

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

11	TAKE THE "A" TRAIN	Strayhorn	7'39"	Carrolltown June 1957	Willie Cook, Harold «Shorty» Baker, Clark Terry, Ray Nance trumpet Quentin Jackson, Britt Woodman, John Sanders trombone Johnny Hodges alto sax Russell Procope clarinet and alto sax Jimmy Hamilton clarinet and tenor sax Harry Carney baritone sax, clarinet and bass clarinet Duke Ellington piano Joe Benjamin bass Sam Woodyard drums Ray Nance and Band vocals
12	SUCH SWEET THUNDER	Ellington-Strayhorn	3'00"		
13	SOPHISTICATED LADY	Ellington-Mills-Parish	3'56"		
14	PERDIDO	Ellington-Tizol	4'28"		
15	PASSION FLOWER	Strayhorn	5'04"	Chicago 28.12.1958	Cat Anderson, Harold «Shorty» Baker, Clark Terry, Ray Nance trumpet Quentin Jackson, Britt Woodman, John Sanders trombone Johnny Hodges alto sax Russell Procope clarinet and alto sax Jimmy Hamilton clarinet and tenor sax Harry Carney baritone sax, clarinet and bass clarinet Duke Ellington piano Jimmy Woode bass Sam Woodyard drums Ray Nance and Band vocals
16	THINGS AIN'T WHAT THEY USED TO BE	Ellington	3'05"		
17	ON THE SUNNY SIDE OF THE STREET	McHugh-Fields	4'06"		
18	IN A MELLOTONE	Ellington	2'39"		
19	MAIN STEM	Ellington	3'29"	Travis AFB California 4.3.1958	Harold «Shorty» Baker, Clark Terry, Ray Nance trumpet Quentin Jackson, Britt Woodman, John Sanders trombone Bill Graham alto sax Russell Procope clarinet and alto sax Jimmy Hamilton clarinet and tenor sax Harry Carney baritone sax, clarinet and bass clarinet Duke Ellington piano Jimmy Woode bass Sam Woodyard drums Ray Nance and Band vocals
20	JUST A-SITTIN' AND A-ROCKIN'	Ellington-Strayhorn	4'14"		
21	STOMPY JONES	Ellington	3'38"		
22	THE MOOCHE	Ellington-Mills	5'38"		
23	HONEYSUCKLE ROSE	Waller-Razaf	4'23"		
24	MOOD INDIGO	Ellington-Mills	8'12"		
25	ONE O'CLOCK JUMP	Basie	6'10"		
26	THE WAILIN' INTERVAL	Ellington-Gonsalves	3'38"		

JAZZ PLUS

- 1 TAKE THE "A" TRAIN
- 2 SUCH SWEET THUNDER
- 3 SOPHISTICATED LADY
- 4 PERDIDO
- 5 PASSION FLOWER
- 6 THINGS AIN'T WHAT THEY USED TO BE
- 7 ON THE SUNNY SIDE OF THE STREET
- 8 IN A MELLOW TONE
- 9 MAIN STEM
- 10 JUST A-SITTIN' AND A-ROCKIN'
- 11 STOMPY JONES
- 12 THE MOOCHE
- 13 HONEYSUCKLE ROSE
- 14 MOOD INDIGO
- 15 ONE O'CLOCK JUMP
- 16 THE WAILIN' INTERVAL

**DUKE
ELLINGTON**

FREQUENZ © PRODUCTION SALVATORE CARUSELLI

JAZZ PLUS

DUKE ELLINGTON

JP 001
STEREO

©EDITOP 2000 58, rue de l'Hôtel-de-Ville . 75004 Paris

JAZZ PLUS

- 1 TAKE THE "A" TRAIN
- 2 SUCH SWEET THUNDER
- 3 SOPHISTICATED LADY
- 4 PERDIDO
- 5 PASSION FLOWER
- 6 THINGS AIN'T WHAT THEY USED TO BE
- 7 ON THE SUNNY SIDE OF THE STREET
- 8 IN A MELLOTONE
- 9 MAIN STEM
- 10 JUST A-SITTIN' AND A-ROCKIN'
- 11 STOMPY JONES
- 12 THE MOOCHE
- 13 HONEYSUCKLE ROSE
- 14 MOOD INDIGO
- 15 ONE O'CLOCK JUMP
- 16 THE WAILIN' INTERVAL

DUKE
ELLINGTON

FREQUENZ ® PRODUCTION SALVATORE CARUSELLI

Live recording digital remastered

JAZZ PLUS

DUKE ELLINGTON

JP 001
STEREO

JAZZ PLUS

DUKE ELLINGTON

TAKE THE 'A' TRAIN

SUCH SWEET THUNDER

SOPHISTICATED LADY

PERDIDO

PASSION FLOWER

THINGS AIN'T

WHAT THEY USED TO BE

ON THE SUNNY

SIDE OF THE STREET

IN A MELLOTONE

MAIN STEM

JUST A-SITTIN' AND A-ROCKIN'

