

LES GÉNIES DU
JAZZ

VOL. II, N° 4

GUILDE INTERNATIONALE DU DISQUE

© Joker Tonverlag AG,
MCMXXIII
© Editions ATLAS
MCMXC
pour LES GÉNIES
DU JAZZ

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



JA-CD 2004

BIEM AAD

STÉRÉO

Imprimé et fabriqué en
Suisse par ICM

DUKE
ELLINGTON
Black Beauty

LES GÉNIES DU
JAZZ

DUKE
ELLINGTON

Black Beauty



EDITIONS
ATLAS

GUILDE INTERNATIONALE DU DISQUE

- 1 Louis Metcalf, Arthur Whetsol (tp), Joe Nanton (tb), Otto Hardwick (as), Harry Carney (as, bars), Barney Bigard (cl, ts), Duke Ellington (p), Fred Guy (bj), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d). New York, 21 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 (bj), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d), Adelade 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 (bj), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d). New York, 6 octobre 1927.
- 4 Arthur Whetsol, Bubber Miley (tp), Joe Nanton (tb), Barney Bigard (cl, ts), Johnny Hodges (as, as), Harry Carney (as, bars), Duke Ellington (p), Fred Guy (bj), Lonnie Johnson (g), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d), Freddy Jenkins (tc). New York, 22 novembre 1928.
- 5 Arthur Whetsol, Freddy Jenkins, Cootie Williams (tp), Joe Nanton (tb), Johnny Hodges (as), Barney Bigard (cl, ts), Harry Carney (cl, as, bars), Duke Ellington (p), Fred Guy (bj), Wellman Braud (b), Sonny Greer (d). New York, 7 mars 1929.
- 6 Bubber Miley, Louis Metcalf (tp), Joe Nanton (tb). Sous réserve : Rudy Jackson (cl, ts), Otto Hardwick (ss, as, bars), Harry Carney (cl, as, bars), Prince Robinson ? (cl, ts), Duke Ellington (p), Fred Guy (bj), Henry Edwards (b), Sonny Greer (d). New York, 22 mars 1927.
- 7 Lawrence Brown (tb), Otto Hardwick (as, bax, cl), Freddy Jenkins, Charles « Cootie » Williams, Arthur Whetsol (tp), Joe « Tricky Sam » Nanton (tb), Juan Tizol (vb), Johnny Hodges (as, ss, cl), Harry Carney (bars, as, cl), Barney Bigard (cl, ts), Edward « Duke » Ellington (p), Fred Guy (bj, g), Wellman Braud (b), William « Sonny » Greer (d). New York, 15 février 1933.
- 8 Lawrence Brown (tb), Otto Hardwick (as, bax, cl), Freddy Jenkins, Charles « Cootie » Williams, Arthur Whetsol (tp), Joe « Tricky Sam » Nanton (tb), Juan Tizol (vb), Johnny Hodges (as, ss, cl), Harry Carney (bars, as, cl), Barney Bigard (cl, ts), Edward « Duke » Ellington (p), Fred Guy (bj, g), Wellman Braud (b), William « Sonny » Greer (d). New York, 15 août 1933.
- 9 Billy Taylor (b), Charles « Cootie » Williams, Rex Stewart, Charlie Allen (tp), Joe « Tricky Sam » Nanton, Lawrence Brown (tb), Juan Tizol (vb), Barney Bigard (cl, ts), Johnny Hodges (as, ss), Otto Hardwick (cl, as, bax), Harry Carney (bars, d, as), Edwards « Duke » Ellington (p), Fred Guy (g), Hayes Alvis (b), Fred Avendorf (d). New York, 30 avril 1935.
- 10 Harold Baker (tp), Juan Tizol (vb), Hayes Alvis (b), Wallace Jones (tp), Otto Hardwick (as, bax), Billy Taylor (b), Arthur Whetsol, Charles « Cootie » Williams, Rex Stewart (tp), Joe « Tricky Sam » Nanton, Lawrence Brown (tb), Barney Bigard (cl), Johnny Hodges (cl, ss, as), Harry Carney (cl, as, bars), Edward « Duke » Ellington (p), Fred Guy (g), Hayes Alvis (b), William « Sonny » Greer (d). New York, 3 mars 1938.
- 11 Juan Tizol (vb), Hayes Alvis (b), Wallace Jones (tp), Otto Hardwick (as, bax), Jimmy Blanton (b), Arthur Whetsol, Charles « Cootie » Williams, Rex Stewart (tp), Joe « Tricky Sam » Nanton, Lawrence Brown (tb), Barney Bigard (cl), Johnny Hodges (cl, ss, as), Harry Carney (cl, as, bars), Edward « Duke » Ellington (p), Fred Guy (g), William « Sonny » Greer (d). New York, 16 octobre 1939.
- 12 Duke Ellington (p), Jimmy Blanton (b). New York, 22 novembre 1939.
- 13 Duke Ellington (p), Jimmy Blanton (b). New York, 22 novembre 1939.
- 14 Cootie Williams, Wallace Jones (tp), Rex Stewart (cn), Lawrence Brown, Joe Nanton (tb), Juan Tizol (vb), Johnny Hodges (ss, as), Otto Hardwick (as), Barney Bigard (cl, ts), Harry Carney (cl, as, bars), Duke Ellington (p), Fred Guy (g), Jimmy Blanton (b), Sonny Greer (d). New York, 14 octobre 1939.
- 15 Cootie Williams (tp), Barney Bigard (cl), Otto Hardwick, Johnny Hodges (as), Harry Carney (bars), Duke Ellington (p), Billy Taylor (b), Sonny Greer (d). 2 août 1938.
- 16 Cootie Williams (tp), Lawrence Brown (tb), Johnny Hodges (as, ss), Harry Carney (bars), Duke Ellington (p), Billy Taylor (b), Sonny Greer (d). 21 mars 1939.

Photo : David Redfern



AA D digitally
remastered

DUKE ELLINGTON

Black Beauty

- | | | | |
|---|--|----|---|
| 1 | Black Beauty (Ellington) 3' 10" | 9 | Merry-Go-Round (Ellington) 2' 59" |
| 2 | The Blues I Love to Sing
(Ellington/Miley) 3' 11" | 10 | I Let a Song Go out of My Heart
(Nemo/Mills/Ellington/Redmond) 3' 01" |
| 3 | Washington Wobble (Ellington) 3' 02" | 11 | Country Gal (Ellington) 2' 55" |
| 4 | Misty Mornin' (Whetsol/Ellington) 3' 13" | 12 | Plucked Again (Ellington) 3' 00" |
| 5 | The Dicty Glide (Ellington) 3' 04" | 13 | Blues (Ellington) 2' 53" |
| 6 | Hop Head (Ellington/Hardwick) 2' 57" | 14 | Weely (Ellington) 2' 56" |
| 7 | Sophisticated Lady
(Ellington/Mills/Parish) 3' 40" | 15 | Chasin' Chippies (Ellington) 2' 56" |
| 8 | Harlem Speaks (Ellington/Mills) 3' 08" | 16 | Rent Party Blues (Ellington) 2' 38" |

© Editions Atlas, Paris, MCMXC. © 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.

