

GOLD'N JAZZ

● TAKE THE 'A' TRAIN 3'35
From *Yale Concert*

(Billy Strayhorn) édition originale : Tempo Music/ASCAP
© 1973 - Fantasy, Inc.

● INTIMACY OF THE BLUES 3'58
From *The Intimacy Of The Blues*

(Billy Strayhorn) édition originale : Tempo Music/ASCAP
© 1986 - Fantasy, Inc.

● PITTER PANTHER PATER 3'00
From *This One's For Blanton*

(Duke Ellington) édition originale : EMI Robbins/ASCAP
© 1975 - Pablo Records

● OCLUPACA 4'20
From *Latin American Suite*

(Duke Ellington) édition originale : Tempo Music/ASCAP

● BULA 4'29

From *Duke Ellington In The Uncommon Market*

(Duke Ellington) édition originale : Tempo Music/ASCAP
© 1987 - Fantasy, Inc.

● CARAVAN 4'59
From *Harlem*

(Juan Tizol - Duke Ellington) édition originale : Duke Ellington Music
© 1985 - Pablo Records

● COTTON TAIL 4'15
From *Duke's Big 4*

(Duke Ellington) édition originale : EMI Robbins Catalog/ASCAP
© 1974 - Pablo Records

● THE SHEPHERD (first concept) 5'30
From *Duke Ellington In The Uncommon Market*

(Duke Ellington) édition originale : Famous (USA)/Tempo
© 1987 - Fantasy, Inc.

● EDWARD THE FIRST 3'20
From *The Intimate Ellington*

(Duke Ellington) édition originale : Tempo Music Inc./ASCAP
© 1977 - Pablo Records

● TONK 2'55

From *Duke Ellington & Billy Strayhorn - Piano Duets*

(Duke Ellington - Billy Strayhorn) édition originale : EMI Robbins Catalog/ASCAP

● BOOLA BOOLA 3'18
From *Yale Concert*

(Allen Hirsch) édition originale : P.D.
© 1973 - Fantasy, Inc.

● CHELSEA BRIDGE 4'03
From *Berlin '65 - Paris '67*

(Billy Strayhorn) édition originale : Tempo Music/ASCAP
© 1997 - Fantasy, Inc.

● HAPPY-GO-LUCKY LOCAL 5'00

From *Duke Ellington Featuring Paul Gonzalves*

(Duke Ellington - Billy Strayhorn) édition originale : Tempo - Famous Music/ASCAP
© 1984 - Fantasy, Inc.

● ALL TOO SOON 3'52
From *The Intimacy Of The Blues*

(Duke Ellington) édition originale : EMI Robbins/ASCAP
© 1986 - Fantasy, Inc.

TIME
LIFE

Toute reproduction non autorisée est interdite - © TIME-LIFE 1999

TL 934/02/01

GOLD'N
JAZZ

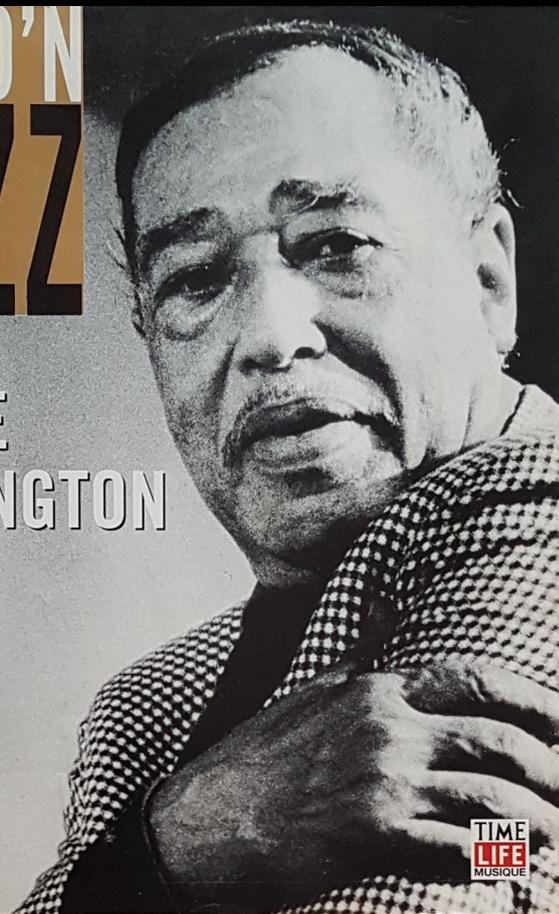
Duke Ellington

TL 934/02/01

*enregistrements
originaux*

GOLD'N
JAZZ

DUKE
ELLINGTON



TIME
LIFE
MUSIQUE

P.3-7 - JAZZ PORTRAIT

Duke Ellington

P.8-9 - TOUTE L'HISTOIRE

Une tentative de définition du JAZZ

P.10-13 - GUIDE D'ÉCOUTE

Duke Ellington Orchestra

- 1 - Take The 'A' Train
- 2 - Intimacy Of The Blues
- 3 - Pitter Panther Patter
- 4 - Oclupaca
- 5 - Bula
- 6 - Caravan
- 7 - Cotton Tail
- 8 - The Shepherd (first concept)
- 9 - Edward The First
- 10 - Tonk
- 11 - Boola Boola
- 12 - Chelsea Bridge
- 13 - Happy-Go-Lucky Local
- 14 - All Too Soon