STOMPY JONES

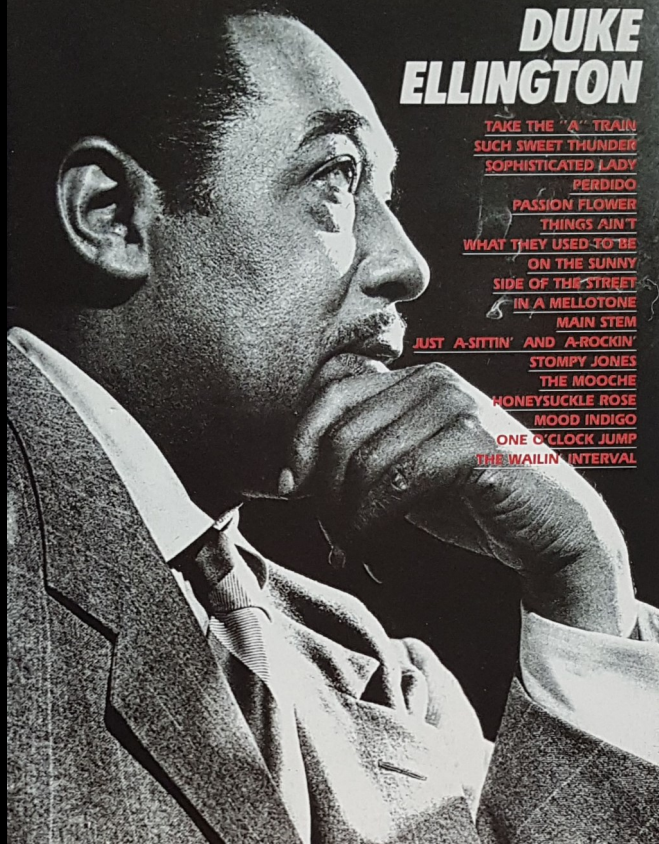
THE MOOCHE

HONEYSUCKLE ROSE

MOOD INDIGO

ONE O'CLOCK JUMP

THE WAILIN' INTERVAL





**EN VENTE
DANS
LES KIOSQUES**

Directeur de la publication : Sandro Fornaro EDITOP 2000, SARL, au capital de 50 000 F, 56, rue de l'Hôtel de Ville 75004 Paris.
Généraliste SANDRO FORNARO. Photocomposition : ROSE-LIANT. Photographie : PHILIPPE CHIFFRE. Impression : Groupe PAPALÀ LITOGRAFIA DEL SOLE, MILAN (ITALIE).
Distribution : MULTIVISION. Commentaires parisiens : les œuvres, traduits, réglés à Paris. Le rédacteur n'est pas tenu pour responsable des erreurs, omissions, révisions et
ajustements. Qui ne changent pas de la version originale. Les commentaires ne sont pas soumis à son approbation. Les auteurs sont responsables de leur contenu et de leur
actualité. Les indications de montage et les adresses qui figurent dans les pages révisées sont celles de l'édition. Les commentaires sont soumis à son approbation. Les auteurs
sont responsables de leur contenu et de leur actualité. La reproduction des textes, dessins et photographies est interdite sans la permission écrite de l'éditeur. Qui se réserve le
droit de reproduction et de traduction dans le monde entier. EDITOP 2000, 56, rue de l'Hôtel de Ville - 75004 PARIS - Tél. 42 74 18 02 FAX : 42 74 11 16



T H E D U K E



DUKE ELLINGTON



James Edward Ellington et sa femme Daisy avaient vingt ans quand ils eurent leur premier fils, Edward Kennedy, celui-là même qui devait, plus tard, être mondialement connu sous le nom de Duke. A cette époque, la famille Ellington vivait à Washington, dans la vingtème rue, à proximité des parents de Daisy. L'ambiance y était tranquille et confortable, soustraite aux rigueurs du ghetto et bien éloignée de l'âpre existence des quartiers miséreux de la Nouvelle-Orléans, où le jazz avait trouvé son premier essor. Rien de commun non plus avec la jungle sauvage que constituait alors Harlem, la plus grande ville noire du monde. Le jeune Duke grandit donc dans la douceur et la compréhension, choyé par une mère qui l'adorait, et adulé par toutes les autres femmes de la famille. C'est aussi par la famille qu'il découvrit la musique. Ses parents jouaient tous deux du piano. James avait une prédilection pour les airs d'opéra, tandis que sa mère parvenait à émouvoir jusqu'aux larmes avec des morceaux languoureux et sensimé-