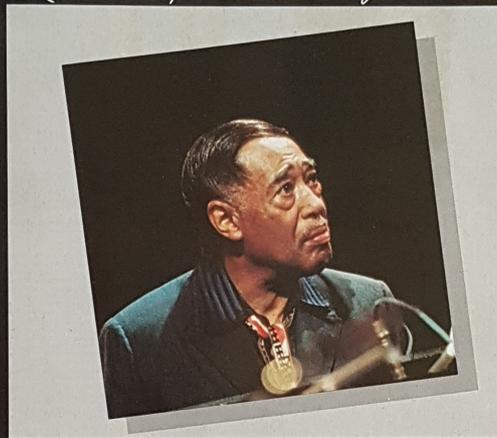
JA-CD 2004
48' 43"

LES GÉNIES DU
JAZZ

4

LES GÉNIES DU JAZZ

La discothèque de leurs chefs-d'œuvre



DUKE ELLINGTON

79,00 F / 560 FB / 22,50 FS



EDITIONS
ATLAS

GUILDE
DE
JAZZ

LES GENIES DE
L'OPERA
LES CHEFS D'OEUVRE DE L'ART LYRIQUE

Un grand succès pour notre dernier né !

Il y a quelques semaines, nous vous annoncions le lancement d'une nouvelle encyclopédie, Les Génies de l'Opéra.

Les Editions Atlas et la Guide Internationale du Disque avaient, en effet, décidé de vous proposer une histoire de l'Opéra en 100 fascicules et 100 disques compacts lasers (ou cassettes).

Notre ambition était double.

C'était d'abord de vous proposer une approche de grande qualité de l'histoire de l'Opéra et ses chefs-d'œuvre dans la tradition de la Guide Internationale du Disque et des Editions Atlas.

C'était aussi - ne le cachons pas - d'obtenir un fort succès de tirage en sortant l'Opéra du cercle étroit d'initiés où il est le plus souvent confiné. Pour le premier objectif, votre fidélité, semaine après semaine, sera le plus sûr témoin de votre satisfaction.

Quant au tirage, nous nous sommes lancés de nous-mêmes un défi. Être Disque d'Or dès le premier exemplaire de 100 000 exemplaires et rejoindre en une semaine les meilleurs du top 50 !

Peut-être l'ignorez-vous, mais dans le milieu de l'édition musicale, la règle est la même pour tous et le Disque d'Or récompense de la même manière celui qui bénéficie des diffusions massives à la radio et à la télévision et ce produit élitiste qu'est l'Opéra.

Or, nous avons gagné ce pari !

Le Nabucco de Verdi, première oeuvre des Génies de l'Opéra a été vendu à 190 000 exemplaires. Un record absolu. Verdi, en inaugurant les Génies de l'Opéra a conquis plus de 190 000 foyers. Ce succès nous le devons à tous les nouveaux amoureux de l'Opéra et nous les remercions.

Venant après l'énorme succès déjà remporté par les Génies du Classique, double disque d'or en janvier dernier, les Editions Atlas et la Guide Internationale du Disque réalisent un nouveau "coup de génie" en offrant à l'Opéra l'audience populaire qu'il mérite.

A nouveau un grand merci à tous nos lecteurs.

L'Éditeur

Patrick Lemarchand,
Directeur Général des Editions Atlas et Claude Chateau,
Conseiller Artistique, venant de recevoir leur double Disque d'Or des "Génies du Classique" au Mîdem à Cannes en janvier 1989



Photo Yves Luray

LES GENIES DU
JAZZ
Collection de 100 disques
EDITIONS
ATLAS

EN VENTE TOUS LES MERCREDIS, N° 4

Édité par : EDITIONS ATLAS, 85, rue de Valenciennes, 75002 Paris.
Té. (1) 45-02-04-14

Directeur de l'édition et de la diffusion : Bernard Cerant.

Développement : Rédacteur en chef chargé du développement : Michel Marmont.
Directeur artistique : Jean-Claude Barret. Secrétaire de rédaction : Philippe Margolin.

Production : Directeur de production : Jean-Claude Corrier. Rédacteur en chef de la production : Yann Faïon. Responsable d'édition : Yann Faïon.
Direction musicale : Claude Chateau. Réalisation : Compagnie Générale de Édition.

Les Génies du jazz sont composés de 100 fascicules contenant 10 volumes. Chaque fascicule est accompagné d'un disque compact de 90 minutes. Tous les prix de vente de chaque livraison hebdomadaire sont indiqués, d'une part, le prix du fascicule seul (24 FF, 27 FF, 37 FF, 47 FF, 49 FF, 69 FF, 89 FF, 99 FF, 109 FF, 129 FF, 139 FF, 159 FF) et le prix de la cassette seule (25 FF, 29 FF, 39 FF, 49 FF).
Les fascicules et les disques compacts ou les cassettes ne peuvent être vendus séparément.

SERVICES ADMINISTRATIFS ET COMMERCIAUX

REMERCIEMENTS ET AGRAVEMENTS

France : EDITIONS ATLAS, 85, rue de Valenciennes, 75002 Paris.

Belgique : EDITIONS ATLAS s.a., avenue Georges Rodenbach 4, 1000 Bruxelles. Tél. (02) 242-38-20. Banque Banque Lambert, compte n° 315-00-3462-24 Bruxelles.

Suisse : EDITIONS BIRKBECHER, 31, avenue d'Oléa, 1000 Lausanne & Bâle. Tél. (0) 41 21 37-38-41.

Les auteurs désirent être informés de la manière dont ils peuvent être cités dans les volumes et de la manière dont ils peuvent être cités dans les volumes.

VENTE AU NUMÉRO

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.

Les numéros paraîtront dans les prochains exemplaires offerts au moment du lancement de l'ouvrage.



Duke Ellington considérait l'orchestre comme un instrument à travers lequel il pouvait exprimer ses talents de compositeur et d'arrangeur, ainsi qu'il aimait en témoigner ses œuvres concertantes.

Avec l'arrivée
de très grand bassiste
Jimmy Blanton
et le retour de Ben Webster
au ténor, Duke Ellington
possédait un orchestre
qu'il aimait envier
ou bon nombre de jazzmen
de haut vol.

L'arrivée de Jimmy Blanton, en octobre 1939, donna une nouvelle impulsion à l'orchestre d'Ellington. Si Duke, dès les années trente, avait construit un univers musical qui n'avait pas son équivalent dans le jazz, sur le plan rythmique, Count Basie et Jimmie Lunceford lui étaient probablement supérieurs.

Tout juste âgé de dix-huit ans, Blanton allait modifier les choses au point et donner au groupe une dynamique nouvelle. Duke ne tarderait d'ailleurs pas à s'en rendre compte : « Ce que nous aimions, c'était cette sonorité, ce battement et ces notes si précises qui nous permettaient enfin d'improviser, source inépuisable d'inventions, avec la contrebasse et la batterie derrière nous. Blanton redécouvrit complètement le rôle de la contrebasse dans le jazz moderne; il fut le premier à explorer les possibilités mélodiques du pizzicato, ouvrant ainsi le chemin à Oscar Pettiford puis à Ray Brown; enfin ses solos particulièrement inspirés — ainsi celui de *Jack the Bear* — et son feeling à la fois souple et puissante permirent au compositeur de connaître l'une de ses périodes les plus proli-

faques. Malheureusement, Blanton ne resta que deux ans avec Ellington; il devait mourir de la tuberculose en 1941, à l'âge de vingt-trois ans.