P.14-15 - LIVING IN AMERICA

Harlem Renaissance



Édité par :
TIME-LIFE BOOKS BV
Orlof Heidegongstraat 5
1066 AZ Amsterdam Pays-Bas
Directeur de la Publication :
Jean-Michel BESNARD
Création éditoriale,
Éditeurs de la Revue
Directeur :
Georges BÉNOUSSAN
Responsables d'édition :
Charles LACET - Jean-Paul VIART
Conception graphique :
Isabelle DE NATTES
Coordination de la collection :
Françoise VIVINEC

Credits photographiques :

RUE DES ARCHIVES - p. 3 ; ABC ; p. 4

CHRISTIAN ROSE - p. 6 ; p. 10 ; p. 12 ; p. 13

CD/COLLECTION PRIVÉE - p. 7 ; p. 9 ; p. 14-15

Jaquette et couverture : CHRISTIAN ROSE

Distribution MLP
Service de vente aux dépositaires
et aux éditeurs Français

Pour la FRANCE : PROMÉVENTE
103, av. François Arago - 92107 Nanterre
N° vert : 0800 10 84 57 - Tél. : 01 41 34 95 61

ABONNEMENTS :
pour toute information concernant les abonnements,
veuillez appeler le
01 44 01 49 01 à Paris ou écrire à TimeLife :
Orlof Heidegongstraat 5,
1066 AZ Amsterdam Pays-Bas
(Tant postal en vigueur dans la CE)

VENTE AU NUMÉRO : le fascicule et le CD étant
indissociables, ceux-ci ne peuvent être vendus
séparément. Pour avoir procurer un article numéro,
prière d'écrire à TimeLife - Orlof Heidegongstraat 5,
1066 AZ Amsterdam, Pays-Bas, en joignant à votre
commande un chèque à l'ordre de TimeLife
du montant suivant : prix indiqués sur la couverture
+ frais de port suivants : 15 FF pour un numéro,
8 FF par numéro supplémentaire.
ISSN 2-7344 0351-8
Dépôt légal - Septembre 1999
TimeLife Books BV. Chaque fascicule
est accompagné d'un CD.



DUKE ELLINGTON

DUKE ELLINGTON

La contribution d'Ellington à l'Histoire du jazz est considérable. À la tête d'une formation irréprochable, du milieu des années 20 jusqu'à sa mort en 1974, il a donné ses lettres de noblesse à l'art musical afro-américain en le faisant pénétrer dans les salles de concert et en lui offrant une audience internationale.

Contrairement à la majorité des créateurs du jazz qui ont grandi dans un monde de misère et d'injustice, Edward Kennedy Ellington a vu le jour dans une famille relativement aisée des classes moyennes de la capitale américaine, Washington. Fils d'un maître d'hôtel employé par les grandes familles de la ville, et même à la Maison-Blanche, une fonction de confiance hautement considérée au sein de la communauté noire de l'époque, Ellington a très jeune été baptisé « Duke » pour sa classe naturelle et la méticulosité avec laquelle il veillait à sa tenue vestimentaire.

Avec le temps, ce côté aristocratique et cette élégance légendaire ont largement assuré la pérennité de son surnom. Attiré par le piano dès l'âge de sept ans, il s'initie également à la peinture, ce qui lui vaut d'obtenir une bourse de la NAACP (une association d'aide aux Noirs) pour étudier les beaux-arts. Pour Duke, il s'agit d'une période charnière puisqu'il se voit confronté à un choix difficile dans la mesure où il est également attiré par la

Ru Cotton Club

musique, en particulier par le ragtime et le style stride. En 1918, date de son mariage avec Edna Thompson, son choix se porte définitivement sur le jazz et il prend la direction d'une formation qui interprète à la sauce ragtime les rengaines du moment pour la bonne société blanche de Washington. Comme cette activité ne suffit pas à faire vivre sa famille qui s'est agrandie dès 1919 avec l'arrivée d'un fils prénommé Mercer, Ellington s'improvise également peintre d'enseignes.

Sur les conseils du pianiste Fats Waller, Duke s'installe à New York en 1923 où il devient le pianiste et arrangeur des Washingtonians. L'année suivante, le leader de cette formation lui cède sa place et Ellington réalise ses premiers enregistrements, tout en animant les soirées du Club Hollywood. De cette époque datent ses premiers succès (*Black And Tan Fantasy*, *The Mooche*), profondément marqués par le blues guttural de son trompettiste, Buster Miles.

Un virage capital survient dans les derniers jours de 1927, lorsque Duke et son orchestre font leurs débuts sur la scène du Cotton Club, un établissement chic où les patriciens new-yorkais peuvent s'encanailler en toute quiétude, la présence des Noirs se limitant à la scène et au personnel





Dans ses plus célèbres « suites », le Duke décrit l'odyssée de l'Amérique noire.

DATES CLÉS

- 1899 Naissance d'Edward Kennedy Ellington, le 29 avril, à Washington, dans une famille de la moyenne bourgeoisie noire.
- 1920 Premiers enregistrements à la tête de son orchestre, qu'il considère comme son véritable instrument.
- 1943 Ellington se produit pour la première fois sur la scène du Carnegie Hall de New York, preuve que son art a quitté l'univers du spectacle pour entrer dans le monde du concert.
- 1953-1955 Alors que les big bands ne sont plus à l'honneur, le Duke connaît, pour la première et unique fois de sa carrière, un passage à vide.
- 1960 L'audience universelle du jazz vaut à Ellington d'être accueilli partout dans le monde comme un ambassadeur de la culture américaine.
- 1974 Disparition à New York, le 24 mai, des suites d'un cancer.

de table. Pendant quatre ans, relayé par la radio, Ellington va y construire sa réputation, en devenant le champion d'une musique aux connotations faussement exotiques que la critique baptisera « style jamaïcain ».