taux. Pourtant, Ellington junior ne manifesta, pendant un certain temps, aucune disposition particulière pour la musique. On le confia aux soins d'un professeur de piano, cette lameuse Miss Cirkiskales à laquelle il devait faire allusion, à plusieurs reprises, dans ses années de maturité. Ce fut peine perdue. Duke préférait en effet — et de loin — jouer au base-ball avec ses camarades ou regarder les matches de son équipe de référence, les Washington Senators. A l'école, où ses bonnes manières

lui valurent le surnom qui ne devait plus le quitter, il montra un certain goût pour le dessin et commença à s'intéresser au piano sans autre motivation, d'abord, que la curiosité. *Soda Fountain Rag*, sa première composition, ne se fit guère attendre et l'intérêt du jeune homme pour la musique ne cessa, dès lors, de croître. Entre autres raisons, Duke était attiré par la condition assez privilégiée dont jouissaient les musiciens — bons ou mauvais — et il constatait avec envie qu'un tel métier facilitait notamment les rapports avec l'autre sexe. C'est en fréquentant l'unique théâtre noir de la ville qu'il découvrit la musique de son époque. En l'espace de quelques mois, il réussit à s'introduire dans ce monde de la musique noire et à s'y faire une petite réputation en jouant du piano à l'occasion des fêtes religieuses ou civiques. C'est à cette époque qu'il rencontre certains musiciens qui allaient collaborer avec lui pendant des années : le trompettiste Arthur Whetsol, le saxophoniste Otto Hardwick, le batteur Sonny Greer et le joueur de banjo Emmer Snowdon.



T H E D U K E

T H E D U K E



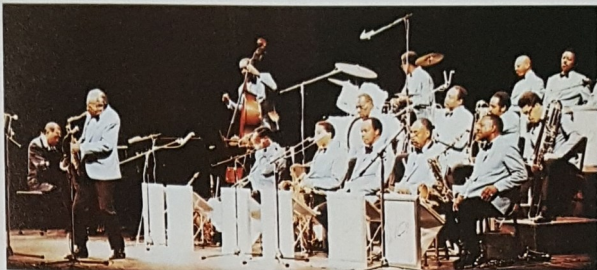
Duke Ellington en 1936.

En 1922, la petite bande trouva, grâce à Sonny Greer, l'occasion d'aller se produire à New York. L'expédition se solda par un échec complet et les intrépides musiciens s'en retournèrent chez eux, un peu déçus. Cependant, Hardwick, Whetsel et Greer tentèrent une nouvelle fois leur chance l'année suivante et, cette fois, ils trouvèrent du travail. Rempli d'optimisme, le rivierain Duke à vent se jeter à eux. Quand il arriva, il était trop tard : les promesses d'engagement s'étaient évanouies. Pas chance, les jeunes **Washingtonians** — c'était le nom de leur formation — ne tardèrent pas à se lever d'amitié avec des musiciens en vue, tels le pianiste

Willie "The Lion" Smith et la chanteuse Ada "Bricktop" Smith, qui leur procurèrent quelques engagements. C'était encore modeste, mais suffisant pour survivre. Peu de temps après, et grâce à Ada Smith, l'orchestre trouva son premier emploi stable, à l'endroit même où la chanteuse avait l'habitude de se produire.

À l'époque, Ellington n'était pas le leader du groupe. Il avait, tout au plus, une voix prépondérante dans le choix du répertoire, qu'il adaptait lui-même à la formation. C'est à Elmer Snowden qu'était dévolu le soin d'organiser les tournées et de faire connaître la bande. À l'automne 1923, les **Washingtonians** quittèrent Harlem, où se trouvait leur premier local, pour s'installer dans le centre de la ville, au cœur de Manhattan. C'est là qu'ils commencèrent à produire des sonorités si particulières que Duke ne devait plus abandonner ensuite. Les principaux responsables de cette évolution étaient le tromboniste Charlie Ives et le trompettiste Bubber Miley, qui obtenaient des sons tout à fait comparables à des rugissements en obstruant d'un ou deux le cornet de leur instrument avec des chapeaux et des verrous. C'était la découverte du *jugle sound*.

