

LES GÉNIES DU
JAZZ

VOL. II, N° 3

GUILDE INTERNATIONALE DU DISQUE

© Joker Tonverlag AG,
MCMXXXX
© Editions ATLAS
MCMXXXX
pour LES GÉNIES
DU JAZZ.

Tous droits du producteur
phonographique et du propriétaire
de l'œuvre enregistrée réservés.
Seul autorisation, la duplication,
la location, le prêt, l'utilisation
de ce disque compact pour exécution
publique et radiodiffusion
sont interdits.



JA-CD 2003

BIEM ADD

STÉRÉO

Imprimé et fabriqué en
Suisse par ICM

DUKE
ELLINGTON
Au temps du Cotton Club

LES GÉNIES DU
JAZZ

DUKE
ELLINGTON

Au temps du Cotton Club



EDITIONS
ATLAS

GUILDE INTERNATIONALE DU DISQUE

- 1 Bubber Miley (tp), Arthur Whetsol (tp), Joe Nanton (tb), Otto Hardwick (as), Harry Carney (as, bars), Barney Bigard (cl, ts), Duke Ellington (p), Fred Guy (bjo), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d). New York, 26 mars 1928.
- 2 Bubber Miley, Louis Metcalf (tp), Joe Nanton (tb), Otto Hardwick (cl, ss, as, bars), Harry Carney (cl, as, bars), Rudy Jackson (cl, ts), Duke Ellington (p), Fred Guy (bjo), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d), Adelaide Hall (vc). Camden, New Jersey, 26 octobre 1927.
- 3 Bubber Miley, Louis Metcalf (tp), Joe Nanton (tb), Otto Hardwick (cl, ss, as, bars), Harry Carney (cl, as, bars), Rudy Jackson (cl, ts), Duke Ellington (p), Fred Guy (bjo), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d). New York, 19 décembre 1927.
- 4 Louis Metcalf, Jobbo Smith (tp), Joe Nanton (tb), Otto Hardwick (as), Rudy Jackson (ts), Harry Carney (as, bars), Duke Ellington (p), Fred Guy (bjo), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d). New York, 3 novembre 1927.
- 5 Arthur Whetsol, Bubber Miley (tp), Joe Nanton (tb), Barney Bigard (cl, ts), Johnny Hodges (ss, as), Harry Carney (as, bars), Duke Ellington (p), Fred Guy (bjo), Lonnie Johnson (g), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d), Baby Cox (vc). New York, 1er octobre 1928.
- 6 Louis Metcalf, Arthur Whetsol (tp), Joe Nanton (tb), Otto Hardwick (as), Harry Carney (as, bars), Barney Bigard (cl, ts), Duke Ellington (p), Fred Guy (bjo), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d). New York, 21 mars 1928.
- 7 Freddy Jenkins, Arthur Whetsol, Cootie Williams (tp), Joe Nanton (tb), Johnny Hodges (ss, as), Harry Carney (as, bars), Barney Bigard (cl, ts), Duke Ellington (p), Fred Guy (bjo), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d). New York, 3 mai 1929.
- 8 Bubber Miley, Arthur Whetsol, Freddie Jenkins (tp), Joe Nanton (tb), Barney Bigard (cl, ts), Johnny Hodges (ss, as), Otto Hardwick (as), Harry Carney (as, bars), Duke Ellington (p), Fred Guy (bjo), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d). New York, 8 janvier 1929.
- 9 Freddy Jenkins, Arthur Whetsol, Cootie Williams (tp), Joe Nanton (tb), Johnny Hodges (ss, as), Harry Carney (as, bars), Barney Bigard (cl, ts), Duke Ellington (p), Fred Guy (bjo), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d), Hollywood, 26 août 1930.
- 10 Arthur Whetsol (tp), Joe Nanton (tb), Barney Bigard (cl), Duke Ellington (p), Fred Guy (bjo), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d). New York, 17 octobre 1930.
- 11 Cootie Williams (tp), Barney Bigard (cl), Johnny Hodges (as), Duke Ellington (p), Fred Guy (bjo), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d). New York, 3 mai 1929.
- 12 Freddy Jenkins, Arthur Whetsol, Cootie Williams (tp), Joe Nanton (tb), Johnny Hodges (ss, as), Harry Carney (as, bars), Barney Bigard (cl, ts), Duke Ellington (p), Fred Guy (bjo), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d), Juan Tizol (vb). New York, 10 décembre 1929.
- 13 Freddy Jenkins, Cootie Williams, Arthur Whetsol (tp), Joe Nanton (tb), Juan Tizol (vb), Johnny Hodges (ss, as, d), Harry Carney (cl, as, bars), Barney Bigard (cl, ts), Duke Ellington (p), Fred Guy (bjo, g), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d). Camden, New Jersey, 16 juin 1931.
- 14 Arthur Whetsol, Bubber Miley (tp), Joe Nanton (tb), Barney Bigard (cl, ts), Johnny Hodges (ss, as), Harry Carney (as, bars), Duke Ellington (p), Fred Guy (bjo), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d), Baby Cox (vc). New York, 16 janvier 1929.
- 15 Freddy Jenkins, Cootie Williams, Arthur Whetsol (tp), Joe Nanton (tb), Juan Tizol (vb), Johnny Hodges (ss, as, d), Harry Carney (cl, as, bars), Barney Bigard (cl, ts), Duke Ellington (p), Fred Guy (bjo, g), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d). New York, 16 janvier 1931.
- 16 Freddy Jenkins, Arthur Whetsol, Cootie Williams (tp, vc), Joe Nanton (tb), Johnny Hodges (ss, as), Harry Carney (as, bars), Barney Bigard (cl, ts), Duke Ellington (p), Fred Guy (bjo), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d), Charlie Barnet (chimes). Hollywood, 26 août 1930.