La période du Cotton Club est essentielle pour Duke, non seulement parce qu'elle conforte sa position dans le monde du jazz, mais aussi parce qu'elle révèle ses talents de compositeur aux représentants les plus ouverts de l'école classique, comme Maurice Ravel. De passage à New York au début de 1928, le compositeur de *Boléro* s'enthousiasme pour ce créateur qui révolutionne la pensée musicale du XX^e siècle. Au lendemain de son long séjour au Cotton Club, Ellington entame une série de concerts à travers les États-Unis, et même en Europe où il se rend à deux reprises avec sa formation, en 1933 et 1939. Sur disque, le succès est au rendez-vous à des chefs-d'œuvre comme *Mood Indigo* (1930), *It Don't Mean A Thing If It Ain't Got That Swing* et *Sophisticated Lady* (1932), *Solitude* (1934), *In A Sentimental Mood* (1935) ou encore

Caravan (1937), une composition du tromboniste Juan Tizol. La guerre coïncide avec l'une des périodes les plus riches de l'Ellington Orchestra. Outre l'arrivée de l'arrangeur Billy Strayhorn, la formation accueille le contrebassiste Jimmy Blanton et le saxophoniste Ben Webster, tandis que les trompettistes Coote Williams et Rex Stewart, le saxophoniste Johnny Hodges et le clarinetiste Barney Bigard brillent sur des enregistrements comme *Ko-Ko*, *Concerto For Coohe* et *Cotton Tail* (1940), *Chelsea Bridge* et *Take The 'A' Train* (1941), *CJam Blues* et *Perdido* (1942).

Dans le même temps, Ellington réalise que l'espace de deux fois trois minutes du 78-tours est trop contraignant, et il se lance dans l'écriture de « suites » nettement plus ambitieuses dont *Black, Brown And Beige*, créée au Carnegie Hall de New York en janvier 1943, est la plus célèbre. Par une succession de tableaux éclectiques et impressionnistes, Ellington y décrit l'odyssée de l'Amérique noire, depuis la servitude jusqu'au foisonnement intellectuel de la « Harlem Renaissance ».



DUKE ELLINGTON

JAZZ PORTRAIT

UN CRÉATEUR DE MUSIQUE VIVANTE

Si le terme de « génie » n'était pas aussi galvaudé, il conviendrait à merveille à Ellington, musicien complet dont les innovations ont marqué tout son siècle. Pianiste virtuose élevé dans la tradition du style stride, chère à Fats Waller et James P. Johnson, celui qui a donné ses lettres de noblesse à l'école des big bands était aussi un compositeur inspiré. Sans qu'il soit possible d'en dresser la liste exhaustive, on lui doit plusieurs milliers de titres dont plusieurs douzaines ont accédé au rang de standards éternels, au même titre que les œuvres de Jerome Kern, Cole Porter ou Irving Berlin. Dès ses débuts, Ellington a voulu mettre cette polyvalence au service de l'orchestre de jazz, une entité encore nouvelle qu'il a enrichie en l'étoffant et en lui donnant du relief. À la manière des peintres qu'il a longtemps rêvé d'imiter, Duke était un coloriste qui créait de véritables fresques sonores pour mettre en valeur non pas de simples instruments, mais bien davantage les interprètes d'exception qu'il recrutait au sein de sa formation avec un goût très sûr. C'est peut-être en cela que la musique d'Ellington se différencie de celle de compositeurs comme Gershwin ou Ravel ; alors que ceux-ci avaient gardé de la culture classique la pratique d'une partition figée, Duke composait des œuvres vivantes, capables d'évoluer avec le temps.

En ceci, il appartient à cette catégorie fermée des grands créateurs qui ont mis à profit les avancées techniques de leur époque pour créer des œuvres à la fois définitives et évolutives.

Mutation

L'explosion du bebop, à la fin des années 40, voit la carrière d'Ellington marquer le pas. En dépit du déclin de l'ère des big bands, Duke persiste à s'exprimer à la tête d'un orchestre fourni qui se produit principalement désormais dans le contexte officiel des salles de concert. En partie grâce à son action, le jazz élargit son auditoire pour intéresser les mélomanes du monde entier. De cette époque date l'apparition des premiers festivals, en particulier celui de Newport, dans l'Est des États-Unis, qui voit le Duke triompher en 1956 à la tête d'une formation brillante, avec Paul Gonsalves au saxophone ténor. Le champ des tournées d'Ellington ne cesse de s'élargir par la suite : sa feuille de route indique qu'il conquiert le Proche-Orient, l'Afrique, l'Inde, le Japon et l'Amérique du Sud, sans oublier l'Europe où il jouit d'une réputation considérable depuis les années 30. Sur disque, les rencontres se multiplient avec les plus grands, de Louis Armstrong à Ella Fitzgerald et Count Basie, en passant par de jeunes créateurs comme John Coltrane, Max Roach et Charles Mingus qui lui vouent le plus grand respect.

Honneurs au Duke

Reconnu comme un compositeur majeur de son siècle, Ellington est sollicité par le cinéma (*Anatomie d'un meurtre* en 1959 et *Paris Blues* en 1961) ainsi que par l'univers du ballet, le chorégraphe Alvin Ailey lui commandant des partitions originales pour *The River* et *Les Trois Rois Noirs*. En marge de ces commandes, Duke poursuit sur la voie qu'il s'était tracée dès les années 40 en composant de nouvelles fresques comme *The Queen's Suite* (1959), *The Far East Suite* (1967) ou *Latin American Suite* (1970), pour n'en citer que quelques-unes. À la fin de sa vie, Ellington va devenir l'une des personnalités américaines les plus en vue à travers le monde où il est reçu en homme d'État. Invité à fêter son 70^e anniversaire à la Maison-Blanche par le président Nixon, les honneurs se multiplient. Il recevra ainsi onze Grammy Awards de son vivant, jusqu'à ce qu'un cancer l'emporte en 1974. Après sa disparition, son fils Mercer a repris le flambeau en dirigeant l'orchestre légendaire du Duke, qui reste avec Louis Armstrong l'un des plus grands créateurs du jazz ; il sera d'ailleurs le premier à être honoré par l'émission d'un timbre à son effigie, en 1986.