En 1924, Snowden quitta l'orchestre où il fut remplacé par le guitariste Fred Guy. La



Le grand orchestre de Duke Ellington, lors d'un concert donné à Paris, au cours de l'une des nombreuses tournées européennes de la bande. On reconnaît notamment Paul Gonsalves (le deuxième à partir de la gauche) et Harry Carney (le deuxième à droite au premier rang). Gonsalves révéla ses talents pour la première fois au festival de Newport, en 1956, quelques années après son entrée dans l'orchestre de Duke. Il jouait du saxophone ténor, et exécutait parfois la toute jusqu'au-delà avec ses inimitables solos. Carney (saxophone baryton) travailla avec Ellington depuis ses débuts au Cotton Club jusqu'à sa mort.

direction du groupe passa alors à Ellington, dont l'un des premiers soins fut de rechercher un impresario, ce qui signifiait, dans l'ambiance de l'époque, un Blanc auquel incomberait la responsabilité des engagements et des affaires de l'orchestre. Duke se réservait, pour sa part, les relations publiques, pour lesquelles il avait un talent particulier, et bien sûr, la direction musicale. Son choix se porta sur Irving Mills, un jeune éditeur entreprenant, avec qui il allait rester lié pendant treize ans. Duke ne manifesta jamais à Mills la dévotion qu'un Armstrong eut pour Joe Glaser, mais il fut toujours reconnaissant à son manager de l'avoir introduit dans le monde du disque, de la radio et du cinéma. Mills, qui fut le co-auteur d'un très grand nombre de morceaux d'Ellington, avait un don particulier pour rebouter, vie à des textes oubliés et pour trouver des titres accrocheurs. Mais surtout, comme le disait Duke Ellington : "Mills a toujours su maintenir au plus haut le prestige de mon nom".

Mills se débêna beaucoup pour Ellington et en peu de temps, l'orchestre *saxegadia*, sous les noms les plus divers, une multitude de disques pour différentes maisons, célèbres (Victor, Columbia, Brunswick) ou moins connues (Velvetone, Diva, Cameo...). La renommée acquise grâce à toute cette production discographique fut le véritable point de départ de la carrière de Duke.

En 1918, le **Douglas Casino** avait été construit pour faire concurrence au **Renaissance Casino**, qui se trouvait à l'angle de la 142^e rue et de la Lenox Avenue. Il se composait d'un théâtre, au rez-de-chaussée, et d'une salle de bal, au premier étage. Mais, tandis que le **Douglas Theatre** devait fonctionner pendant plus de vingt ans, la salle de danse ne rencontra pas le succès es-

compli et, en 1920, elle fut vendue à Jack Johnson, le célèbre boxeur, qui la transforma en restaurant en le rebaptisant **Club Deluxe**. Cependant, même sous cette forme, l'établissement ne réussit pas à attirer la clientèle et il fut vendu une nouvelle fois en 1921. Le nouveau propriétaire était une société dont faisaient partie Sam Sells, Omer Madden, George "Big Frenchy" De Marge, Mike Best, Bill Dufly et Ben Marden — autrement dit les principaux fournisseurs d'alcool dans le New York de la prohibition. Baptisé **Cotton Club**, le nouvel endroit fut confié aux soins de Walker Brooks, dont on attendait beaucoup, après le succès qu'il avait remporté, au théâtre, avec **Shuffle Along**. Cette fois, l'idée était bonne, et le **Cotton Club** connut un rapide essor. L'établissement présentait deux spectacles de music-hall par an, expressément composés par Jimmy McHugh, l'un des grands noms dans l'histoire de la musique légère. C'est de ces shows que proviennent, par exemple, des succès aussi universels que "I Can't Believe That You're in Love With Me, When My Sugar Walks down the Street" ou "I Can't Give You Anything but Love". Pendant les premières années, l'orchestre était dirigé par Andy Preer : plusieurs de ses membres devaient former, par la suite, les célèbres **Missourians**, l'orchestre de Cab Calloway.

En 1925, l'établissement eut des démêlés avec la police et, lorsqu'il rouvrit, quelques mois plus tard, des changements étaient intervenus : le nouveau directeur était Herman Stark, tandis que Don Healey devenait le responsable des spectacles. Preer mourut en 1927 et la direction du **Cotton Club** se mit en quête d'un nouvel orchestre. Sollicité, Joe "King" Oliver refusa la proposition,

parce qu'il considérait que la place était trop mal payée. Mal lui en prit, car il aurait pu éviter, s'il avait accédé, le déclin et la mort misérable qui furent son lot quelques années plus tard. C'est alors que Jimmy McHugh proposa Ellington, qui jouait à l'époque, au **Kentucky Club**, à proximité de Times Square. Il n'y avait qu'un seul problème : Duke devait donner un concert à Philadelphie, le jour même de son engagement au **Cotton Club**. Un gangster local fut envoyé auprès du directeur du théâtre pour le convaincre de laisser partir sa vedette. Et c'est ainsi que Duke Ellington put faire ses débuts au **Cotton Club**, où allait se dérouler la partie la plus marquante de sa carrière musicale. Au début, les dirigeants de l'établissement durent être quelque peu sceptiques sur la qualité de leur nouvel orchestre, en observant les faces impassibles des joueurs de poker. Mais par la suite, quand les spectacles, réunissant les plus grands noms du music-hall noir, commencèrent à rencontrer un succès éclatant, les premiers des **Cotton Club Parade** étaient des



