravan », « Conga Brava » ou « Perdido ». La sonorité du trombone à pistons, dont il était l'un des rares adeptes, contribuera grandement au son si particulier des sections de cuivres de l'orchestre. Retiré en Californie, il disparaîtra en 1984.

SONNY GREER

William Alexander Greer sera surnommé « Little Willie from Long Branch » en raison de son lieu de naissance dans le New Jersey en 1903. Il restera pas moins de trente et un ans au service de Duke, des premiers sets du Kentucky Club aux tournées internationales, sans oublier, bien sûr, les années du Cotton Club. Pilier de la section rythmique au swing fin et délicat, il est remarquable par la manière avec laquelle il enrichissait la bat-

terie d'une multitude d'accessoires de percussion, comme des clochettes tubulaires chromatiques, des timbales, un vibraphone ou un gong. Son sens des nuances et du flottement est remarquable. Il participera par la suite aux formations de Johnny Hodges et Red Allen, avant de former son propre groupe. Il décédera en 1982.

BUBBER MILEY

James Wesley Miley, né en 1903, travaille d'abord avec les Carolina Five, puis avec l'orchestre de Willie Gant, la chanteuse Mamie Smith, et il fera partie de la revue « Sunny Youth » avant de rejoindre les Washingtonians en 1923. C'est grâce à lui que Duke réussira à développer le style jungle de cette période. Trompettiste minimaliste, il produisait des effets sonores contrastés grâce à l'utilisation de la sourdine et un jeu en wa-wa qui lui donne un son rauque, plaintif et dramatique. Ses phrases articulées à la manière des prédicateurs noirs sont pleines d'une intensité dramatique fruit d'une violence contrôlée. Sa palette expressive est telle qu'il peut passer de la violence à la gouaille ou au sarcasme, et il participera au travail de composition, au côté de Nanton, de thèmes comme « East St. Louis », « Toodle-Oo », « Black and Tan Fantasy », « Black Beauty » ou encore « Doin' the Voom Voom ». Il quitte Duke en 1929, joue en France avec Noble Sissle, puis avec Zutty Singleton, Allie Ross et Leo Reisman. Il mourra de la tuberculose à New York en 1932.

JOE « TRICKY SAM » NANTON

Tromboniste adepte du style wa-wa, son association avec Bubber Miley fut déterminante dans l'élaboration de la palette sonore de la période jungle de Duke. Il jouait des solos plaintifs, gémissants jusqu'au sanglot, étirés grâce à des effets de coulisse, de longs glissandos entrecoupés de bâillements de sourdine, dont il tirait des sons proches de la voix humaine. Doué d'un swing vivace et ef-

ficace, son jeu est fait d'attaques mordantes et tendues : il est à l'aise dans les tempos rapides et restera un modèle pour ses successeurs au sein de l'orchestre d'Ellington, Clarence Brown, Tyree Green et Quentin Jackson. Né en 1904, il rejoindra les Washingtonians en 1926 et restera avec Duke jusqu'à sa mort, en 1946.

BARNEY BIGARD

Né en 1906, ce clarinettiste de La Nouvelle-Orléans commence par étudier avec Lorenzo Tio avant de travailler à Chicago, Saint Louis et New York dans les orchestres d'Albert Nicholas, Luis Russell, King Oliver ou Charlie Elgar. Il rejoint Duke en 1927 et l'accompagnera jusqu'en 1942. Très influencé par Jimmy Noone et Buster Bailey, son jeu à la sonorité boisée est fait d'arabesques souples et vibrantes, de trémolos intenses et vertigineux, et d'un swing ardent. Il participe à la composition de nombreux thèmes, dont « Mood Indigo », « Ducky Wucky », « Solitude », « Stompy Jones », « Clarinette Lament » et « Mardi Gras Madness », sortes de petits concertos pour clarinette et orchestre. Il possède une sonorité ample et éclatante, moelleuse dans les graves et acérée dans les aigus, au service d'un phrasé fluide produisant de fulgurantes envolées. Il quittera Duke en juin 1942 pour rejoindre Louis Armstrong, Kid Ory, Johnny St. Cyr, Rex Stewart, Eddie Condon et Muggsy Spanier. Il s'installera ensuite en Californie et voyagera souvent en Europe, jusqu'à sa mort, en 1980.