Photo : David Redfern



AAD digitally remastered

DUKE ELLINGTON

Au temps du Cotton Club

- | | |
|--|--|
| 1 Jubilee Stomp (Ellington) 2' 35" | 9 Old Man Blues (Ellington) 3' 04" |
| 2 Creole Love Call (Ellington/Miley/Jackson) 3' 11" | 10 Mood Indigo
(Ellington/Mills/Bigard) 2' 51" |
| 3 East St. Louis Toodle-OO
(Ellington/Miley) 3' 35" | 11 Saratoga Swing (Ellington) 2' 46" |
| 4 Black and Tan Fantasy (Ellington/Miley) 3' 24" | 12 Wall Street Wail (Ellington) 2' 58" |
| 5 Hot and Bothered (Ellington) 3' 15" | 13 Echoes of the Jungle
(Williams/Mills) 3' 28" |
| 6 Take It Easy (Ellington) 2' 38" | 14 Doin' the Voom Voom (Ellington) 3' 08" |
| 7 Cotton Club Stomp
(Ellington/Carney/Hodges) 2' 56" | 15 Rockin' in Rhythm
(Ellington/Carney/Mills) 2' 53" |
| 8 Tiger Rag
(La Rocca/The Original Dixieland Jazz Band) 5' 39" | 16 Ring Dem Bells (Ellington/Mills) 2' 56" |

© Editions Atlas, Paris, MCMLXXXIX. © Joker Tonverlag AG, MCMLXXXIX.

Imprimé et fabriqué en Suisse par ICM. Ce disque compact ne peut être vendu séparément du fascicule qui l'accompagne.
Compilation, reports et mixages numériques d'après disques 78 tours.

JA-CD 2003
51' 17"

3

LES GÉNIES DU
JAZZ

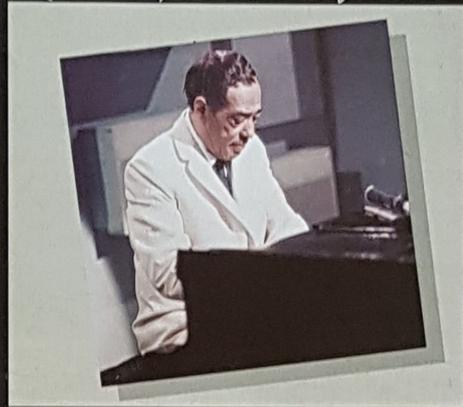
DUKE ELLINGTON Au temps du Cotton Club

JA-CD 2003

3

LES GÉNIES DU JAZZ

La discothèque de leurs chefs-d'œuvre



DUKE ELLINGTON

79,00 F / 4,500 FR / 22,50 Ps



EDITIONS
ATLAS

GUILD
DE FRANCE



Le Cotton Club fut durant les « Raring Twenties » l'une des salles de spectacle les plus célèbres de New York. Un club où se produisaient les artistes noirs pour un public exclusivement blanc et où Duke Ellington accéda à la célébrité. < Centre > Duke Ellington et son orchestre en 1927.

était, à cette époque et à Washington, un fait notoire; circulaient des pots-de-vin exorbitants. Les contrebandiers appartenaient du Maryland du Whisky de maïs; souvent des tas de billets étaient posés sur la table et on disait alors aux spectateurs de se servir [...] A l'époque on organisait des concours de bass [...] Orice à main entremise, Duke avait une clique de sept ou huit personnes. Il se tenait prêt à jouer *Carolina Shout*, moi j'étais aux percussions, Toby tenait la basse. Nous ne pouvions pas perdre. Nous gagnions toutes sortes d'objets — des valises et je ne sais qu'il d'autre. Le lendemain, nous vendions les objets gagnés et nous revenions concourir à un bal.

Quoi qu'il en soit, c'était New York qui, pour la très grande majorité des musiciens, demeurait la ville phare. Lorsque Wilbur Swainman, qui était à la fois chef d'orchestre et clarinetiste, proposa un emploi à Sonny Greer, celui-ci accepta, à la condition qu'il soit accompagné de Toby et de Duke. Toutefois, arrivés à New York, les trois musiciens déchantèrent vite: il n'y avait pas autant de travail qu'ils l'espéraient, si bien qu'ils dirent retourner à Washington.