En janvier 1940, Ben Webster rejoignit le big band d'Ellington; avec lui, et ce pour la première fois, Duke disposait d'un très grand soliste au sax ténor. Il suffit d'écouter *Cotton Tail*, *Just a Settlin'* ou *A Rockin'* ou les ballades *Chelsea Bridge* et *Sepia Panama* pour s'en convaincre. Ces chefs-d'œuvre furent écrits en 1940-41, c'est-à-dire au même moment que *Ko-Ko*, véritable apothéose du style *Jungle*, et *Concerto for Cootee*, écrit pour la trompette et l'orchestre, et qui explore de façon magistrale les différents registres de Coote Williams. Par la suite, Duke devait transformer ce concerto en une



A la fin des années trente, Ellington avait acquis une très grande maturité en tant que compositeur. Il écrivait non seulement des morceaux de très grande qualité, mais enregistra encore de nouvelles versions de standards et des suites de longue durée.

Blue Serge et *Things Ain't What they Used to be*, mais il se révéla surtout comme un compositeur et un orchestrateur de génie, un chef d'orchestre qui sut utiliser sa formation comme un véritable instrument. Et même si, à la fin de sa carrière il devait intervenir de plus en plus en tant que pianiste, ses œuvres les plus inoubliables demeurent celles qu'il écrivit pour son orchestre. Ellington, en effet, composait en fonction de la personnalité, des possibilités techniques de ses solistes dont il cherchait toujours à tirer le meilleur parti. Bien peu des musiciens qui décidèrent de voler de leurs propres ailes connurent d'ailleurs une carrière aussi brillante que chez Ellington. Duke signait donc une bonne partie du répertoire de l'orchestre ainsi que les arrangements qui, toutefois, pouvaient être modifiés en fonction de telle ou telle idée d'un instrumentiste. Cette conception à la fois individuelle et collective de l'orchestre dura jusqu'à la fin des années trente, lorsque Billy Strayhorn commença sa collaboration avec Duke.

Autre fait significatif : les bouleversements qu'allait connaître le jazz au début des années cinquante n'eurent pas véritablement d'incidence sur la formation de Duke. Ainsi, alors que de nombreux big bands avaient dû se saborder — à commencer par celui de Count Basie —, l'orchestre d'Ellington continua son éblouissante carrière, même

si l'arrivée de jouer des morceaux à la clarinette pour contribuer à la saveur du morceau. Je n'ai pas essayé d'être un clarinettiste vedette, mais puisque Barney Bigard était parti. » Par ailleurs, de mai 1944 à 1949, le solide et laconique Al Sears fut le saxo ténor principal d'Ellington, tandis que de novembre 1945 à 1948, le contrebassiste

Ellington compositeur et orchestrateur

Cartes Duke Ellington fut un grand pianiste, mais il se révéla surtout comme un compositeur et un orchestrateur de génie, un chef d'orchestre qui sut utiliser sa formation comme un véritable instrument. Et même si, à la fin de sa carrière il devait intervenir de plus en plus en tant que pianiste, ses œuvres les plus inoubliables demeurent celles qu'il écrivit pour son orchestre. Ellington, en effet, composait en fonction de la personnalité, des possibilités techniques de ses solistes dont il cherchait toujours à tirer le meilleur parti. Bien peu des musiciens qui décidèrent de voler de leurs propres ailes connurent d'ailleurs une carrière aussi brillante que chez Ellington. Duke signait donc une bonne partie du répertoire de l'orchestre ainsi que les arrangements qui, toutefois, pouvaient être modifiés en fonction de telle ou telle idée d'un instrumentiste. Cette conception à la fois individuelle et collective de l'orchestre dura jusqu'à la fin des années trente, lorsque Billy Strayhorn commença sa collaboration avec Duke.

Autre fait significatif : les bouleversements qu'allait connaître le jazz au début des années cinquante n'eurent pas véritablement d'incidence sur la formation de Duke. Ainsi, alors que de nombreux big bands avaient dû se saborder — à commencer par celui de Count Basie —, l'orchestre d'Ellington continua son éblouissante carrière, même

Duke Ellington, dont l'œuvre immense demeure pour beaucoup inégale, apparaît comme l'un des compositeurs les plus personnels du XX^e siècle.
Son secret : considérer l'orchestre comme un instrument.

Il est difficile d'analyser en profondeur l'écriture ellingtonienne, dans la mesure où le grand compositeur américain s'attacha toujours à garder secret ce qui était l'essence de son art. Ses partitions ne furent d'ailleurs jamais publiées. Quoi qu'il en soit, Ellington fut probablement le plus grand compositeur de thèmes brèves et de mélodies du XX^e siècle, ayant recours, avec une élégance inégale sans sans grille, aux changements de tons et aux dissonances, qui créaient un univers aussi riche qu'original.

A l'inverse de la plupart des chefs d'orchestre qui faisaient appel à des musiciens dont la sonorité, dans les sections, était identique, Ellington, lui, chercha toujours la diversité. Il sut de passer à sa section de trombones constituée par Joe Tricky Sam Nanton, Juan Tizal et Lawrence Brown. La son fu d'ailleurs toujours au cœur des préoccupations esthétiques de l'artiste, l'un des meilleurs exemples étant sans aucun doute *Mood Indigo*, dans lequel Ellington sut combiner une trompette et un trombone — l'un et l'autre joués en sourdine — à une clarinette. Ce qui, à l'époque, surpris plus d'un critique. Même de jazz!



Oscar Pettiford joua dans l'orchestre un rôle de tout premier plan, en digne successeur de Jimmy Blanton.

Le 23 janvier 1943, Duke Ellington présenta au Carnegie Hall de New York sa suite *Black, Brown and Beige*. C'était la première fois qu'un orchestre noir se produisait dans la plus célèbre des salles américaines. Certes, en 1938, l'orchestre de Goodman, avec

quelques solistes de Count Basie et de Duke (Cootie, Hodges et Carney) avait donné un concert qui avait connu, le moins que l'on puisse dire, un certain retentissement. Mais cette fois, l'événement révélait une toute autre ampleur, dans la mesure où l'œuvre qu'on s'appretait à jouer faisait cinquante-sept minutes, c'est-à-dire bien plus que les titres joués lors du concert de Goodman!