REX STEWART

Ce cornettiste né en 1907 commence à jouer sur les riverboats du Potomac avant de se fixer à New York, où il va jouer avec Elmer Snowden, Horace et Fletcher Henderson, Fess Williams, les McKinney's Cotton Pickers ou Luis Russell, pour finir par rejoindre l'orchestre de Duke en 1934. Il y restera jusqu'en 1946 et s'y épanouira,

s'éloignant progressivement de ses premières influences, Louis Armstrong et Bix Beiderbecke, pour y développer un jeu original et fiévreux, soft et serré, et une technique qui consiste à jouer avec les pistons à moitié enfoncés. Il sera un élément important de la section de cuivres, puis finira par partager son existence entre le journalisme et la musique, jusqu'à sa disparition, en 1967.

RUSSELL PROCOPE

Joueur de clarinette et de saxophone, Russell Procope, né en 1908, commence par jouer avec Jelly Roll Morton, Benny Carter, Chick Webb, Fletcher Henderson, John Kirby et Teddy Hill, avant d'intégrer l'orchestre de Duke en 1946, quatre ans après le départ de Barney Bigard, dont il s'inspire. Son jeu tonique et plein de joie de vivre au service d'interventions toujours bien structurées et sa sonorité reposant sur un vibrato délicat en feront l'élément stable de la section des anches de Duke jusqu'à la fin. Ce *sideman* efficace au jeu élégant et gracieux disparaîtra en 1981.

HARRY CARNEY

Ce saxophoniste baryton né en 1910 a rejoint l'orchestre de Duke en 1927 et ne le quittera jamais, puisqu'il mourra quelques mois seulement après le patron. Il est le seul à avoir accompagné Ellington de bout en bout, produisant des sons gracieux sur cet instrument ingrat. Sa technique de la clarinette lui permet d'en jouer avec finesse, chaleur, expressivité et d'en tirer de multiples nuances. Adeptes d'un jeu serein, aérien, limpide et profond tout en restant léger, il inspira de nombreux instrumentistes comme Gerry Mulligan, Pepper Adams ou Cecil Payne, et a composé pour Ellington « Rockin' in Rhythm », « Demi-Tasse » et « Cotton Club Stomp ».

COOTIE WILLIAMS

C'est l'expérience acquise auprès de Fletcher Henderson et Chick Webb qui permit à Cootie Williams de réussir dans le rôle délicat de remplaçant de Bubber Miley. Né en 1910, c'est en 1929 qu'il intègre l'orchestre d'Ellington. Trompettiste haletant, rauque et déchirant, il interprète le blues avec chaleur et sensualité, maniant les effets de sourdine et les raclements sonores avec adresse. Il quittera le Duke en 1940 pour rejoindre Benny Goodman, montera son propre big band, au sein duquel on retrouvera Bud Powell et Eddie Vinson, puis reviendra jouer avec Ellington en 1962. Largement inspiré par le jeu de Louis Armstrong et Joe Oliver, son jeu reste un modèle de swing vibrant, chaleureux et bluesy.

RAY NANCE

Né en 1913, Ray Nance, violoniste, trompettiste, chanteur et danseur, a joué avec Earl Hines puis Horace Henderson, entre 1937 et 1940, avant de rejoindre l'orchestre d'Ellington, qu'il quittera en 1944 pour le rejoindre à nouveau, un an plus tard, jusqu'en 1963; il y fera une nouvelle apparition en 1965, puis pour quelques concerts au début des années 1970. Willis Raymond Nance était un véritable showman, doué d'un swing intense et surtout d'un formidable humour, dont Duke sut habilement tirer parti. Il est décédé à New York en 1976.