En 1923, le pianiste Fats Waller fut persuadé d'élire Swainman d'embaucher les Washingtonians. En fait, il y avait une place pour Whetsol, Greer et Hardwick, mais non pas pour Duke Ellington, dans la mesure où Fats Waller tenait les claviers. Peu après, Fats Waller prit d'autres engagements, si bien que Whetsol, Greer et Hardwick réussirent à convaincre Duke de regagner New York. Les semaines passèrent sans qu'ils puissent jouer ensemble. Finalement, un club de la Septième avenue, le Burton's, leur signa un contrat. Elmer Snowden fut alors remplacé par Fred Guy.

A New York, Duke put écouter les pianistes de Harlem, les créateurs du stride, notamment James P. Johnson et Willie « The Lion » Smith, deux musiciens dont Ellington devait

Un pianiste méconnu nommé Duke Ellington

Le triple rôle de compositeur, d'arrangeur et de chef d'orchestre de Duke Ellington a fait de l'ombre à son œuvre de pianiste. Duke aimait se présenter modestement comme le « pianiste de l'orchestre ». Dans son autobiographie, il rend hommage à tous ceux qui ont contribué à l'épanouissement de son carrière pianistique: Miss Clinkscloes, qui lui donna ses premiers leçons; Oliver Doc Perry, qui lui enseigna la technique instrumentale; et Henry Grant, qui lui donna des notions d'harmonie. Ellington ajoute à ces noms une longue liste de pianistes méconnus qu'il eut l'occasion d'écouter enfant, à Washington.

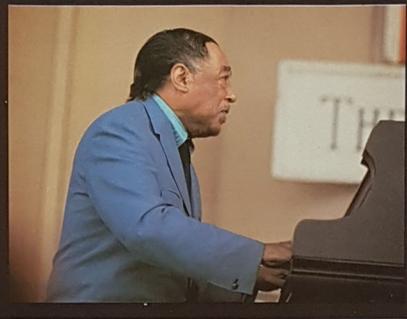
Ce fut toutefois James P. Johnson, le compositeur de *Carolina Shout*, qui influença le plus Duke Ellington, ainsi que Willie « The Lion » Smith qu'il rencontra à New York, dans les années vingt. En 1939, il devait d'ailleurs lui dédier *Portrait of a Lion*. Ainsi donc, le rythme et le piano stride devaient constituer la référence première d'Ellington, même si ce fut au sein de son orchestre, de 1924 à 1939, qu'il forgea son jeu si original. L'arrivée de Jimmy Blanton en 1939 ne fut pas seulement décisive pour l'orchestre: elle le fut aussi pour le pianiste. En témoignent *Blues, Plucked Again*, *Pater Panther Pater*, *Body and Soul*, *Sophisticated Lady*, *Mr. J.B. Blues*, six titres qui met-

Duke Ellington est surtout connu pour ses dons exceptionnels de compositeur et de chef d'orchestre. C'est oublier qu'il fut aussi un virtuose du piano de grande envergure.

tent en évidence la parfaite entente entre Duke et le jeune contrebassiste. Ce fut toutefois à partir des années cinquante que le pianiste put pleinement s'exprimer en tant que soliste, notamment dans de petites formations: il convient à cet égard de mentionner ses travaux avec Billy Strayhorn: *The Duke Plays Ellington* (1953), avec le contrebassiste Wendell Marshall et le batteur Butch Ballard, et *Piano in the Foreground* (1961), avec le contrebassiste Aaron Bell et le batteur Sam Woodyard. Citons encore les albums *Back to Back* et *Side by Side*, avec Hodges et Harry Edison (1959), mais aussi la rencontre avec l'All-Stars de Louis Armstrong (1961), l'enregistrement en trio de *The Piano!* (1966-1970) et *This One's for Blanton* (1972), où

Ray Brown et Duke Ellington rendent hommage au contrebassiste trépassé disparu. *Piano in the Background* illustre à merveille son talent de pianiste d'orchestre. En 1962, Ellington travailla à nouveau avec des jazzmen prestigieux: Coleman Hawkins (*Duke Ellington Meets Coleman Hawkins*), Charles Mingus et Max Roach (*Self Portrait of the Bean et Money Jungle*), et John Coltrane (*In A Sentimental Mood*).

La technique pianistique de Duke Ellington est caractérisée par un jeu rythmé qui met en valeur le thème, par l'utilisation subtile de l'espace sonore et par un emploi étendu des dissonances. Duke, à cet égard, influença un pianiste aussi original que Thelonious Monk.



dire le plus grand bien: « James P. Johnson fut vraiment le père de tous les pianistes. Fats n'était alors qu'un jeune fougueux lorsque j'arrivai à New York [...] Je rencontrais James et le Lion [allusion à Willie « The Lion » Smith]. « Lion » était une sorte de mythe vivant. James P. fut influencé par lui, comme devait l'être plus tard le grand Art Tatum. »

Peu après, en février 1924, Ellington et ses musiciens furent engagés pour plusieurs années au Hollywood Club, un cabaret de Broadway rebaptisé par la suite Kentucky Club. Sonny Greer nous parle de cette période: « Nous commençâmes à travailler à onze heures du soir, et aucun d'entre nous n'aurait pu deviner l'heure de la fermeture. Géne-