T H E D U K E



événements de la même importance que celles des grands shows de Broadway), ils chargèrent d'avis, tout naturellement, et se félicitèrent de leurs nouvelles recrues. Les concerts de Duke Ellington étaient régulièrement retransmis à la radio, ce qui contribua grandement à étendre sa renommée. À partir de 1930, les spectacles du Cotton Club furent l'œuvre de Harold Arlen et Ted Koehler, qui écrivirent pour l'occasion des chansons aussi célèbres que *As Long as I Live*, *I've Got the World on a String* et, surtout, *Stormy Weather*. Ce dernier morceau comptait parmi les grands succès de Ellington et de sa chanteuse Iva Anderson, et marqua une étape supplémentaire dans l'ascension du jeune chef d'orchestre.

Ellington resta au Cotton Club de 1927 à 1932, mis à part quelques brèves interruptions comme en 1930, lorsque l'orchestre se rendit à Hollywood pour tourner *Check and Double Check*. Il y retourna plus tard, à la fin des années trente. Cependant, le "vrai" Cotton Club était fermé depuis 1938 et le nouvel établissement, situé en plein centre-ville, n'atteignit jamais à la renommée de l'ancien, qui était devenu, à ses heures de gloire, l'un des endroits les plus en vue de New York.

Au début des années trente, la renommée de Duke avait largement débordé l'Amé-

rique pour se répandre en Europe. C'est en Angleterre que ses disques avaient rencontré le plus de succès. Des critiques et des musiciens, comme Leonard Hibbs, Spike Hughes et Constant Lambert soulignaient à l'envi la qualité de sa musique, et ses productions, régulièrement publiées, se vendaient assez bien. Ellington, qui était au courant de la situation, décida d'aller se produire à Londres avec son orchestre, en 1933. Précédé par une vaste campagne de publicité, dirigée par Irving Mills et par le chef d'orchestre anglais Jack Hylton, il reçut un accueil triomphal. Sa musique, ou, pour être plus exact, certaines de ses innovations — par exemple, les solos de trompette et de trombone bouchés — ne furent pas du tout comprises du public, mais le talent de Duke fut reconnu par tous. Son plus illustre admirateur, lors de cette tournée, fut le prince de Galles — le futur Edouard VIII — qui exprima le désir de participer, comme batteur, à l'enregistrement de certains morceaux. L'affaire, combinée dans le plus grand secret, était déjà arrêtée lorsque la Cour en eut vent et intervint pour en empêcher la réalisation. Au terme de cette tournée triomphale, Ellington était plus que jamais convaincu de la justesse de ses intuitions musicales, et désireux de faire connaître sa musique à travers le monde entier. Il allait, à partir de cette époque, multiplier les

tournées, en Europe et dans le reste du monde.

De retour en Europe en 1939, il se produisit cette fois en France et en Scandinavie, et recommença, dès l'après-guerre, à voyager intensément. Dans les années soixante et soixante-dix, ses déplacements le conduisirent pratiquement partout : en Afrique, en Asie, en Amérique latine, en URSS. Par-tout, c'était le même triomphe, et les mêmes acclamations.

On peut se demander comment, cet homme, toujours en mouvement, trouvait le moyen — et surtout le temps — de composer la musique qu'il produisait. Pourtant, quoiqu'on l'a bien connu, sait qu'il écrivait partout, et dans n'importe quelles circonstances : en train, en voiture, à l'hôtel. Il réservait un rôle important, voire prépondérant, à l'orchestre dans ses compositions, et c'est la raison pour laquelle ses musiciens, malgré le rythme de travail et le nombre de déplacements qu'il leur imposait, lui sont toujours restés fidèles.

Ci-dessus : Une vue de Harlem, le quartier noir de New York qui fut, dans les années trente, une véritable capitale du jazz. L'un des endroits les plus célèbres en était le Cotton Club, où Ellington commença à jouer en 1927.
À droite : Ellington au piano lors d'un concert donné à Paris, en 1958.