BILLY STRAYHORN

Après une sérieuse formation classique à Pittsburg, ce pianiste né en 1915 dans l'Ohio rejoint Duke en 1939. Une profonde amitié va alors les unir au-delà de leur complicité artistique, qui était si parfaite qu'ils furent interchangeable au clavier aussi bien qu'à la direction de l'orchestre. Il a travaillé à plus de deux cents thèmes du répertoire ellingtonien, et l'on peut distinguer ses arrangements orchestraux de ceux du Duke en ce qu'ils sont

plus académiques. Adeptes d'un jeu en arpèges plein de sobriété, il joue souvent des intervalles inattendus avec une sonorité délicate et impressionniste. On lui doit de nombreux thèmes comme « Take the 'A' Train », « Lush Life », « Chelsea Bridge », « Passion Flower », « Johnny Come Lately » ou « Day Dream ». Il disparaîtra à New York au printemps 1967.

CAT ANDERSON

Ardent trompettiste, William Alonzo Anderson, né en 1916, débute en 1930 dans les Carolina Cotton Pickers, puis intègre le Royal Sunset Orchestra, avec lequel il jouera entre 1936 et 1941. Il passe ensuite par la formation de Lionel Hampton avant de rejoindre Duke en 1944. Il le quittera en 1947, pour le retrouver en 1950 et ne le quitter définitivement que dix ans plus tard. Fortement inspiré par Louis Armstrong, son aptitude à produire des sons suraigus et son swing féroce seront exploités à merveille par Ellington, qui lui écrira des partitions sur mesure. Surnommé Cat en référence à ses attaques félines aussi souples que violentes, ce trompettiste surdoué disparaîtra à Los Angeles en 1981.

WILD BILL DAVIS

Né en 1918, il fut d'abord arrangeur pour Earl Hines avant de tenir le piano dans la formation de Louis Jordan. Il participe à de nombreuses sessions avec les musiciens de Duke, dont il rejoindra l'orchestre en 1969. Il participera surtout aux concerts de musique sacrée grâce à ses dons d'organiste. Parfait dans la maîtrise de la polyphonie naturelle de son instrument, il pouvait remplacer un orchestre à lui tout seul avec élégance et un swing ferme qui encadre des harmonies lumineuses.

JIMMY BLANTON

Né dans le Tennessee en 1918, il étudie d'abord le violon

et la théorie musicale en famille avant d'apprendre la contrebasse au collège. Il révolutionnera l'approche de cet instrument, dont il fera l'égal des autres instruments de l'orchestre. Engagé par Duke en 1939 pour sa capacité à transformer la contrebasse en un instrument mélodique, il s'y fera remarquer par sa sonorité ample, ses attaques puissantes et incisives et son sens de la relance. Il inspirera de nombreux contrebassistes, dont Charlie Mingus, Oscar Pettiford et Scott LaFaro, mais disparaîtra prématurément en 1942.

PAUL GONSALVES

Né en 1920, ce saxophoniste fut engagé par Ellington en 1950. Duke l'avait entendu reproduire les solos de Ben Webster. Avant 1950, Gonsalves avait joué avec Count Basie puis Dizzy Gillespie. Il devint très vite un élément central de la section des anches de l'orchestre. Formé à l'école de Coleman Hawkins et de Don Byas, il possède une attaque douce et un phrasé fluide qui n'appartiennent qu'à lui. Particulièrement à l'aise dans le registre médium du ténor, il semble toujours savoir où il va et développe des choros virevoltants, toujours bien inspirés et bourrés de swing. Il disparut dix jours avant Duke, qu'il n'avait pas quitté pendant vingt-cinq ans.

LOUIS BELLSON

Né en 1924, il se révèle très jeune à l'occasion d'un concours présidé par Gene Krupa, est engagé dans un orchestre de danse à 18 ans, joue ensuite avec Benny Goodman, Tommy Dorsey puis Harry James, avant de remplacer Sonny Greer dans la formation de Duke en 1951. Il possède quelques talents d'arrangeur et de compositeur, sensibles dans « The Hawk Talks », « Ting a Ling » et « Skin Deep », sorte de concerto pour batterie et orchestre qui sera l'une des pièces favorites de l'orchestre. Virtuose capable de jouer simultanément sur

deux grosses caisses, il possède un jeu de cymbales plein de nuances et de sonorités variées, ainsi qu'un swing souple et impeccable.