26



28

C'est au cours des années décisives du Cotton Club que Duke Ellington forgea sa musique si caractéristique. Duke commença alors à réaliser des arrangements aussi variés que complexes.

ralement nous n'avions pas fini avant sept ou huit heures du matin (...). On y trouvait aussi (toute sorte de personnes : des gens du monde, d'autres qui appartenaient au monde du spectacle, des musiciens, des débutants, etc. Tout se passait bien. Le club ne pouvait contenir que cent trente personnes, mais après la fermeture des autres clubs, les musiciens venaient au nôtre, et souvent on pouvait voir à notre club quarante ou cinquante musiciens de renom. La piste de danse était petite et on ne pouvait guère y

évoluer, mais il y avait de la place pour que tous s'assoient. À trois ou quatre heures du matin, arrivait Big Beriberbecke, Tommy Dorsey, Miff Mole, Paul Whiteman et des musiciens de cette envergure (...). Pour les musiciens, l'estrade était petite, nous étions serrés; les musiciens venus nous rendre visite jouaient sur la piste ou s'asseyaient autour d'une table. L'exiguïté de l'estrade nous empêchait d'avoir recours à un contre-bassiste et nous ne pouvions pas agrandir l'ensemble. Mais il n'y avait pas d'orchestre

aussi bien entraîné que le nôtre. La plupart d'entre eux jouaient des airs de commande, ce que nous ne fîmes jamais. Duke n'écrivait pas beaucoup, mais il transformait les mélodies à la mode, Toby jouait du ténor et du baryton, de telle sorte que nous résonnions comme un grand ensemble, mais notre sound était doux et agréable.

À l'époque où les Washingtoniens se produisaient au Kentucky Club, Fletcher Henderson et son arrangeur Don Redman, jetaient les bases d'un nouveau langage du jazz, en attribuant aux sections le rôle tenu par les musiciens de l'exécution collective propre au style Nouvelle-Orléans et en recourant à de très grands solistes, ainsi Coleman Hawkins et Louis Armstrong. La musique des Washingtoniens, jusque là très marquée par le ragtime, alla à son tour évoluer, notamment lorsque Bubber Miley, de La Nouvelle-Orléans, remplaça le trompettiste Artie Wet-sol. Peu après, Ellington engagea Charles Ivie au trombone. Sidney Bechet, pendant une courte période, apporta également son concours à la formation. Bechet était alors considéré comme l'un des tout premiers clarinettes de La Nouvelle-Orléans. Et comme Miley et Ivie avaient l'un et l'autre parfaitement assimilé la tradition du sud, Ellington put inscrire à son répertoire des morceaux typiquement jazz, mais qu'il allait élaborer selon ses propres conceptions. Pour Duke Ellington, la venue de Miley fut déterminante :

« Le caractère de notre orchestre changea après l'arrivée de Bubber Miley. Il faisait haïler, grogner et grincer la sonorité de sa trompette, jouant toujours bluesy, la nuit. C'est alors que nous avons décidé de laisser tomber complètement la musique douce. » Miley s'était inspiré de King Oliver et de Johnny Dunn pour l'utilisation de la sourdine wa-wa dont les sonorités rauques rappelaient les prédicateurs noirs des églises baptistes. Il avait accompagné bon nombre d'artistes qui chantaient le blues, à commencer par la grande Mamie Smith. Mais c'était aussi un orfèvre du solo et un compositeur original. Malheureusement, il mourut en 1932, à l'âge de vingt-neuf ans.

Quant à Sidney Bechet, il était probablement en 1924 le meilleur musicien de jazz. Ellington en était d'ailleurs conscient : « Je considère que la musique de Bechet, sa façon de phraser et d'improviser est vraiment, pour

ainsi dire, le fondement de toute la musique de jazz, de toute la musique américaine (...). Parmi tous les musiciens, Bechet était pour moi l'épitomé du jazz. Tout ce qu'il jouait était d'une incroyable beauté, d'une beauté totale et tout ce qu'il a joué dans sa vie était absolument original (...). C'était vraiment un très grand homme et personne n'a jamais été capable de vraiment jouer comme lui.

Charlie Ivis, lui, avait travaillé avec King Oliver et avec les Blue Five de Clarence Williams. Spécialiste de la wa-wa, il s'entendait à merveille avec Miley, jusqu'à ce qu'il fut remplacé par Joe « Tricky Sam » Nanton, en 1926.

Le Cotton Club
de la fin
des années vingt,
c'était des « nègres »
qui jouaient du jazz pour
un public blanc.
Dans cet Éden new-yorkais,
Ellington allait signer de
bien beaux titres.