À la fin de sa vie, le Duke est fêté à travers le monde comme un véritable homme d'État.



DUKE ELLINGTON

JAZZ PORTRAIT



BILLY STRAYHORN

Pianiste et arrangeur, Strayhorn aura surtout été l'homme de confiance d'Ellington qu'il a assisté à tous les niveaux de sa vie créative à compter des années 40. Cette affinité avec le génie d'Ellington a permis à Strayhorn d'accéder instantanément à une certaine gloire au lendemain de son recrutement par le Duke en 1939, mais cette intimité n'aura pas été sans lui faire de l'ombre, ses compositions majeures (*Take The 'A' Train*, *Mid-Riff*) étant trop souvent attribuées à tort par le grand public à Ellington, tout simplement parce que ce dernier les a rendues célèbres. Certains chefs-d'œuvre ellingtoniens comme *Satin Doll* ou *C-Jam Blues* sont en réalité dûs à la plume de Strayhorn. Natif de Dayton dans l'Ohio (1915), Strayhorn enfant était un pianiste prodige qui découvrit la richesse du jazz en écoutant Art Tatum ou Teddy Wilson. Il se produisit dans les clubs de Pittsburgh lorsqu'il a été présenté à Ellington en 1938. Impressionné par ses qualités d'orchestrateur, Duke lui propose de travailler à ses côtés dès 1939 ; cet apprentissage se transforme vite en collaboration. Ellington confie à Strayhorn le soin de lui écrire de nouvelles compositions comme *Chelsea Bridge*, *After All*, ou *Johnny Come Lately*. Par la suite, Strayhorn et Ellington formeront un tandem d'une rare efficacité jusqu'à la mort du premier en 1967 : atteint d'un cancer, l'inséparable ami du Duke venait de lui soumettre sa dernière composition, curieusement baptisée *Blood Count* (numération globulaire).

UNE TENTATIVE DE DÉFINITION DU JAZZ

Les origines mêmes du vocable « jazz » n'ont pas fini de faire couler beaucoup d'encre, aussi bien chez les critiques musicaux et les historiens du genre que chez les étymologistes et les linguistes.

À en croire le Webster (équivalent du dictionnaire Larousse aux États-Unis) le terme jazz serait dérivé de « jass », mot de patois créole, lui-même issu du français « jaser », désignant l'acte sexuel, et par extension, les danses suggestives que pratiquaient les Noirs réunis sur l'esplanade de Congo Square à La Nouvelle-Orléans. D'autres spécialistes y voient une altération d'un phonème hérité d'un dialecte africain, tandis que l'hypothèse d'une allusion à Jezebel, cette princesse phénicienne largement décriée dans le *Livre des rois* pour son autoritarisme et son paganisme, a même été avancée, certaines prostituées de La Nouvelle-Orléans ayant été surnommées Jezebelles ou Jazz-belles, au tournant du siècle.

Un chant instrumental

À tout prendre, les affrontements entre puristes n'ont finalement qu'assez peu d'importance, le temps garantissant désormais au mot jazz l'assurance de conserver le secret de ses origines. Plus pertinente est la double constatation qu'il s'impose à la lecture de ces diverses explications : si le jazz des origines garde tout son mystère, il ne fait guère de doute qu'il est apparu

dans la première ville de Louisiane, et qu'il porte en lui des connotations habituellement attachées à la pratique sexuelle et à la danse. Rien d'étonnant alors à ce que l'apparition officielle de ce mot, en 1917, reste étroitement associée à un orchestre de musiciens de La Nouvelle-Orléans, l'Original Dixieland Jazz Band. Depuis cette date, « jazz » est l'appellation la plus commode retenue pour désigner les musiques profanes d'origine afro-américaines qui se sont développées tout au long du XX^e siècle, en marge du blues et de tous ses dérivés. Si le chant constitue la base même de l'art musical religieux noir-américain (spirituals et gospel), on constate que le blues en est le pendant profane, le jazz prenant le relais de ce dernier en ayant recours à l'instrumentation musicale pour recréer les inflexions de la voix. Cette description générale du jazz serait incomplète s'il n'était fait référence au rythme, que cette musique privilégie au même titre que la mélodie. C'est cette confrontation entre des pratiques rythmiques et harmoniques très différentes, héritées aussi bien de l'Afrique et des Caraïbes que de la vieille Europe, qui donne au jazz sa couleur si particulière et si originale.



Un art majeur

Avec le temps, le mot « jazz » s'est imposé comme un simple terme générique, désignant commodément l'ensemble des styles hérités de la musique de La Nouvelle-Orléans. Avec l'avènement du swing, du bebop, du cool, du free, et plus récemment avec un retour à certaines valeurs de référence obligées, on constate que le jazz s'est totalement démultiplié pour donner naissance à une multitude de genres.

Quelles que soient ces écoles et leurs antagonismes, force est de constater que toutes possèdent en commun cette même capacité à interpréter des compositions, montrant ainsi que le jazz est avant tout une façon de « dire » la musique plutôt qu'un langage à proprement parler.