Malheureusement, nous ne connaissons la suite dans son intégralité que grâce à un enregistrement de mauvaise qualité due à un amateur. Duke ne put l'enregistrer qu'à au mois de décembre de l'année suivante, en grève d'août 1943 à la fin de l'année 1944 ayant paralysé l'industrie du disque. En outre, cette version ne dure que dix-huit minutes, pour la simple raison que, à cette

chanson, *Do Nothing till You Hear from me*, de la même manière que *Never No Lament*, joué par le trombone de Lawrence Brown, allait devenir *Don't Get around much anymore*. Mentionnons encore quelques grandes œuvres de cette période : *Bojangles*, dédié au célèbre danseur de claquettes Bill Robinson; *A portrait of Bert Williams*, hommage au grand acteur noir; *In a Mellow Tone*, *Dusk* et

Warm Valley, où le lyrisme de Hodges est particulièrement percutant; *All Too Soon*, *Harlem Airshaft* (avec Tricky Sam, Cootie et Bigard); *Across the Track Blues* (avec Bigard, Stewart et Brown); *Day Dream*, de Strayhorn, avec une petite formation dirigée par Johnny Hodges; *Jumpin' Punksins* et *John Hardy's Wife*, qui mettent en valeur le swing qu'insuffla Blanton à l'orchestre. Citons encore



Duke Ellington fut sans aucun doute l'un des représentants les plus éminents de la culture américaine du XX^e siècle. Un musicien qui était entre par la grande porte dans le monde du spectacle. Ci-dessus : Duke Ellington avec Orson Welles à qui il dédia une partie de sa « Deep South Suite », et Cab Calloway, l'une des figures mythiques du Cotton Club. Page de droite : les musiciens qui travaillaient avec Ellington furent de très grands professionnels du jazz. Notamment les trompettistes Coote Williams, Rex Stewart, Clark Terry et Cat Anderson. Poul Gonsalves, quant à lui (photo du bas), fut le dernier saxo ténor de Duke.

époque, les 78 tours ne faisaient que trois minutes par face. Si bien que ni certaines séquences entre les thèmes ni divers solos ne purent être enregistrés. En revanche, les six thèmes furent gravés.

Sans nul doute, *Black, Brown and Beige* est l'œuvre la plus ambitieuse de Duke Ellington, œuvre par laquelle il racontait l'histoire d'un Noir des États-Unis. La première partie, qui s'intitule *Black*, est constituée de deux thèmes : *Work Song*, qui fait référence à l'esclavage, et *Come Sunday*, qui montre l'adhésion des Noirs à l'Église. La deuxième partie, *Brown*, est composée de trois thèmes : *West Indian Dance*, qui fait référence à tout ce que le peuple noir a apporté à la culture américaine — thème dédié aux sept cents Haïtiens qui luttèrent héroïquement aux côtés des Américains lors du siège de Savannah, durant la guerre d'Indépendance; le deuxième thème, *Emancipation Celebration*, décrit, malgré la Guerre Civile, l'allégresse éprouvée par les Noirs après l'abolition de l'esclavage,

tandis que le troisième thème, *Blues*, plus réaliste, symbolise toute la déception ressentie ensuite par le peuple de couleur. La troisième partie, *Beige*, commence avec *Sugar Hill Perinhouse*, qui décrit Harlem et la vie des Noirs dans les ghettos des grandes villes. Enfin, la suite se termine avec la reprise de *Come Sunday*.

Black, Brown and Beige est en fait la première des suites concertantes de Duke Ellington. Il devait en composer bien d'autres, que le musicien jouera au Carnegie Hall. Ainsi, le 11 décembre 1943, Ellington présenta *New World a Comin'*, constitué de quatre thèmes imbriqués les uns dans les autres, et qui, par la suite, devaient être intégrés dans *The Sacred Concert*. En décembre 1944, toujours au Carnegie Hall, eut lieu la première de *Perfume Suite*, qui décrit les états d'âme d'une femme selon les parfums qu'elle utilise. L'œuvre est composée de quatre parties : *Under the Balcony* (appelée aussi *Love* ou *Sonata*), composée par Billy

Strayhorn; *Strange Feeling* (ou *Violence*), *Dancers in Love* (ou *Natévé* ou encore *A Slomp for Beginners*) et *Coloratura* (ou *Sophistication*), avec un solo original de Cat Anderson dans le registre suraigu.

En 1945, fut encore composée *Magazine Suite*, formée de *Daunbeat Shuffle*, *Esquire*, *Sivank* et *Metronome all out*, qui font naturellement référence à trois célèbres publications de jazz. En janvier 1946, Ellington présenta *Suite Ditty* (*A Tonal Group*) au Carnegie Hall, dont le compositeur devait enregistrer en studio la troisième partie, *Jam A Ditty*, laquelle appartient aux meilleures pages orchestrales de l'époque. Lors de ce même concert, Duke Ellington joua *Magenta Haze*, où excellait Johnny Hodges, et *Translucency*, où Duke utilisa la voix de la chanteuse soprano Kay Davis comme un instrument. Parmi les morceaux courts de cette période, mentionnons *Air Conditioned Jungle* (1944), avec Jimmy Hamilton, *I'm Beginning to see the Light* (1944), chanté par Joya Sherrill, *Overture to a Jam Session* et *Golden Feather* (avec un solo admirable de Harry Carney).

Mais les suites ne furent pas abandonnées pour autant, ainsi Ellington inspira *Deep South Suite* et *The Beautiful India*. Citons également les enregistrements studio de *Happy-Go-Lucky-Local* (l'histoire d'un train qui n'arrive jamais à l'heure), *Minnehapa* (chanté par Kay Davis) et *Hawatha* (avec Al Sears au saxo ténor). Pour anecdote, signalons que le deuxième mouvement de *Deep South Suite*, intitulé *Hersay*, fut dédié à Orson Welles qui, en 1941, avait proposé à Duke de tourner *It's All True*, dont le scénario était essentiellement consacré au monde du jazz; mais les différends qui surgirent entre Welles et la firme RKO empêchèrent la réalisation du long métrage.

En décembre 1947, Duke présenta au Carnegie Hall *Liberian Suite*, que le gouvernement du Liberia, pour célébrer les cent ans de l'État africain, avait commandée au compositeur américain. *Liberian Suite*, avec Al Sears, Ray Nance au violon, Tyse Glenn au vibraphone et au trombone et Sonny Greer, est constituée de *I Like the Sunrise* et de quatre danses. En 1948, Ellington monia au Carnegie Hall la petite suite *The Tattooed Bride* (qu'il ne devait enregistrer qu'en 1950). *A Tone Parallel to Harlem* (appelée parfois *Harlem*) appartient également aux prestigieuses

œuvres concertantes de Duke. Cette suite, à la demande d'Arturo Toscanini et de l'orchestre de la NBC, fut composée au retour de la tournée européenne de 1950, sur le paquebot « Ile-de-France ». Ellington la présenta en janvier 1951, lors d'un concert au Metropolitan Opera House, au bénéfice de la NAACP, c'était la première fois qu'un orchestre de jazz se produisait dans ce temple de la musique classique!

Duke devait présenter à la même époque et au même endroit *Controversial Suite*, qui, sur un ton satirique, traitait de ce qu'alimentait à l'époque la conversation des musiciens, à savoir si le jazz devait rester traditionaliste ou bien devenir moderniste. Ainsi, alors que le premier mouvement, *Before My Time* était un morceau typiquement Nouvelle-Orléans, le second, *Liter*, faisait une grande place aux dissonances, à la façon de Kenton et de l'école du jazz moderne.