Les premières compositions du groupe, bien que signées à plusieurs, sont l'œuvre de Miley, elles montrent en fait que Duke Ellington sut tirer parti de ses musiciens pour créer son style musical. Citons notamment *East St. Louis Toodle-Oh*, *Black and Tan Fantasy* et *Croole Love Call*. Dans les deux premiers titres, on remarque l'intervention de « Tricky Sam » Nanton qui, probablement influencé par Miley, s'affirma comme un spécialiste de la wa-wa, mais en plus déchiré et en plus sauvage, alors que dans le troisième, la voix d'Adelaide Hall est utilisée comme un instrument - procédé que Duke allait reprendre par la suite. À partir de 1927, l'orchestre s'agrandit avec l'arrivée de Louis Met-calf à la trompette, de Rudy Jackson à la clarinette et au saxo, et de Bass Edward au tuba, qui fut par la suite remplacé par Well-man Braud.

Les prestations de l'orchestre au Kentucky Club allaient logiquement attirer l'attention



Harry Carney, qui joua dans l'orchestre de Duke Ellington jusqu'à la mort du grand musicien, y était entre en 1927, à l'âge de dix-sept ans. Son saxo baryton joua un rôle de tout premier plan dans l'esthétique ellingtonienne.

29

du célèbre manager, Irving Mills qui n'allait pas tarder à travailler avec Ellington. C'est lui qui permit au groupe d'entrer dans les studios des plus importantes compagnies américaines, telles que Columbia (et sa filiale Vocalion), Brunswick, Victor et Okeh; c'est lui encore qui obtint l'engagement de l'orchestre au Cotton Club.

Le 4 décembre 1927, en effet, la formation d'Ellington joua pour la première fois dans le célèbre club de Harlem... Une histoire d'amour qui allait durer cinq années et qui

devait aboutir à la consécration de Duke Ellington et du Cotton Club Orchestra. Le groupe non seulement jouait lors des bals, mais il organisait les spectacles accompagnés de danseuses et de chanteurs. Tout était soigneusement étudié pour divertir le public blanc — le seul autorisé à se rendre au Cotton Club : des décors exotiques qui représentaient la jungle africaine et des scènes lascives, voire érotiques. Marshall Stearns décrit ainsi un tableau du Cotton Club : « Un nègre aux muscles extraordinaires, à la peau assez chair-

Washington : point de chute de l'émigration noire

A partir du tout début du XIX^e siècle jus-
qu'en 1930 se produisit une émigra-
tion massive de la population noire des États
du sud vers les villes du nord. De 1800 à
1890, le nombre de Noirs qui abandonna
l'ancienne Confédération passa de moins
de 60 000 à plus de 200 000 ! L'entrée

Après la guerre de Sécession, beaucoup de Noirs espèrent
trouver dans les villes du nord, et notamment dans
la capitale fédérale, leur terre promise. La quasi-totalité d'entre eux
durent bien vite déchanter.

des États-Unis dans la Grande Guerre et la
Dépression de 1929 ne firent qu'accélérer
ce processus. La crise économique qui
avait ruiné le Deep South ou lendemain de
la Guerre Civile, la mécanisation de l'agri-
culture, la recherche d'emplois dans le
nord industrialisé furent à l'origine de ce
phénomène migratoire. Quoi qu'il en soit,
la population de couleur arriva bien vite à
ses dépens que l'abolition de l'esclavage
ne voulait dire en aucun cas l'égalité des
droits, civiques ou sociaux. La grande
majorité des Noirs qui gagnèrent le nord
s'installèrent en fait dans les bas-quartiers
ou, le plus souvent, dans les ghettos. Dans

le nord, d'une manière plus inévidente que
dans le sud, une série de mesures ségréga-
tionnistes — la séparation dans les écoles,
les transports, le refus du droit de vote —
avaient été instaurées par l'Administration
américaine.

Washington fut l'une des villes où l'immigra-
tion noire fut la plus forte. En 1899,
l'année de naissance de Duke Ellington, la
population noire se montait à 86 000 dans
la capitale fédérale, alors qu'elle n'était
que de 50 000 à New York ! Et en 1960,
elle dépassait la population blanche.

Duke Ellington, toutelois, et contrairement
à la grande majorité des jazzmen qui
venaient des quartiers pauvres, était issu
de la petite bourgeoisie. Son père, maître
d'hôtel, avait même travaillé à plusieurs
reprises à la Maison Blanche (avant de
devenir dessinateur pour la Marine).

Quant à sa mère, aux profondes convictions
religieuses, elle dota le jeune Edward
d'une excellente éducation, qui passait
aussi par des leçons de piano. Cette situa-
tion, qui était le lot de bien peu de gens
de couleur, Duke Ellington s'attacha à la cul-
tiver, en peaufinant toujours son image de
dandy — ce qui lui valait d'être appelé
« Duke » par ses amis.

En 1969, comme pour couronner une
carrière exceptionnelle, le grand musi-
cien reçut des mains du président Nixon
la plus haute décoration américaine : la
Médaille de la Liberté. Mais, même si
Ellington ne s'engagea guère politique-
ment, même s'il croyait dans le rêve amé-
ricain, il ne s'en fut pas moins l'un des
plus grands représentants de la culture
négro-américaine. Et son œuvre revendi-
que d'abord ses origines noires, *Black
Brown and Beige* et *My People* se pas-
sent, à cet égard, de commentaires...



arrangements, de modifier les transitions ou
les interludes, si bien qu'Ellington se mit à
écrire pour chaque musicien de l'orchestre
ou pour une section déterminée.