C'est en ceci qu'apparaît le plus clairement sa différence avec le blues dont il s'inspire très souvent, et qui reste, quant à lui, un idiome musical parfaitement spécifique. Parallèlement à son évolution, on constate une modification très nette de l'image et de la réputation du jazz. À l'origine musique des bordels et des bars des quartiers chauds des États du Sud des États-Unis, le jazz est parti à la conquête

des élites au cours des années 20 pour progressivement s'imposer comme musique de danse.

Depuis la fin de la seconde Guerre mondiale, la révolution du bebop et les compositions sophistiquées de créateurs comme Duke Ellington ont permis au jazz d'élargir son champ d'action vers l'intelligentsia du monde entier, devenant au passage une « musique savante », au même titre que la musique classique occidentale.

Le jazz restera, à jamais, au premier rang des arts majeurs.

À l'heure où les frontières entre les genres musicaux ont très nettement tendance à s'estomper, avec la multiplication des rencontres et des confrontations, il paraît évident que le jazz, dans son universalité, continuera à figurer, au XXI^e siècle, au premier rang des arts majeurs.



GOLD'N JAZZ

TOUTE L'HISTOIRE



DUKE

ELLINGTON

ORCHESTRA



DUKE ELLINGTON

GUIDE D'ÉCOUTE

Tout au long des années, à la faveur des rencontres, le grand orchestre de Duke Ellington s'assure les services de musiciens exceptionnels, le plus souvent à l'oree d'une brillante carrière. Parmi eux, l'incontournable Billy Strayhorn, Johnny Hodges, Paul Gonsalves, Joe Pass, Ben Webster...

1/ TAKE THE 'A' TRAIN

Duke Ellington (piano) - Cat Anderson (trompette et bugle) - Cootie Williams, Mercer Ellington, Herbie Jones (trompettes) - Lawrence Brown, Buster Cooper, Chuck Connors (trombones) - Johnny Hodges, Russell Procope, Paul Gonsalves, Jimmy Hamilton, Harry Carney (saxophones/clarinettes) - Jeff Castleman (contrebasse) - Sam Woodyard (batterie). Enregistrement, Yale, 26 janvier 1968.

Ce standard de Billy Strayhorn, écrit à la gloire d'une ligne de métro new-yorkaise, est devenu avec le temps le thème du Duke Ellington Orchestra, généralement interprété en fin de programme. C'est le cas ici, cet enregistrement en public ayant été réalisé au terme d'un concert donné dans le Woolsey Hall de la prestigieuse université américaine de Yale. Pour cette

version inspirée, le Duke a confié le solo de trompette à Cootie Williams. Ce collaborateur de longue date a intégré la formation d'Ellington dès 1929 pour la quitter en 1940, au lendemain de l'enregistrement du *Concerto For Cootie* qui lui était dédié. Après avoir dirigé sa propre formation pendant plus de dix ans, Williams est rentré au bercail en 1962 pour rester l'une des figures majeures de l'orchestre jusqu'à la mort de Duke, et même après puisqu'il a continué à y travailler sous la direction de Mercer Ellington.

2/ INTIMACY OF THE BLUES

Duke Ellington (piano) - Cat Anderson (trompette) - Lawrence Brown (trombone) - Johnny Hodges, Paul Gonsalves, Harry Carney (saxophones) - John Lamb

(contrebasse) - Rufus Jones (batterie). Enregistrement, New York, 15 mars 1967. Comme tous les créateurs du jazz, Ellington doté d'une large part de son inspiration au blues, dont il a perçu toute la subtilité et la richesse au début des années 20, grâce à la présence dans son premier orchestre de James « Bubber » Miley. Celui-ci était un ancien trompettiste des Jazz Hounds de la chanteuse Mamie Smith qui, la première, avait mis le blues au goût du jour en gravant, dès 1920, l'un des premiers best-sellers de l'Histoire de la musique noire, *Crazy Blues*. Pour enregistrer cet *Intimacy Of The Blues* dû à la plume de Billy Strayhorn, Duke a souhaité s'entourer d'une formation limitée à une section rythmique et à cinq « souffleurs » afin de mieux retrouver l'intimité du blues, ce vague à l'âme qu'engendrent trop souvent des « romances machevées », comme il le définissait lui-même si justement.

3/ PITTER PANTHER PATTY

Duke Ellington (piano) - Ray Brown (contrebasse).

Enregistrement, Las Vegas, 5 décembre 1972. Avec Ben Webster et Billy Strayhorn, le contrebassiste Jimmy Blanton faisait partie de ces proches collaborateurs d'Ellington qui ont largement contribué à assurer la réputation de sa formation au tournant des années 40. Recruté à l'âge de 21 ans en 1939, Blanton a révolutionné la pratique de la contrebasse au sein de l'orchestre de jazz en lui donnant une dimension harmonique qui lui faisait défaut jusqu'alors. La contribution de Blanton à été essentielle, mais très brève, puisqu'il meurt de tuberculose, en 1942. Marqué à jamais par le souffle de Blanton, Duke lui dédiait en 1972 un album intitulé *This One's For Blanton* dans lequel il recréait avec le grand contrebassiste Ray Brown certains de ses duos les plus mar-

quants avec Blanton. Pour ce standard au titre allitératif, habile mélange de stridre et de rythmes neufs qui permettent à la contrebasse de prendre sa pleine dimension mélodique, on retrouve la magie qui animait le tandem Ellington-Blanton sur l'original.