Capitol était le label de Duke. Mais aussi, en quelque sorte, son épée de Damoclès. Ellington allait devoir se surpasser. Résultat : *Twelfth Street Mambo*. Et *A Drum is a Woman*.

Dès le début des années cinquante, le jazz allait connaître de profondes transformations qui, par la force des choses, ne pouvaient guère épargner l'orchestre de Duke Ellington. À cette époque, en effet, les grands orchestres ne bénéficiaient plus de l'audience qui avait été la leur au cours des décennies précédentes. Si bien que Count Basie, lui-même, avait été contraint de dissoudre son big band. Duke Ellington, quant à lui, devait perdre son meilleur soliste, Johnny Hodges, qui décida de se consacrer à la direction d'orchestre. Le trombone Lawrence Brown, à son tour, mit un terme à sa collaboration avec Duke, de même que le batteur Sonny Greer. Fort heureusement, ce même mois de



mars 1951. Juan Tizol revint dans le groupe, jusqu'en décembre 1953, bientôt suivi de l'excellent batteur de l'orchestre d'Harry James, Louie Bellson, et de l'ancien soliste de Lunceford, le saxo alto Willie Smith. Mais force est de reconnaître que ni Smith, ni Hilton Jefferson qui, pendant une année lui succéda, ne réussirent à remplir le vide occasionné par le départ de Johnny Hodges. En outre, Capitol chez qui Ellington avait signé, commençait à redouter sérieusement la tournure que prenaient les événements. La qualité du répertoire diminuait, on y trouvait trop de reprises des thèmes antérieurs et des standards que le génie ellingtonien n'était plus en mesure de transformer. Duke, sous le joug de Capitol pourrait-on dire, fut donc une nouvelle fois amené à se surpasser. Les résultats ne se firent pas attendre, puisqu'en cette année 1954 furent enregistrés *Tue Fifth Street Mambo*, *Bunny Hop Mumbo* et *Echo (Tyrolean) Tango* — trois titres qui montraient les dons pianistiques de Duke Ellington. Dès le mois d'avril de l'année précédente, il avait d'ailleurs enregistré son premier disque en trio, *The Duke Plays Ellington*, qui se voulait à la fois méditatif et mélancolique, tout en s'achevant sur une note optimiste.

Le big band d'Ellington se trouva, néanmoins, confronté à de nouvelles difficultés,

lorsque cinq de ses membres ne purent disposer du carnet délivré par le syndicat des musiciens new-yorkais. Or, Ellington avait signé un contrat avec Aquacades Show de Flushing Meadows, pour tout l'été de 1955. Il n'eut donc guère le choix : pour honorer ce contrat, il fut obligé d'engager des musiciens qui se trouvaient fort éloignés de la culture jazzistique. D'autre part, en février 1956, Duke enregistra pour la firme Bethlehem de nouvelles versions de ses chefs-d'œuvre, qui entraînèrent de très vives réactions de la part de la critique.

Cette année là, pourtant, l'orchestre de Duke Ellington devait atteindre son zénith. Et avec quel brio! Certes, de 1948 à 1951, les trombones Quentin Jackson, Paul Jackson et Britt Woodman et les trompettistes Clark Terry et Willie Cook avaient joué dans la formation de Duke, mais ils n'avaient pu donner le meilleur d'eux-mêmes. En 1955, Johnny Hodges et les rythmiques Jimmy Woode et Sam Woodyard rejoignirent le groupe. Au Festival de Newport, en juillet de cette même année, Duke Ellington et ses musiciens créèrent la surprise : le saxo ténor Paul Gonsalves improvisa vingt-sept choros sur *Crescendo and Diminuendo in Blue*. Ce fut un véritable triomphe pour Ellington, qui fit aussitôt la une de « Time Magazine ». Après ce

Le milieu des années cinquante fut marqué par une période d'intense créativité.

Ainsi furent composées les suites « A Drum is A Woman » et « Such Sweet Thunder ».

memorable concert, Duke n'hésita d'ailleurs pas à déclarer : « C'est à Newport que mon orchestre a connu un nouveau départ ».

Gonsalves, qui admirait Coleman Hawkins, Don Byas et Ben Webster, avait joué dans les orchestres de Count Basie et de Dizzy Gillespie. Avant Newport, il n'avait interprété qu'une seule fois *Crescendo and Diminuendo in Blue*. C'était au Birdland de New York. Duke s'en souvenait, et dans les coulisses de Newport, il l'avait appelé et lui avait dit : « Paul, tu le sourniens de ce morceau que nous avons joué au Birdland? Il faudrait que tu le joues cette nuit. Après la première partie, avance toi et joue aussi longtemps que tu le pourras. » Il n'en demeura pas moins que le succès remporté par Gonsalves au Festival

flnit par gêner le musicien, dans la mesure où on allait lui demander presque systématiquement d'interpréter *Crescendo* : or c'était oublier que Gonsalves excellait aussi dans les ballades.

Clark Terry, quant à lui, venait de St. Louis — une ville qui avait déjà donné au jazz d'excellents trompettistes — et avait travaillé avec Count Basie. Clark Terry se souvient de son expérience avec Ellington : « Tout ce que j'ai fait avant me semble très élémentaire. Le temps passé avec Ellington fut comme un temps passé à l'Université ». En 1959, il quitta pourtant Duke pour travailler avec Quincy Jones, qui venait de monter son spectacle *Free and Easy* et qui s'apprêtait à partir en tournée en Europe.

En 1957, dans l'orchestre de Duke se trouvaient donc aux trompettes Clark Terry, Cat Anderson, Ray Nance et Short Baker (qui était revenu après six ans d'absence), et aux trombones Quentin Jackson, Britt Woodman et John Sanders. Quant à la section des

saxos, qui pendant dix ans ne devait pas changer, elle était constituée de Procopé, de Hodges, de Gonsalves et de Carney. Enfin, Jimmy Woode et Sam Woodyard tenaient toujours leur rôle de rythmiques.

Dès 1957 et avec de tels musiciens, Ellington recouvra l'inspiration, ainsi qu'en témoigne la suite *A Drum is A Woman*, récit allégorique sur le jazz... ou les aventures de madame Zaji, femme tambour qui symbolisait cette musique. Encore en 1957, et à la demande du Festival shakespearien de Stratford (Canada), Duke écrivit *Such Sweet Thunder* — l'une des plus belles suites du musicien, basée sur les œuvres du dramaturge anglais —, et à partir de laquelle il allait tirer *The Star-Crossed Lover*, ou les saxos ténor et alto de Gonsalves et de Hodges représentaient respectivement Romeo et Juliette. Toujours en 1957, Ellington composa *Portrait of Ella Fitzgerald*, en quatre parties — époque durant laquelle la grande chanteuse avait enregistré avec l'orchestre plusieurs titres du répertoire ellingtonien.

En 1958, la créativité d'Ellington restait en tout point remarquable : il composa non seulement de nouvelles versions de standards, mais encore des morceaux originaux, au moment même où paraissait l'album *The Cosmic Scene*, par lequel éclatait le dynamisme de l'orchestre (suivi, l'année suivante, de *Excellent Blues in Orbit*).