Des émissions radio en direct furent
diffusées peu après l'engagement d'Ellington
au Cotton Club, ce qui ne fit qu'accroître la

renommée de l'orchestre. Duke évoque ainsi
cette période : « Nous avions comme sym-
bole *East St. Louis Toodle-OO*. Mais ASCAP et
BMI entrèrent en conflit. La lutte pour les
droits d'auteur m'obligea à remplacer ce mor-
ceau par *Take the "A" Train*. Par ailleurs,
nous fûmes les premiers à utiliser une syn-
-

nie propre à la radio. Jusqu'alors, des ads
de circonstance se jouaient au début de pro-
gramme. »

Mais pour Duke Ellington, l'engagement au
Cotton Club voulait dire aussi qu'il devait
engager d'autres musiciens. Quelques mois
auparavant, le clarinetiste et alto Harry Car-



ney, un ami de Johnny Hodges, était entré
dans l'orchestre. Harry Carney n'avait que
dix-sept ans et il n'était à New York que
depuis trois mois. Au Cotton Club, Ellington
lui fit jouer du baryton. Carney se souvient :

« J'ai essayé de faire en sorte que le registre
aigu ait la sonorité de Coleman Hawkins et le
registre grave celle d'Adrian Rollini. Je me
suis toujours efforcé d'obtenir une bonne
sonorité. » Comment devint-il un pilier de
l'orchestre et un de ses très grands solistes ?

Carney, lui-même, nous fournit la réponse :
« Duke voulait faire passer le groupe de six à
huit musiciens. Rudy Jackson jouait de la
clarinette et du saxo ténor, pour ma part je
jouais de la clarinette et de l'alto, nous étions
tous les deux en conflit pour obtenir le poste
de clarinetiste "à jour mordant". Souvent,
toute la nuit, on n'écoutait que les clarinet-
tistes, dans la section des arches, je décidai
alors d'essayer le saxophone baryton pour
obtenir une plus grande variété de sons (...)
Cette nuit là, il sembla à Duke et aux autres
que j'en jouais assez bien (...) J'avais enfin
trouvé ma sonorité et je commençai à la tra-

Le contrat qui liait Duke Ellington au Cotton Club
n'emphasa pas le musicien ni de composer ni de se produire dans d'autres
salles, notamment au Paramount de Brooklyn (ci-dessus).

vailer sérieusement. » Carney apporta à sa
section une solidité extraordinaire et un sens
du swing qui se maintint tout au long de
l'existence de l'orchestre, et il s'affirma peu à
peu comme un précoce collaborateur d'El-
lington.

En janvier 1928, ce fut au tour de Barney
Bigard d'entrer dans le groupe, en rempla-
cement de Rudy Jackson. Excellent joueur de
ténor et de clarinette, Bigard était un ércole
de La Nouvelle-Orléans. Il apprit à jouer de la
clarinette avec Lorenzo Tut, avant de tra-
vailler un temps avec King Oliver. Le musi-
cien se souvient de cette période : « J'ai quitté
Oliver parce qu'il n'obtenait pas de travail, de
suis parti pour New York et j'ai pris l'habitue
de jammer dans une boîte qui s'appelait le
Mexico's Wellman Brand, un contrebasiste
de ma région, vint me voir. Il me dit que
Duke allait jouer au Cotton Club et qu'il

cherchait un autre clarinetiste (...) Au début
de ma collaboration avec Duke, il me sem-
blait que tout ce que je faisais était mauvais,
parce qu'il écrivait des choses si rares. Il fai-
sait des accords à l'envers et donnait aux
autres la partie qui aurait dû être assurée
par la clarinette. Quand il écrivait un thème,
il laissait un vide, là où il pensait préférable
de mettre un solo. Il écrivait de façon simple.
C'était généralement un solo de huit
mesures, et il fallait adapter son jeu. C'était
un excellent exercice qui me permit d'acquie-
rir encore plus d'expérience. Duke était
malin ; quand j'exécutais un solo et que
Johnny Hodges avait fini le sien, il écoutait
attentivement, et si un quelconque passage
lui plaisait, il en tirait une mélodie. » Grâce à
Ellington, Bigard, qui devait rester quatorze
ans dans le groupe, devint un très grand cla-
rinetiste. Son nom apparaît d'ailleurs dans



Barney Bigard passait pour l'un des meilleurs clarinettes de La Nouvelle-Orléans (ci-dessus, entouré de J. Ookie et du Duke). Son arrivée dans l'orchestre de Duke Ellington allait bientôt porter ses fruits. Le traitement du son fut toujours au cœur des préoccupations esthétiques de Duke Ellington (page de droite : Ellington avec Ben Webster et Jimmy Hamilton).