4/ OCLUPACA

Duke Ellington (piano) et orchestre avec notamment Paul Gonsalves, Johnny Hodges, Harry Carney (saxophones) - Buster Cooper, Lawrence Brown (trombones). Enregistrement, New York, 8 novembre 1968. À la fin de l'été 1968, Ellington et ses musiciens entamaient une longue tournée à travers l'Amérique du Sud, visitant successivement le Brésil, l'Uruguay, l'Argentine, le Chili et le Mexique.

Bouleversé par l'accueil qu'on lui réservait partout où il se produisait (à Buenos Aires la foule l'attendait en pleurant, dans l'espoir de pouvoir lui toucher la main), Ellington décidait dès son retour à New York de composer une *Latin American Suite*. Davantage qu'une collection de souvenirs colorés ou de cartes postales sonores, cette œuvre s'imprime de manière impressionniste de ce qu'il a pu voir et entendre au cours de son périple. En particulier, on découvre dans ces pièces une opposition flagrante entre le piano et le

reste de l'orchestre, inspirée de cet antagonisme créatif qui anime les grandes formations cuivrées d'Amérique latine. C'est le cas dans cet *Oclupaca* dont le titre est une lecture inversée d'*Ataculpa* où l'Ellington Orchestra avait connu un véritable triomphe, rendu plus palpable encore par la présence de l'actrice Ava Gardner au concert donné dans la station balnéaire mexicaine.

5/ BULA

Duke Ellington (piano) - Cootie Williams, Cat Anderson, Roy Burrows, Ray Nance

(trompettes) - Lawrence Brown, Buster Cooper, Chuck Connors (trombones) - Johnny Hodges, Russell Procope, Jimmy Hamilton, Paul Gonsalves, Harry Carney (saxophones) - Ernie Shepard (contrebasse) - Sam Woodyard (batterie). Enregistrement, Europe, 1963.

Le titre *Bula* cache la véritable identité de cette pièce, généralement baptisée *Afro-Bossa*. En 1963, l'année où a été enregistrée cette version, l'univers musical connaissait l'une de ces modes exotiques qui traversent régulièrement notre planète. Après la folie du mambo, quelques années auparavant, la bossa brésilienne prenait le relais. Lui-même amateur d'exotisme au plus fort de sa période « jungle », Duke s'est pris au jeu en composant son *Afro-Bossa* qui ne concède pourtant pas grand chose à la mode brésilienne, mais dont le rythme hypnotique se révèle particulièrement lancinant. En privé, Ellington disait de cette pièce, avec la modestie qui lui était propre, que c'était le « Boléro du pauvre » ; par son côté répétitif et sa construction crescendo, il est indéniable que *Bula* rappelle l'œuvre de Ravel, avec lequel Ellington partageait deux passions : la musique et l'humour.

6/ CARAVAN

Duke Ellington (piano) - Lawrence Brown, Buster Cooper, Chuck Connors (trombones) - Cootie Williams, Cat Anderson, Rolf Ericson, Herbie Jones (trompettes) - Johnny Hodges, Russell Procope, Jimmy Hamilton, Paul Gonsalves, Harry Carney (saxophones) - Jimmy Wood (contrebasse) - Sam Woodyard (batterie). Enregistrement, Stockholm, 9 mars 1964.

Extrait d'un enregistrement public au Konserthuset de Stockholm, cette version de *Caravan* met en valeur l'une des vedettes du grand orchestre Ellington, le trompettiste Cootie Williams, dont les



The Duke Ellington Orchestra en 1971.



Cat Anderson.



Au premier plan, Harold Ashby, Derriero, Lawrence Brown.



Ray Nance



Di-contre, Russell Procope. En-dessous, Johnny Hodges.



Di-contre, Paul Gonsalves. Di-dessus, Harry Carney.



DUKE ELLINGTON

GUIDE D'ÉCOUTE

interventions menaçantes et passionnées donnent à cette interprétation une vigueur rare. Écrit au milieu des années 30, *Caravan*, le plus orientaliste des standards ellingtoniens avec sa mélodie sinueuse et ses développements mystérieux, est dû au tromboniste Juan Tizol, un musicien portoricain formé dans la plus grande tradition de la fanfare italo-américaine. Ami de Duke avant même l'arrivée de ce dernier à Harlem, Tizol a rejoint l'orchestre du Cotton Club en 1929 pour rester associé à l'univers d'Ellington par intermittence jusqu'à un début des années 60.

7/ COTTON TAIL

Duke Ellington (piano) - Joe Pass (guitare) - Ray Brown (contrebasse) - Louis Nelson (batterie).
Enregistrement, Los Angeles, 8 janvier 1973. Les habitués des concerts donnés par le Duke Ellington Orchestra savent que si le programme était généralement composé des mêmes grands classiques, la répétitivité n'était jamais de mise sur scène, les solistes mettant un point d'honneur à insulter chaque soir une nouvelle vie à leur répertoire. Poussant plus loin encore ce concept de musique vivante, Duke a également fait en studio quelques incursions lui permettant d'ouvrir des fenêtres inhabituelles sur ses standards. Un an avant sa disparition, il se retrouvait ainsi à Los Angeles en compagnie d'un trio de choc, recruté par le producteur Norman Grantz, pour élargir le champ de sa musique. *Cotton Tail* fait partie de ces

œuvres difficilement classables auxquelles ce traitement d'une sobriété exemplaire donne une couleur inattendue.