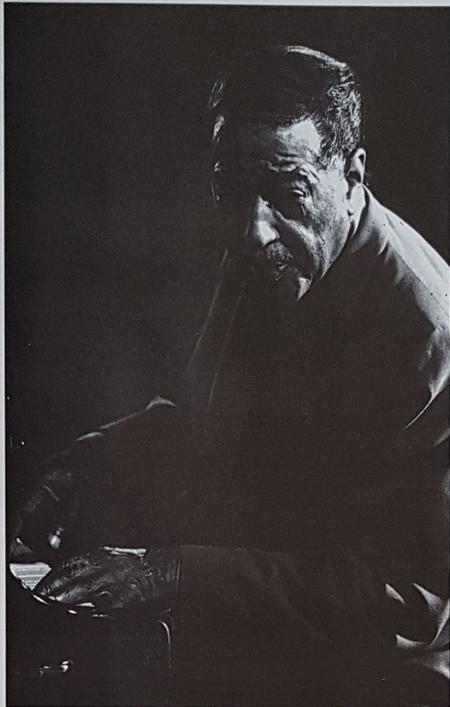
Le Festival de Newport de 1958 fut l'occasion de jouer de nouvelles compositions, notamment *El Galo*, avec un Anderson éblouissant, *Mr Gentle* et *Mr Cool*, composés en collaboration avec Shorty Baker, et *Prima Bona Dubla*, dans lequel Gerry Mulligan et Harry Carney se livraient à des échanges admirables.

En février 1959 sortit l'album *Jazz Party* sur lequel se trouvaient *Tout Suite*, deux œuvres exécutées par un orchestre de percussions, *Malletoba Spank* et *Tymperubaby Blue*, ainsi que des titres de Dizzy Gillespie, apparaissaient en « guest stars » Jimmy Rushing et Jimmy Jones. Cet album est peut-être le plus ambitieux de la période Columbia, bien qu'il



En janvier 1943, Duke Ellington présente sa suite « Black, Brown and Beige » au Carnegie Hall de New York. Ce fut le premier concert d'un orchestre de couleur dans ce temple de la musique classique. Ci-contre : la pochette de la première édition discographique de l'œuvre.





A la fin de son incomparable carrière artistique, Duke Ellington intervint de plus en plus souvent en tant que soliste, grâce à un jeu particulièrement dépouillé.

cliaux, Paul Newman et Sidney Poller. C'est de 1960 que datent également les adaptations de *Casse-Noisette* de Tchaïkovsky et de *Peer Gynt* de Grieg, et l'inoubliable *Suite Thursday*, tirée d'un roman de John Steinbeck, et qu'Ellington joua au Festival de Monterey.

Ellington avait montré qu'il était un pianiste, un chef d'orchestre et un arrangeur hors pair : il ne lui restait plus qu'à travailler avec des musiciens de son gabarit. Ce qu'il fit à partir de 1960.

Cette même année, le trombone Lawrence Brown apporta de nouveaux concours à Duke, tandis que le contrebassiste Aaron Belle remplaça Jimmy Woode. Des lors, Ellington allait intervenir de plus en plus en tant que soliste, que ce soit dans de petites formations ou avec son grand orchestre. *Black Beauty* (appelée également *Unknown Session*), composée en juillet 1960 se révèle un énorme succès. En 1961, alors que Britt Woodman quitta l'orchestre et que Chuck Connors y entra, Ellington travailla avec Count Basie, puis, l'année suivante (marquée par le retour de Cootie Williams), avec Armstrong, Coleman Hawkins, Charlie Mingus, Max Roach et Coltrane. Duke eut l'occasion d'évoquer ses

réunissait des artistes appartenant à des écoles différentes, pour ne pas dire opposées. Il n'en demeure pas moins, à l'événement, que le jeu bop de Gillespie colla parfaitement à la voix de ténor, chaude et chaleureuse, de Rushing, et que les percussions surent parfaitement s'adapter à la section des saxos. En avril, Duke composa *Queen's Suite*, vibrant hommage à la reine d'Angleterre, à laquelle il

offrit un exemplaire unique, puis la musique du film d'Otto Preminger, *Autopsie d'un meurtre*. L'année 1960 fut marquée par la composition de *Asphalt Jungle Theme*, puis, lors de son séjour à Paris, le musicien écrivit la musique de *Paris Blues*, film de Martin Ritt assez nostalgique sur la vie de musiciens américains exilés à Paris, avec dans les rôles prin-

cipaux, Paul Newman et Sidney Poller. C'est de 1960 que datent également les adaptations de *Casse-Noisette* de Tchaïkovsky et de *Peer Gynt* de Grieg, et l'inoubliable *Suite Thursday*, tirée d'un roman de John Steinbeck, et qu'Ellington joua au Festival de Monterey.

Ellington avait montré qu'il était un pianiste, un chef d'orchestre et un arrangeur hors pair : il ne lui restait plus qu'à travailler avec des musiciens de son gabarit. Ce qu'il fit à partir de 1960.

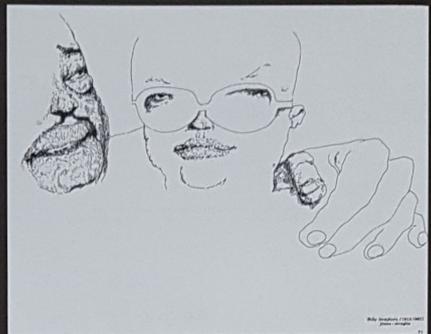
Cette même année, le trombone Lawrence Brown apporta de nouveaux concours à Duke, tandis que le contrebassiste Aaron Belle remplaça Jimmy Woode. Des lors, Ellington allait intervenir de plus en plus en tant que soliste, que ce soit dans de petites formations ou avec son grand orchestre. *Black Beauty* (appelée également *Unknown Session*), composée en juillet 1960 se révèle un énorme succès. En 1961, alors que Britt Woodman quitta l'orchestre et que Chuck Connors y entra, Ellington travailla avec Count Basie, puis, l'année suivante (marquée par le retour de Cootie Williams), avec Armstrong, Coleman Hawkins, Charlie Mingus, Max Roach et Coltrane. Duke eut l'occasion d'évoquer ses

réunissait des artistes appartenant à des écoles différentes, pour ne pas dire opposées. Il n'en demeure pas moins, à l'événement, que le jeu bop de Gillespie colla parfaitement à la voix de ténor, chaude et chaleureuse, de Rushing, et que les percussions surent parfaitement s'adapter à la section des saxos. En avril, Duke composa *Queen's Suite*, vibrant hommage à la reine d'Angleterre, à laquelle il

offrit un exemplaire unique, puis la musique du film d'Otto Preminger, *Autopsie d'un meurtre*. L'année 1960 fut marquée par la composition de *Asphalt Jungle Theme*, puis, lors de son séjour à Paris, le musicien écrivit la musique de *Paris Blues*, film de Martin Ritt assez nostalgique sur la vie de musiciens américains exilés à Paris, avec dans les rôles prin-

Billy Strayhorn, l'alter ego de Duke Ellington

En 1939 débuta la collaboration entre Duke Ellington et Billy Strayhorn. Une entente qui allait durer près de trente ans



Billy Strayhorn fut le collaborateur de plus intime de Duke Ellington depuis son entrée dans l'orchestre en 1939 jusqu'à sa mort survenue en 1967. Strayhorn était né en 1915 à Dayton, Ohio. Il reçut à Pittsburgh une solide éducation musicale et très vite il révéla d'indéniables talents de compositeur. Admirateur d'Ellington, il profita du passage de l'orchestre à Pittsburgh pour présenter au maître plusieurs de ses compositions et de ses arrangements. Dont *Lush Life* et *Something*. Aussi, Duke décida de l'engager et, dès février 1939, s'établit entre les deux hommes une relation intense, dans la mesure où ils étaient l'un et l'autre pianiste, compositeur et arrangeur.