T H E D U K E





T H E D U K E

SA MUSIQUE

On a dit et répété que l'instrument de Duke Ellington était l'orchestre. C'est vrai, mais qu'entend-on au juste par là ? Tous les compositeurs, tous les auteurs d'arrangements pensent généralement en termes d'orchestre, et ont l'habitude de déplacer les mélodies et les supports harmoniques d'un instrument à l'autre, pour obtenir les effets désirés. Ellington, pourtant, allait plus loin que les autres. Au lieu de penser seulement en termes d'instruments, il avait déjà en tête, lorsqu'il composait une musique, la personne qui la jouerait. Et il comptait même sur les capacités créatrices de ses solistes pour achever ses compositions. Son orchestre était une formation stable, dont les principaux membres lui restèrent fidèles pendant des années, parfois même, des décennies. Chacun représentait pour Duke une couleur sonore et une personnalité musicale bien définies. Quand Ellington laissait des espa-

ces libres à Johnny Hodges, Coolidge Williams ou Paul Gonsalves, il savait d'avance comment ceux-ci les utiliseraient. Il pouvait avec ses musiciens en sollicitant non seulement leurs compétences techniques, mais leur capacité d'invention. C'est cet état d'esprit qui lui permit d'utiliser au mieux les talents personnels de chacun, pour créer un univers sonore étendu et original. Certains de ses détracteurs n'ont pas manqué de souligner qu'il s'agissait, en fait, d'une exploitation mahonnaise des capacités de ses musiciens, dont il récupérait, à son profit, le génie musical. Un tel soupçon, qui peut paraître légitime à première vue, ne tésiste pas à une analyse approfondie des compositions de Duke Ellington. On retrouve en effet, à travers ses cinquante années de productions discographiques, un esprit producteur et une couleur qui s'imposent comme sa marque propre, par-delà la personnalité et les talents de ses collaborateurs.

La preuve en est, d'ailleurs, qu'aucun des solistes de son orchestre ne se fit jamais remarquer, à l'extérieur, par des compositions bien mémorables. Aucun non plus ne se montra capable de reproduire, ion de Duke, ce phénomène complexe de création collective dont chacun était pourtant, au sein de l'orchestre, un rouage indispensable. Voilà qui montre bien que le "véritable instrument" de Ellington n'était pas une machine sans âme qu'il y parait au premier abord. Voilà qui montre, surtout, que Duke Ellington n'était pas un compositeur comme les autres.

Quand Ellington fit ses débuts au Cotton Club, en octobre 1927, son orchestre, après divers changements, s'était stabilisé sur les bases de la formation suivante : Louis Metcalfe et Bubber Miley, trompettes ; Joe "Tricky Sam" Nanton, trombone ; Otto Hardwicke, Rudy Jackson et Harry Carney, saxophone et clarinettes ; Duke Ellington,



piano ; Fred Guy, guitare ; Wellman Braud, contrebasse et Sonny Greer, batterie. Miley et Nanton (ce dernier avait remplacé Charles Ivins et perfectionné l'utilisation de la sourdine wa-wa) étaient les solistes de pointe ; c'est à eux que l'on doit les principales improvisations dans des chefs-d'œuvre comme *Black and Tan Fantasy*, *Creole Love Call* et *East St. Louis Toodle-oo*.

Harry Carney, tout récemment entré dans l'orchestre (où il devait rester sans interruption jusqu'aux années soixante-dix, et même après la mort de Duke), laissait déjà entrevoir l'importance qu'il prendrait, par la suite, le son inimitable de son saxophone baryton. De son côté, Otto Hardwicke rehaussait la maîtrise sonore de l'ensemble par les couleurs impides et un peu évanescantes de son sax alto. Au début de 1928, le clarinetiste créole de la Nouvelle-Orléans, Barney Bigard — qui venaît remplacer Jackson — apporta à l'orchestre des sonorités nouvelles. La voix fusée et agile de son instrument restera, pendant une quinzaine d'années, l'une des marques les plus immédiatement reconnaissables de la bande de Duke Ellington. L'été de cette même année vit l'arrivée d'un autre musicien de premier plan : le saxophoniste Johnny Hodges. Despite de Sidney Bechet, il devint aussitôt le principal soliste de l'orchestre. Véritable pilier de la formation, il lui sera fidèle, excepté quelques brèves périodes d'inter-rup-tion jusqu'à sa mort, survenue en 1970. Les sonorités extrêmement personnelles de son saxophone contralto constituaient le fondement d'un très grand nombre de morceaux de l'orchestre de Duke Ellington. L'année suivante, Miley, complètement miné par l'alcool, auquel il devait d'ailleurs rapidement succomber, dut abandonner sa place dans l'orchestre et Duke choisit Coolidge Williams pour le remplacer. Armstrongien dans l'âme, ce dernier se fit d'abord remarquer par des solos de trompette sans sourdine, dans la plus pure tradition de son idole. Mais au bout de quelque temps, il se mit, lui aussi, à faire usage de la sourdine et redéveloppa, dans ce domaine, l'un des principaux émules de Miley. Avec l'arrivée, en 1932, du tromboniste Lawrence Brown, l'orchestre se trouva enrichi d'un soliste talentueux, dont l'extraordinaire virtuosité allait de pair avec une expressivité hors du commun. Un troisième

A gauche : Duke Ellington et son orchestre en 1929, pendant l'enregistrement de la bande sonore d'un film dans lequel on entendait le célèbre motif *Black and Tan Fantasy*. On reconnaît, à droite, les saxophonistes Harry Carney, Johnny Hodges et Barney Bigard.