8/ THE SHEPHERD (first concept)

Duke Ellington (piano) - John Lamb (contrebasse) - Sam Woodyard (batterie).
Enregistrement, Saint-Paul-de-Vence, 1963. Au cours de l'été 1963, Ellington est de passage dans le midi de la France où il se produit au festival de Juan-les-Pins, lancé trois ans auparavant par Jacques Souplet. À cette occasion, Norman Grantz, responsable de la tournée du Ellington Orchestra, réalise un court métrage à la fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence pour immortaliser la rencontre entre deux des monstres sacrés de l'imagerie artistique du XX^e siècle, Duke et le peintre catalan Joan Miró. Accompagné de la seule section rythmique de sa formation, Ellington enregistre à cette occasion deux versions différentes de *The Shepherd*, à commencer par celle-ci. On y découvre la formidable technique, à la fois retenue et imaginative, d'un pianiste qui a préféré concentrer son talent sur l'écriture et l'orchestration tout au long de sa carrière, ce qui rend ce *Shepherd* d'autant plus précieux.

9/ EDWARD THE FIRST

Duke Ellington (piano) - Paul Kondziola (contrebasse) - Rufus Jones (batterie).
Enregistrement, New York, 25 avril 1969. La vie professionnelle d'Ellington se

déroulait en trois temps : sur scène bien sûr, mais aussi chez lui pour les longues périodes de composition dans la solitude, et enfin en studio où la musique qu'il avait imaginée prenait corps. Au moment d'enregistrer, souvent retardé par des modifications de partition de dernière minute, il lui arrivait de ne trouver qu'une partie seulement de ses musiciens au moment crucial, les uns et les autres ayant eu bon de faire une course dans le quartier ou de passer le temps au bar du coin. En attendant que soit battu le record de membres de son orchestre, Duke profitait de la présence indéfectible de son contrebassiste et de son batteur pour entamer la mise en place de ses nouvelles compositions. C'est ce qui s'est passé ce jour du printemps 1969 lorsqu'à été tentée cette création dans un contexte dépourvu mettant en relief le feeling de Duke.

10/ TONK

Duke Ellington (piano) - Billy Strayhorn (piano) - Joe Shulman (contrebasse).
Enregistrement, New York, 1950. La complexité qui s'était établie entre Ellington et Billy Strayhorn, clairement mise en évidence dans leurs compositions communes, parait plus complète encore sur ce rare duo piano, capté sur le vif à la fin de 1950 par le propre fils de Duke, Mercer Ellington. Selon le critique Léonard Feather qui assistait à cette séance d'exception, l'idée de cette rencontre aurait germé grâce à ce tonk que deux hommes avaient l'habitude de jouer

ensemble lorsqu'ils se retrouvaient chez des amis. Cette trace émuivante de leur convivesse musicale est d'autant plus précieuse que Strayhorn se produisait rarement sur scène, préférant rester chez lui pour travailler à l'écriture des arrangements de « maestro ».

11/ BOOLA BOOLA

Duke Ellington (piano) - Jeff Castleman (contrebasse) - Sam Woodyard (batterie).
Enregistrement, Yale, 26 janvier 1968. Avec l'humour pince sans rire qui le caractérise, Ellington délasse provisoirement son grand orchestre pour offrir à son auditoire de l'université de Yale une « nouveauté » : Jeff Castleman et moi-même voudrions vous proposer une création. Vous savez, une sorte de jam session improvisée sur l'inspiration du moment. » Dès les premières mesures de cette « improvisation », le public identifie la mélodie de *Boola Boola*, l'hymne adopté officiellement en 1988 par cette grande université de la Nouvelle-Angleterre où sont formés nombre des cadres de la nation américaine. Pour Ellington, cette piroquette musicale dissimule avec pudeur son attachement à une institution qui lui avait permis l'année précédente un diplôme honoraire de docteur en musique.

12/ CHELSEA BRIDGE

Duke Ellington (piano) - Cat Anderson, Coote Williams, Herbie Jones, Mercer Ellington, Ray Nance (trompettes) -

Lawrence Brown, Buster Cooper, Chuck Connors (trombones) - Russell Procope, Johnny Hodges, Jimmy Hamilton, Paul Gonsalves, Harry Carney (saxophones/clarinettes) - John Lamb (contrebasse) - Sam Woodyard (batterie).
Enregistrement, Berlin, 3 février 1965. Ce succès de jeunesse de Billy Strayhorn, enregistré pour la première fois en 1941 avec des choros impressionnistes signés Juan Tizol et Ben Webster, est très vite devenu l'un des fleurons du répertoire d'Ellington en tournée, comme c'est le cas ici en Allemagne au milieu des années 60. À cette occasion, *Chelsea Bridge* permet à Paul Gonsalves de s'exprimer en toute liberté au saxo ténor, offrant au public berlinois une porte sur un univers de chaleur et d'émotion bienvenue en cette froide soirée d'hiver.

13/ HAPPY-GO-LUCKY LOCAL

Duke Ellington (piano) - Roy Burrows, Cat Anderson, Bill Berry, Ray Nance (trompettes) - Lawrence Brown, Leon Cox, Chuck Connors (trombones) - Russell Procope, Johnny Hodges, Jimmy Hamilton, Paul Gonsalves, Harry Carney (saxophones/clarinettes) - Aaron Bell (contrebasse) - Sam Woodyard (batterie).
Enregistrement, New York, 1^{er} mai 1962. Cette pièce est non seulement la plus connue de la *Deep South Suite* créée par Ellington à Carnegie Hall en 1946, c'est aussi l'une de ses œuvres « ferroviaires » les plus attachantes. Au fil des ans, ce

tableau plus vrai que nature d'un vieux train sudiste a mis en valeur plus d'un soliste, en particulier Paul Gonsalves qui faisait son entrée dans le Duke Ellington Orchestra en 1950, avant de s'approprier *Happy-Go-Lucky Local* dès 1956, lors de son triomphe au festival de Newport. Six ans plus tard, Gonsalves est à nouveau à l'honneur, en studio cette fois où Ellington a décidé d'enregistrer un album « featuring Paul Gonsalves ». Ce dernier ne pouvait laisser passer cette occasion d'évoquer une nouvelle fois ce train qui lui avait porté chance.