Il est très difficile de distinguer les morceaux de Strayhorn de ceux d'Ellington, tant l'œuvre du premier s'identifie à celle du second. A cet égard, Swee Pea (ainsi fut surnommé Strayhorn par Sonny Greer et Otto Hardwick) du fait de sa ressemblance avec l'un des personnages de *Popeye*

déclarait : « Mon travail avec Edward va au-delà de la collaboration [...] Parfois Duke me fait écouter une mélodie au piano ou la chante et me demande ce que j'en pense. Je lui réponds toujours très sincèrement; ainsi, je peux lui dire si elle me semble valoir ou non la peine qu'on la travaille. Si nous décidons de prendre en considération cette mélodie à l'état d'ébauche, il arrive qu'Edward me dise : "Occupe-t'en, il faudrait l'arranger de telle façon et confier les solos à tel ou tel." Assurément, ce que Duke me suggère est en accord avec ce que je pense. D'autres fois, Duke me dit seulement : "Nous avons besoin d'un thème qui présente telle ou telle caractéristique." Il peut aussi arriver que ce soit moi qui propose quelque chose à Edward et que lui décide de développer mon projet personnellement, sans mon aide [...] Parfois nous composons ensemble tandis que nous volons de New York à Los Angeles, et quelques heures après l'at-

terrissage, la partition est prête et l'orchestre l'interprète face à un public de milliers de personnes [...] Et tandis que l'orchestre exécute le morceau, Edward et moi écoutons la sonorité en direct. Si quelque chose ne va pas, nous apportons les modifications... »

L'entrée de Strayhorn dans l'orchestre marqua une période florissante. C'est à lui que l'on doit quelques-unes des œuvres les plus achevées des années quarante, ainsi *Take the "A" Train*, qui remplaça *East St. Louis Blues* comme indicatif de l'orchestre; *Passion Flower*; *Chelsea Bridge*; *Raincheck*; *Noir Bleu*, *My Little Brown Book*, *Johnny Come Lately*. A partir des années cinquante, il travailla avec Duke pour des œuvres concertantes, telles que *A Drum Is a Woman*, *Such Sweet Thunder* et *Suite Thursday*.

La mort de Strayhorn toucha durement Duke, qui lui dédia *And His Mother Called Him Bill*. Mais elle l'incita, en quelque sorte, à composer davantage encore.

poursuivons sans interruption jusqu'à la fin. Mingus et Roach sont des musiciens pleins d'imagination, chacun a apporté une nuance. C'est peut-être surréaliste. »

Au début de 1963, Duke Ellington partit en tournée dans plusieurs pays européens, notamment en France, puis il collabora à nouveau avec le Stratford Shakespearean Festival, avant de se consacrer à la création de *My*

People. L'œuvre, qui était une commande du Century of Negro Progress Exhibition in Chicago fut présentée dans cette même ville de l'Illinois à l'occasion du centenaire de l'abolition de l'esclavage. Pour *My People*, Ellington avait repris quelques thèmes de *Black, Brown and Beige*, tels *Sunday and Blues*. A la fin du spectacle, tous les participants montaient sur scène, dansaient et chantaient, en portant

des pancartes sur lesquelles étaient inscrits le nom des Noirs américains célèbres, comme W.C. Handy, Scott Joplin, James P. Johnson, Mahalia Jackson, Lontyne Price, Lena Horne, Joe Louis, Melgar Evers...

De septembre 1963 à 1965, Ellington fut surtout sur les routes. Une tournée organisée par le Département d'Etat et qui l'avait emmené au Proche Orient et en Asie fut écourtée avec



l'assassinat du président Kennedy. Après quoi il se rendit aux Caraïbes. Ces deux tournées, harassantes mais prolifiques, lui inspirèrent deux œuvres concertantes de très grande qualité : *Par East Suite*, qui ne fut enregistrée qu'en décembre 1966, et *Virgin Island Suite*.

Mais l'événement ellingtonien de cette année 1965 fut sans aucun doute, le 16 septembre, l'exécution à la cathédrale de San Francisco de *The Sacred Concert*. Ellington fit naturellement appel à son orchestre — avec, à la batterie Louie Bellson au lieu de Woodyard — mais également aux chœurs de la cathédrale de San Francisco, et à ceux de San Diego, dirigé par Herman McCoy ainsi qu'aux chanteuses Esther Merrill et Jon Hendricks et au danseur Bunny Briggs. Si certains thèmes avaient déjà été joués — ainsi *Come Sunday* qui était extrait de *Black, Brown and Beige*, et *Will You Be There, Ain't But the One* et *Davis Danced Before the Lord, de My People* —, Ellington avait écrit plusieurs œuvres de circonstance, dont *In The Beginning God*. Inutile de dire que l'emploi de la sourdine par Cootie Williams, les notes suraiguës de Cat Anderson et les chants en scat de Jon Hendricks heurteront bon nombre de personnes dans l'assistance. Le Révérend John Bussey, quant à lui, membre éminent de l'Assemblée des Ministres de l'Église baptiste, même s'il reconnaissait ne pas avoir assisté au concert, le condamnait parce que la vie du compositeur était liée au travail dans les boîtes de nuit, lequel était incompatible avec ce que représentait l'Église. Ce à quoi Ellington répliqua avec amertume : « Je cherche seulement à transmettre un message. Si mon métier avait consisté à laver les plats dans une boîte de nuit, peut-être n'aurais-je pas eu le droit de franchir le seuil d'une église. » Il n'en demeure pas moins que cette œuvre admirable d'Ellington allait être jouée dans une cinquantaine d'églises américaines, puis, en 1966 et 1967, à la cathédrale de Coventry et à la chapelle de l'Université de Cambridge.

Dans l'intervalle, Duke Ellington était parti en tournée européenne avec Ella Fitzgerald et avait enregistré plusieurs disques avec la grande chanteuse, dont *Ella at Duke's Place*. À l'occasion du Festival Mondial des Arts Nègres, qui était tenu en avril 1966 à Dakar, il avait composé la suite *La Plus Belle Africaine*.

Après le décès en 1967 de Billy Strayhorn, le collaborateur le plus intime d'Ellington (qui



contribua pour beaucoup au *sound* de l'orchestre) et auquel il dédia un poignant *Lotus Blossom*, le compositeur américain partit à nouveau en tournée, cette fois en Amérique du sud, qui lui donna l'idée de la très intéressante *Latin Suite*.