AARON BELL

Poly-instrumentiste, Aaron Samuel Bell savait jouer du tuba, de la trompette et du piano, mais est surtout reconnu comme contrebassiste. Né en 1922 et formé à la Xavier University, il entre dans l'orchestre d'Andy Kirk en 1947, avant de jouer avec Ed Wilcox, Lucky Millinder, Herman Chittison, Lester Young, Teddy Wilson, Eddie Heywood, Johnny Smith et Dorothy Donegan. Il remplacera Jimmy Woode auprès de Duke en 1960. Son sens de la relance, son jeu souple et ferme, détendu et musical, en firent un soutien rythmique particulièrement efficace et précis, sans ostentation et toujours avec élégance. Alternant concerts et enseignement, il s'éloignera de Duke à partir de 1963 et disparaîtra en 2003.

SAM WOODYARD

Ce batteur autodidacte né en 1925 jouera d'abord avec Paul Gayten, puis avec Joe Holiday, Roy Eldridge et Milton Bruckner, avant d'être engagé par Duke en 1955 afin d'assurer le remplacement de Sonny Greer et Louis Bellson. Il réussira à faire oublier ses prédécesseurs en développant une manière de jouer chatoyante, parfois à mains nues. Formidable grâce à un jeu de cymbales aérien, qui s'appuie sur un jeu de pieds souple et asymétrique, il sait souligner les interventions des solistes de son after beat parfaitement contrôlé. Il quitte Duke en 1966, s'installe en France à partir de 1968 et y restera jusqu'à sa disparition en 1988.

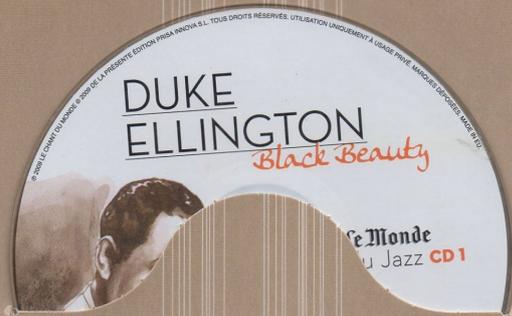
JOHNNY HODGES

John Cornelius Hodges, surnommé « Rabbit », est né en 1907. Musicien autodidacte, il commence par la batterie

et le piano avant de se consacrer au saxophone à l'âge de 14 ans. Sydney Bechet lui offre un soprano et lui prodigue quelques conseils. Il joue ensuite avec Bobby Sawyer, Lloyd Scott et Chick Webb, avant de rejoindre Ellington en 1928. A l'exception d'une courte période pendant laquelle il tentera de voler de ses propres ailes, formant son propre groupe, dont fera partie John Coltrane, entre 1951 et 1955, il jouera toute sa vie avec Duke. Lyrique, aérien, sophistiqué et gracieux, son jeu swinguant et viril constitue un élément important de la palette ellingtonienne. Doué d'un sens aigu de l'équilibre et d'une fluidité mélodique jamais en défaut, il reste un maître de l'alto à la rythmique sans faille et au souffle chaleureux. Il disparaîtra à New York au printemps 1970.

BEN WEBSTER

Benjamin Francis Webster, né en 1909, commence par étudier le violon et le piano avant de recevoir ses premières leçons de saxophone de Budd Johnson. Il joue dans les orchestres de W. H. Young, le père de Lester, Gene McCoy, Jap Allen, Blanche Calloway, Bennie Moten, Andy Kirk, Fletcher Henderson, Benny Carter, Willie Bryant, Cab Calloway, Stuff Smith, Roy Eldridge, Teddy Wilson, puis avec Duke entre 1940 et 1943, puis en 1948 et 1949. Mélodiste convaincu, il peut passer de la tendresse la plus douce à une tonicité ferme et presque sauvage. Ses chorus sont construits autour de phases courtes entrecoupées de longs moments de respiration. Virulent, efficace, incandescent, capable de murmures sensuels autant que de hurlements de rage, son saxophone ténor sera l'élément central de la section de anches d'Ellington. Il finira par émigrer en Europe en 1965, et disparaîtra à Amsterdam en 1973. Il inspirera de nombreux saxophonistes, dont Archie Shepp, qui lui doit la manière avec laquelle il souffle les notes plutôt que de les jouer, en particulier en fin de chorus.