Dans le milieu musical, Hodges était reconnu comme un grand joueur de saxo alto, ce qui ne l'empêchait pas d'être un bon soprano. À l'âge de treize ans, il avait joué avec Sidney Bechet, musicien qui devait beaucoup l'inspirer. Duke se souvient de sa rencontre avec Johnny Hodges : « Il jouait avec Chick Webb. Mais Chick était de ceux qui pensent avant tout à la musique, puis qu'il était son centre d'intérêt; je lui proposai d'accueillir Hodges, car j'étais convaincu du fait que Johnny serait une bonne recrue. Ces choses là ne se font plus. Ce fut aussi Chick qui me fit découvrir Cootie en 1929. » Hodges resta dans l'orchestre de Duke presque toute sa vie — sauf entre mars 1951 et septembre 1955, où il dirigea son propre ensemble.

Cootie Williams était né dans l'Alabama, pas très loin de La Nouvelle-Orléans. Lorsqu'il vint rejoindre Ellington, il apporta avec lui sa technique. Mais aussi le feeling sudiste.

Quand Bubber Miley quitta le groupe au début de 1929, Cootie Williams le remplaça aussitôt. C'était un musicien né en 1910 à Mobile, c'est-à-dire à quelque 240 km de La Nouvelle-Orléans. Il avait reçu une solide formation musicale et connaissait bien Louis Armstrong, dont il s'inspira pour reproduire une sonorité claire et puissante. Lorsque Duke l'engagea, Williams n'utilisait pas la



sourdine, ainsi qu'il le raconte : « Il est curieux que Duke ne m'ait jamais demandé de jouer comme Bubber. Quand Tricky Sam jouait, je raisais parce que je trouvais cette façon de jouer amusante. Mais en moi-même je pensais, " cet homme m'a engagé pour remplacer Bubber, et Bubber utilisait la sourdine comme Tricky Sam ". Je commençai alors à écouter sérieusement Nanton et j'appris aussi à utiliser la sourdine. Après quelque temps, elle finit par faire partie de mon jeu, même si j'ai joué aussi avec la sonorité naturelle. » Williams devint l'un des solistes les plus originaux de l'orchestre. En

novembre 1940, il partit pour s'associer avec Benny Goodman : il devait rejoindre Ellington en 1962, après vingt-deux ans d'absence. Les années trente, particulièrement fécondes, furent marquées encore par la venue d'excellents musiciens : le trombone Juan Tizol des septembre 1929 — il composa d'ailleurs quelques morceaux célèbres, *Caravan*, *Perdido*, *Pyramid*; le trombone Lawrence Brown en 1932, dont les solos énergiques et élégants furent surtout utilisés dans les morceaux mood; le cornettiste Rex Stewart en 1934, excellent musicien qui avait travaillé avec Fletcher Henderson; et les contrebass-

istes Billy Taylor et Hayes Alvis en 1935 — en remplacement de Wellman Braud et jusqu'à l'arrivée en 1939 de Jimmy Blanton. En 1933, après le Cotton Club, l'orchestre de Duke Ellington organisa sa première tournée européenne, notamment en Angleterre et en France, puis, en septembre, il décida de se rendre dans les États du sud. En 1934, l'orchestre tourna à Hollywood *Murder at the Vanities* et *Belle of the Nineties*, réalisés par Leo McCarey, avec Mae West en vedette. Enfin, en 1939, Duke entreprit une nouvelle tournée en Europe, cette même année où il cessa sa collaboration avec Irving Mills.

plusieurs compositions, comme *Mood Indigo*, *Saturday Night Function*, *Clouds in my Heart* et *Barney Goin' Easy*.

Le Cotton Club, qui pouvait accueillir sept cents personnes, devint avec Ellington un cabaret à la mode. Mais aux mains du célèbre gangster, Owney Madden, c'était aussi un endroit dangereux, comme le raconte Bigard : « Un malfrat, tout juste sorti de prison, vint au Cotton Club et nous demanda de jouer *Singin' in the Rain*. Pour un motif dont je ne me souviens plus, Duke oublia la requête. Quelqu'un vint nous dire qu'il était cet individu. Nous jouâmes *Singin' in the*

Rain pendant une heure sans nous arrêter. En mars 1928, Artie Wetsoletti joua dans la formation d'Ellington et, en juin, Freddie Jenkins remplaça Louis Metcalf. Duke Ellington avait maintenant trois trompettistes avec lui. En mai, Toby Hardwick quitta l'orchestre pendant quatre ans, jusqu'en 1932. Mais l'événement majeur fut sans aucun doute l'arrivée en mai de Johnny Hodges, que ses amis avaient surnommé « Rabbit », (lapin). Carney nous explique l'origine de ce surnom : « Les sandwichs à la hauteur et à la tomate étaient pour nous un régal, nous disions toujours que Johnny les machait comme un lapin... »



Duke Ellington fut l'un des tout premiers jazzmen à écrire des suites concertantes de longue durée, à la fois sensuelles et exotiques, qui lui permirent de s'exprimer pleinement.