A droite : Deux portraits de Duke Ellington.

tromboniste, Juan Tizol, connu comme le co-auteur du célèbre morceau *Caravan*, se joignit bientôt à lui. S'il se fit moins remarquer comme soliste que comme élément de l'ensemble, il frappa néanmoins le public par le son très particulier de son instrument (il utilisait, ce qui est rare en jazz, un trombone à piston au lieu de l'habituel trombone à coulisses). Ce sont ces solistes — auquel se joignit, en 1935, le trompettiste Rex Stewart — qui constituèrent l'orchestre jusqu'en 1940. Cette année-là fut marquée par l'arrivée du jeune contrebassiste Jimmy Blanton, l'un des pionniers de la contrebasse moderne, et du très grand saxophone ténor Ben Webster. Avec ces nouveaux instrumentistes, Ellington entra dans une période créatrice particulièrement féconde. Les enregistrements des années 1940-1941 sont d'ailleurs comptés, et non sans raison, parmi ses plus grandes réussites. L'orchestre subit d'assez nombreux changements au cours des années suivantes et y trouva à la qualité de la période précédente, la musique de Duke Ellington restera, toutefois, pleine de vie et d'allant.

L'événement le plus marquant de la maturité de Duke fut le festival de Newport, en 1956, qui révéla une autre star de l'orchestre en la personne de Paul Gonsalves,

Membre de la formation depuis déjà cinq ou six ans, ce saxophoniste ténor au phrasé plus moderne que Ben Webster était, jusqu'à, passé plus ou moins inaperçu. Il réussit à Newport, à relancer la popularité de la bande, grâce à un solo particulièrement long, qui porta la foule jusqu'au défilé





T H E D U K E

L'orchestre venait d'ailleurs d'accueillir un autre soliste de talent, le trompettiste Clark Terry, qui contribua également au nouvel essor de la formation. Il ne faut pas oublier pour autant de mentionner les éléments de base de l'orchestre qui, associés pendant près de quinze ans, restent l'un des ensembles les plus fameux de toute l'histoire du jazz : Johnny Hodges (saxophone alto), Russell Procope (sax alto et clarinette), Jimmy Hamilton (clarinette et sax ténor), Harry Carney (sax baryton, clarinette basse et clarinette), Paul Gonsalves (sax ténor). Tous ces musiciens, qui formaient une réunion de solistes hors pair, ont également su donner au jazz un jeu d'ensemble indégallable. Dans les années soixante, la formation de Duke Ellington redevint véritablement, avec le retour de figures comme Coolidge Williams et Lawrence Brown (la place manque pour les mentionner toutes) l'orchestre le plus talentueux et le plus créatif de tout le monde du jazz. Le mérite en revient pour une part, à un musicien qui est souvent resté dans l'ombre : Billy Strayhorn. Engagé en 1939 par Ellington pour écrire les textes de ses chansons, il devint rapidement le bras droit et l'alter ego du Maestro. Il est cependant difficile d'apprécier exactement sa contribution aux créations musicales de toute cette période, tant était étroite la collaboration des deux hommes, qui n'ont jamais laissé entrevoir les limites de leurs rôles respectifs. Même si la personnalité, dominante, restait incontestablement celle de Duke, on ne peut nier la part essentielle que prit Strayhorn au renouveau ellingtonien des années cinquante et soixante. Avec et sans Strayhorn, Duke aura marqué de son empreinte toute l'histoire du jazz. A sa mort, survenue à New York le 24 mai 1974, il laissait derrière lui une série d'engagements mémorables, qui allaient servir de référence à plusieurs générations de musiciens de notre siècle.



NOTRE DISQUE

Chaque concert de Duke Ellington s'ouvrait avec *Take the "A" Train*, ce morceau léché composé en 1941 par Billy Strayhorn, et qui devait ensuite devenir comme le signal de reconnaissance de l'orchestre. La version que nous donnons pour commencer notre disque se compose de deux parties distinctes. La première, purement instrumentale, est précédée par un long prélude de Duke au piano et comprend le fameux solo de Ray Nance. Après cette entrée en ma-

tière, qui suit de très près l'original de 1941, le trompettiste reste au micro, sur l'invitation d'Ellington, et reprend le célèbre thème, mais cette fois, en chantant. Ce morceau, plein d'humour, comporte plusieurs citations, parmi lesquelles on reconnaît notamment *I Cover the Waterfront* et *Stormy Weather*. La trompette de Nance se distingue encore, avec le trombone de John Sanders, dans *Sweet Thunder*, le morceau qui ouvre la composition du même nom, conçue par Ellington comme une gale-

rie de portraits musicaux inspirés de personnages shakespeariens. Cette page est plus particulièrement dédiée à Othello, et cherche à reproduire, comme l'original, Duke, l'histoire que ce dernier raconte à Desdémone. L'une des mélodies les plus célèbres qu'aient composées Duke Ellington est sans aucun doute *Sophisticated Lady*. Depuis le moment où il l'enregistra pour la première fois, en 1933, il ne l'abandonna jamais plus, mais s'amusa souvent à la faire passer d'un