Le Monde du Jazz

CD 1

- 01 CHOO CHOO*
- 02 EVERYTHING IS HOSTY TOTSY NOW*
- 03 THE CREEPER*
- 04 BLACK AND TAN FANTASY*
- 05 CREOLE LOVE CALL
- 06 JUBILEE STOMP
- 07 EAST ST. LOUIS TOODLE-OO
- 08 BLACK BEAUTY*
- 09 THE MOOCHE
- 10 HOT AND BOTHERED
- 11 DOIN' THE VOOM VOOM
- 12 COTTON CLUB STOMP*
- 13 MISTY MORNIN'*
- 14 GOIN' TO TOWN*
- 15 JAMES INFIRMARY*
- 16 DOUBLE CHECK STOMP
- 17 RING DEM BELLS
- 18 MOOD INDIGO
- 19 ROCKIN' IN RHYTHM
- 20 ECHOES OF THE JUNGLE
- 21 IT DON'T MEAN A THING IF IT AIN'T GOT THAT SWING
- 22 LOTS O' FINGERS
- 23 LIGHTNIN'
- 24 BUNDLE OF BLUES
- 25 STOMPY JONES
- 26 SADDEST TALE
- 27 ECHOES OF HARLEM

CD 2

- 01 IN A JAM
- 02 DIMINUENDO AND CRESCENDO IN BLUE
- 03 PRELUDE TO A KISS
- 04 BATTLE OF SWING
- 05 GRIEVIN'
- 06 SOPHISTICATED LADY
- 07 KO-KO
- 08 COTTON TAIL
- 09 DUSK
- 10 HARLEM AIR-SHAFT
- 11 IN A MELLOTONE
- 12 WARM VALLEY
- 13 PITTER PANTHER PATTEN
- 14 TAKE THE A TRAIN
- 15 SOLITUDE
- 16 PERDIDO
- 17 JOHNNY CAME LATELY
- 18 THINGS AIN'T WHAT THEY USED TO BE
- 19 FRANKIE AND JOHNNY
- 20 DANCERS IN LOVE
- 21 BLUE SKIES (TRUMPET NO END)
- 22 STOP, LOOK AND LISTEN
- 23 SMADA
- 24 HAPPY GO LUCKY LOCAL

* LES INTROUVABLES : CE SIGNE INDIQUE LES ENREGISTREMENTS INÉDITS EN CD OU TRÈS RAREMENT DIFFUSÉS QUI DONNERONT DU PRIX À VOTRE COLLECTION.

« Après avoir survolé l'histoire générale des jazz en suivant ses évolutions et ses méandres stylistiques pendant les cinquante premières années de son existence, nous proposons une autre lecture de la plus populaire et créative musique du XX^e siècle (et celle se poursuit toujours, mais autrement), le plus souvent chronologique de la carrière des grands jazzmen. Il existe de par le monde plusieurs anthologies et compilations consacrées au jazz et à ses créateurs. Nous avons voulu faire différemment, et mieux si possible. Nous suivons les artistes que nous avons choisis dans tous les recoins de leur carrière : succès d'estime, succès populaires et créations hors normes, dans l'ordre de leur composition, et nous essayons d'en donner plus avec un soin méticuleux et restauré. Nous espérons que qu'il y a à entendre, à recevoir, à écouter, à apprécier, à méditer sur les sommets et les hauts volants de l'histoire musicale du XX^e siècle. Cinquante ans après, c'est toujours d'actualité. » **André Frençois**