Détailier la production discographique de Duke Ellington est une tâche qui exigerait bien des pages... D'autant que nombre de ses compositions furent retravaillées maintes fois. Il en est ainsi de ses premiers chefs-d'œuvre qui datent des années 1926-27. *East St. Louis Toodle-oo*, *Black and Tan Fantasy*, *Creole Love Call* ou de ceux des années 27-28, comme *Blue Bubbles*, *The Blues I Love to Sing* et *Black Beauty*. Rappelons encore les très grands morceaux que sont *Don't*, *The Voom* et *Goin' To Town*. C'est aussi à l'époque du Cotton Club que Duke Ellington commença à employer d'autres registres de sa palette sonore : *Misty Morning*, *Awful Sad* et surtout *Mood Indigo*, morceau typiquement jungle, ainsi que *Sophisticated Lady*, *Solitude*. In a *Sentimental Mood* et *Prelude to a Kiss*.

Le premier grand succès de l'orchestre fut *The Mooche* (1928), avec les solistes Miley, Hodges et Bigard. Le morceau *Ring Dem Bells* montre, quant à lui, les qualités vocales de Cootie Williams. De 1931 datent *Limelight Blues*, *It's Glory*, *The Mystery Song* et *Echoes of the Jungle*, de 1932, *I Don't Mean a Thing (If It Ain't What I'm Singing)*; de 1933, *Merry Go Round*, *Drop Me Off in Harlem* et *Harlem Speaks*; *Trackin'* qui tenait pour la première fois cinq saxos — dont Ben Webster au ténor — remonte à 1934. *Signalons*, en 1937, *Diminuendo and Crescendo in Blue* et *I Let a Song go out of my Heart* et, en 1938, *Battle of the Swing*, authentique concerto grosso, ainsi que *Clarinet Lament* (1936), *Echoes of Harlem* (1936) et *Bay Metis Horn* (1938), respectivement dédiés au clarinetiste Barney Bigard,

au trompettiste Cootie Williams et au cornettiste Rex Stewart.

Duke Ellington fut, en outre, l'un des tout premiers compositeurs de jazz à écrire des morceaux qui dépassaient, et de beaucoup, les traditionnelles trois minutes : *Tiger Rag* (1929) et *Creole Rhapsody* (1931) qui couvraient les deux faces d'un 78 tours et *Reminiscing in Tempo* (1935), composé, à la mort, de la mère de Duke Ellington, et qui occupait deux 78 tours.

Signalons encore l'intervention remarquable d'Irvin Anderson sur *Stormy Weather* (1940), qui fut la chanteuse principale de Duke jusqu'en 1942 — quelques mois après que l'arrangeur Billy Strayhorn (dont les textes, puis ses talents d'arrangeur, avaient énormément intéressé Duke) et le contrebassiste Blanton apportent leur concours à l'orchestre de Duke Ellington. Une nouvelle ère s'ouvrait, dans la mesure où, grâce à Billy Strayhorn, Ellington allait pouvoir rivaliser avec les formations de Basie, Lunceford ou Dorsey.

Un volume relié, sous jaquette illustrée
203 illustrations noir et blanc, 192 pages, format : 26,5 x 36 cm

Les dieux d'Hollywood

Les plus grandes figures de l'âge d'or du cinéma hollywoodien

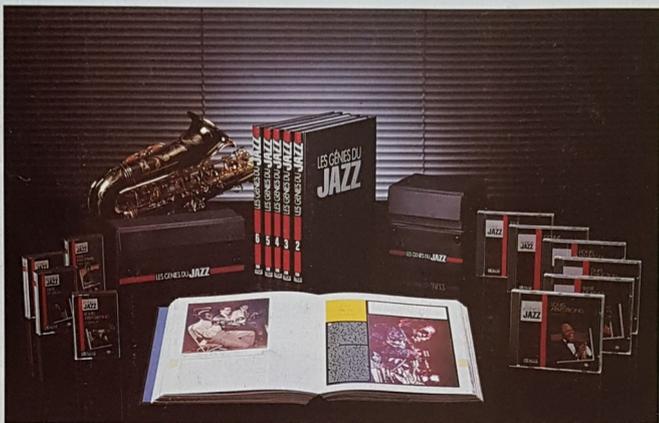
Une collection absolument unique d'images de la grande époque du "glamour". Une galerie de portraits de toute beauté qui illustre tous les amoureux du septième art.

En vente chez tous les libraires et aussi, aux magasins de vente de Editions Atlas :
Tour Maine-Montparnasse, 33, avenue du Maine, 75015 Paris
Tél. : 45 38 74 80
5, rue de Laborde, 75008 Paris. Tél. : 45 22 09 76

EDITIONS ATLAS

LES GÉNIES DU JAZZ

CONSTITUEZ-VOUS, AU FIL DES SEMAINES,
UNE COLLECTION DE RÉFÉRENCE D'ENREGISTREMENTS INOUBLIABLES
ACCOMPAGNÉS D'UNE VÉRITABLE ENCYCLOPÉDIE DU JAZZ.



96 disques compacts ou cassettes Dolby stéréo.
Les plus grandes vedettes, des centaines de musiciens.
6 magnifiques volumes.

Au total, 1200 pages illustrées par les meilleurs photographes spécialisés.

Reliures et coffrets de rangement pour disques compacts ou cassettes disponibles chez votre marchand de journaux habituel ou sur simple demande aux Editions Atlas.

EDITIONS
ATLAS

GRUPE D'EDICJE
WARSZAWY
BY BROSZKO