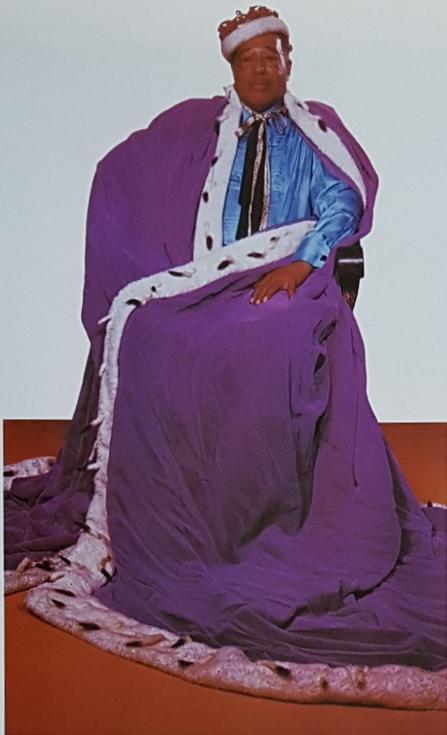
En 1968, après des mois de répétitions dans un studio de la Huitième Avenue à New York et après que Jeff Castleman fit son entrée dans l'orchestre en qualité de bassiste, Duke Ellington fut en mesure de présenter *The Second Sacred Concert*, pour lequel il decida de faire appel à la soprano suédoise, Alice Babs, et d'ajouter à son orchestre Benny Green au trombone et Steve Little à la section rythmique. Des compositions d'Ellington, au demeurant toutes nouvelles, *Heaven* et *It's*

Au début des années soixante, Duke Ellington participa à de nombreuses séances qui lui permirent de jouer avec de très grands stars du jazz. Page de gauche : Duke et Benny Carter.

Ci-dessus : à l'occasion de son soixante-quatrième anniversaire, le journal de jazz « Down Beat » consacra un numéro spécial à Duke Ellington, dans lequel de nombreux musiciens soulignèrent l'influence que Duke avait exercée sur eux, à commencer par Miles Davis.

Freedom sont peut-être les plus pénétrantes. La première eut lieu dans la plus grande cathédrale du monde, la Cathedral of St. John the Divine, devant six mille personnes, toutes sans exception, subjuguées par l'œuvre d'Ellington. Si bien que le compositeur, dès l'année suivante, la fit connaître à Stockholm, à Paris et à Barcelone.

C'est avec tous les honneurs, on peut l'imaginer aisément, que furent fêtés les soixante-dix ans du jazzman américain : il enregistra d'ailleurs en Angleterre un excellent double album intitulé *70th Birthday*. L'orchestre, pourtant, avait perdu de sa stabilité, et par la même de sa cohésion. En 1968, le batteur Rufus Jones avait définitivement remplacé



Duke dans la parure haute en couleur d'un prince... de la musique. Si Duke Ellington, à la fois pianiste, compositeur et orchestrateur, fut un grand maître du jazz, il s'attacha aussi, toute son existence, à cultiver une image de dandy.

Woodward; Jimmy Hamilton, Lawrence Brown et Cat Anderson, à leur tour, avaient quitté Ellington, alors que l'excellent ténor Harold Ashby, l'organiste Will Bill Davis et le contrebassiste Joe Benjamin avaient fait leur appari-

tion aux côtés de Duke. Enfin, en 1970, Johnny Hodges mourut. Comme ce fut le cas trois ans plus tôt avec le décès de Billy Strayhorn, Duke Ellington se mit à composer davantage encore, peut-être parce qu'il ne pouvait plus,

dorénavant, se reposer sur les talents d'arrangeur de Strayhorn ni sur les solos d'une grande finesse de Hodges. Citons notamment *New Orleans Suite*, qui fut présentée au Festival de Monterey et dans laquelle on trouve la valse *Aristocraty* à la Jean Laflitte, portraits de Mahalia Jackson, de Louis Armstrong et de Sidney Bechet, ainsi que *Second Line* et *The Afro-Eurasian Eclipse*.

Entre 1971 et 1973, l'orchestre continua ses longues et harassantes tournées à travers le monde, notamment en URSS et dans le Sud Est asiatique. En 1973, se sachant pourtant atteint d'un cancer du poumon, Duke Ellington se livra encore intensément à la création. Il joua en outre à l'abbaye de Westminster *The Third Sacred Concert*, puis il entreprit une tournée en Europe.

Au début de 1974, Duke dut être hospitalisé; il succomba quelques mois plus tard, le 24 mai dans un hôpital de New York, à l'âge de soixante-quinze ans. Le grand musicien laissait derrière lui une œuvre gigantesque qui n'a d'ailleurs pas été enregistrée dans son intégralité. A son fils Mercer revint la lourde mais exaltante tâche de prendre en mains la direction de l'orchestre de Duke, sans vraiment réussir à atteindre le niveau de son père. Mais, pouvait-on trouver un musicien qui fut l'égal de Duke Ellington?

La musique d'Ellington nous apparaît aujourd'hui comme une synthèse éblouissante de l'esprit traditionnel du blues et des inventions orchestrales les plus sophistiquées - une musique accessible à tous publics, qui ne tombe jamais dans les effets de style. Pianiste, compositeur et arrangeur de génie : tel fut celui dont la force aura été de ne jamais céder aux modes ni de faire table rase de son héritage afro-américain. Comme devait l'écrire Miles Davis dans les colonnes de « Down Beat » à l'occasion du soixante-quinzième anniversaire de Duke Ellington : « Tous les musiciens devraient un jour se réunir pour le remercier à genoux ». Laissons toutefois le mot de la fin à Louie Bellson, célèbre batteur et chef d'orchestre qui travailla avec Duke : « Vous, le maestro, vous m'avez donné une bonne éducation sur le plan musical et vous m'avez aidé à devenir un bon être humain. Votre amitié estimable sera à jamais avec moi. Vous le citoyen modèle du monde. Votre musique est Paix, Amour et Bonheur. »

Edmond Bernus
Joël Joffe

SAHARA

voyage dans la planète bleue

EDITIONS ATLAS

Un volume relié
sous jaquette illustrée.
118 illustrations en couleurs - 128 pages format : 24,5 x 33 cm.

SAHARA

Voyage dans la planète bleue

Sur les traces des Touareg, enfoncez-vous dans le monde magique des sables changeants et l'univers apocalyptique des roches déchaquetées. Transportez-vous très loin dans cet imaginaire fantastique. La beauté des photos, au fil des pages, fait lever les mirages...

En vente chez tous les libraires et aussi, aux magasins de vente des 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

RICHER **EDITIONS ATLAS**

PLEIN CADRE SUR LE CINEMA AUX EDITIONS ATLAS



EN VENTE CHEZ TOUS LES LIBRAIRES
ou, à défaut, chez l'éditeur :

• Paris et région parisienne :
magasin de vente Atlas, tour Maine-Montparnasse,
33, avenue du Maine, 75015 Paris. Tél. : 45-38-74-80.