14/ ALL TOO SOON

Duke Ellington (piano) - Cat Anderson (trompette) - Harold Ashby (saxophone ténor) - Joe Benjamin, Rufus Jones (batterie).
Enregistrement, New York, 15 juin 1970. Cette composition d'Ellington donne l'occasion à une nouvelle recrue, Harold Ashby, de se lancer dans les traces de Ben Webster, qui reste l'un des grands saxophonistes de la formation de la grande époque. La douceur râpeuse du ténor d'Ashby est très proche de la sonorité associée au jeu de Webster, mais c'est sans doute le romantisme de son phrasé qui évoque le mieux son illustre prédécesseur. Quant à Cat Anderson, ses contrechans inspirés rappellent les interventions de la section de trompettistes présents sur la version originale de ce *All Too Soon*, grave quelque trente années auparavant.

HARLEM RENAISSANCE

Le mouvement intellectuel communément appelé aujourd'hui « Harlem Renaissance » porte bien mal son nom, puisqu'il ne s'agit nullement d'un renouveau et qu'il ne s'est en aucun cas limité au ghetto noir new-yorkais.



Ci-contre, W.E.B. DuBois, le penseur.



La « Harlem Renaissance » ne s'est, en effet, jamais limitée au quartier noir de New York, même si c'est là qu'elle a trouvé son expression la plus marquante entre 1917 et le début des années 30. Parallèlement à ce qui se produisait au sein de l'intelligentsia afro-américaine de Harlem, les autres grands ghettos de l'Amérique noire, à Philadelphie, Washington ou Chicago, connaissent à la même époque une effervescence similaire. Le point de départ de la Harlem Renaissance coïncide exactement avec l'entrée en guerre des États-Unis, qui induit le début d'un vaste mouvement migratoire des populations noires des États du Sud en direction des grands centres industriels du Nord, alimenté par le manque de main d'œuvre dû au conflit. À Harlem, première ville noire d'Amérique, on assiste à une exacerbation des sentiments de fierté raciale de la population, face à l'affront quotidien que constitue, à cette époque, le fonctionnement à deux vitesses de la nation américaine.

Talented tenth

Tandis que se développent au sein des classes les plus populaires des mouvements populistes religieux ou politiques comme celui du militant séparatiste Marcus Garvey, il se trouve un certain nombre d'intellectuels noirs, rassemblés notamment autour du penseur W.E.B. DuBois, pour proposer de faire avancer la cause des Afro-américains grâce à l'action de ce que DuBois appelle le « talented

tenth », sorte d'élite éclairée censée gagner le respect de l'Amérique blanche par la qualité de sa réflexion, tout en continuant à batailler ferme sur tous les fronts de l'intelligence pour parvenir enfin à l'intégration réelle de toute la communauté.

En cette époque où l'écrit reste le premier vecteur de la pensée, DuBois joue un rôle de premier plan dans la Renaissance en multipliant les textes et en ouvrant les colonnes de son périodique, *Crisis*, à des poètes comme Langston Hughes ou Countee Cullen, tandis que le journal *Opportunity* publie les écrits de jeunes auteurs comme la remarquable Zora Neale Hurston.

Parallèlement, DuBois et d'autres leaders comme le compositeur James Weldon Johnson font tout pour favoriser l'écllosion de nouveaux talents dans des domaines artistiques comme la peinture et la sculpture.

Paradoxe musical

Les arts de la scène, en particulier la musique, sont jugés de façon nettement plus critique par les élites pensantes de la Renaissance.

À l'origine de cette défiance se trouve l'idée que les Noirs américains ne sauraient faire respecter leur créativité par le truchement de styles « vulgaires » comme le blues ou le jazz, soupçonnés de colporter auprès du public blanc le cliché du « nègre » insouciant et paresseux. Pour tenter d'éviter ce piège, les penseurs de la Harlem Renaissance plébiscitent la cantatrice



Marian Anderson, le baryton Jules Bleodoc (créateur du rôle de Joe dans *Show Boat* de Jerome Kern à Broadway en 1927) ou encore, dans le même registre, le compositeur classique William Grant Still.

L'originalité de la pensée musicale afro-américaine réside toutefois dans son expression la plus populaire, et ce paradoxe n'échappe pas à W.E.B. DuBois et James Weldon Johnson. Pour un pionnier du jazz comme Duke Ellington, la rédemption passera par sa culture musicale approfondie, mais aussi par sa capacité à théoriser sa démarche auprès des intellectuels de Harlem.



La culture musicale du Duke parviendra à adoucir la position de la Harlem Renaissance vis-à-vis des styles de musique jugés « vulgaires ». Ci-dessous, le Lafayette à Harlem.



Ci-dessous, Marcus Garvey.

Duke Ellington met son génie au service du « talented tenth ».

Avec une poignée de rescapés comme Fletcher Henderson ou Cab Calloway, le Duke sera l'un des rares musiciens de jazz à échapper à cette censure, son talent servant même d'alibi musical au « talented tenth ».

Avec le recul du temps, on perçoit nettement les carences d'une telle démarche distictive, qui visait à combattre le racisme propre à la société américaine en affrontant la classe dominante sur son propre terrain, c'est-à-dire sur celui de la culture occidentale. En parvenant à éviter cet écueil et en conservant toute sa faculté d'autonomie créatrice, Duke Ellington aura apporté une preuve supplémentaire de son génie.



GOLD'N JAZZ

LIVING IN AMERICA