T H E D U K E



soliste à l'autre. A partir de la fin des années cinquante, elle devient la propriété quasi-exclusive du saxophone baryton Harry Carney, à la sonorité à la fois majestueuse et pleine de verve. Figure également au nombre des grands succès de l'orchestre un morceau écrit par Ellington en collaboration avec le tromboniste Juan Tizol : *Perdido*. Ce fut, pendant des années, l'un des morceaux de bravoure du trompettiste Clark Terry, dont on peut dire, sans exagérer, qu'il fut l'un des plus grands virtuoses de tous les temps. Dans l'orchestre de Duke Ellington, Terry était considéré, à l'instar de Paul Gonsalves et Jimmy Hamilton, comme un "moderniste". Son langage musical aux articulations extrêmement nettes se ressent, en effet, des leçons de Dizzy Gillespie et des boppers, mais, comme le montre amplement ce morceau, ces influences avaient été assimilées car Terry d'une manière très personnelle.

A partir du cinquième morceau, nous quittons l'ambiance d'un soir de bal, dans une ville de Pennsylvanie (Carrolltown), pour nous transporter dans une grande auberge de Chicago, où nous retrouvons Duke occupé à mettre en valeur les talents du plus justement célèbre de ses solistes : Johnny Hodges, dont le jeu est incontestablement l'un des plus rythmés et des plus nuancés de toute l'histoire du jazz. Le son plein et extrêmement moelleux de son saxophone alto s'adaptait avec une dextérité facile à tous les types de morceaux. Nous le trouvons ici superbement lyrique dans l'admirable mélodie de *Passion Flower* — expressément composée pour lui par Billy Strayhorn — puis, sans transition aucune, mordant et agressif au possible dans le célèbre blues de Mercer Ellington (le fils de Duke) *Things ain't what they used to be*. A partir de 1956, il semble qu'il n'y ait pas eu un seul concert de Duke Ellington où



A droite : Ellington est accompagné par le grand saxophoniste Johnny Hodges, l'un des piliers de son orchestre.



Ci-dessus : Ellington avec Bill Strayhorn, son parolier et son bras droit ; en bas : Ellington avec le tromboniste Quentin Jackson.



T H E D U K E

Hodges n'ait pas exécuté ce dernier morceau. Pour éviter l'effet de rouille, le saxophoniste trouvait toujours le moyen d'intégrer à son solo de nouvelles phrases musicales et des accents absolument inédits. L'un des autres grands succès de Hodges, depuis qu'il travailla puis dans un célèbre disque de Lionel Hampton, en 1937, était *On the sunny side of the street*. Douze ans après cette première version, le saxophoniste montre qu'il n'a pas encore épuisé toutes les ressources sonores de ce thème, qu'il aborde ici avec une fraîcheur et un enthousiasme étonnants.

Comme nous l'avons dit précédemment, les deux années 1940-1941 comptèrent parmi les plus fécondes de toute la carrière de Duke Ellington. L'un des plus grands chefs-d'œuvre de cette période est sans doute *In a Mellotone*, proposé ici dans une version fidèle à l'arrangement original. Construit à partir de la séquence harmonique de *Rose Room*, le morceau commence par l'exposition du thème musical, confiée aux saxophones et reprise en contrepoint par les trombones. Le dialogue entre les instruments se poursuit ensuite, lorsque les saxophones répondent à la trompette de Ray Nance, et que les cuivres font écho au saxophone de Johnny Hodges.

La dernière partie de notre compact reprend des morceaux enregistrés à l'occasion d'une autre fête, qui se situe chronologiquement entre les deux sections précédentes du disque. L'atmosphère décontractée de cette soirée de danse favorise grandement la spontanéité des musiciens, qui se

trouve parfois au contraire, un peu inhibé dans l'ambiance plus guindée d'un concert. La qualité de l'orchestre qui se produit ce soir-là, à Travis se fit notamment dans le fait que l'absence apparente de discipline ne nuit pas à la cohésion de l'ensemble. *Main Stem*, un arrangement assez compliqué de l'année 1942, nous permet d'entendre quelques-uns des solistes les plus brillants de la bande: Ray Nance (trompette), Russell Procope (saxophone alto), Jimmy Hamilton (clarinette), Quentin Jackson (trombone), Paul Gonsalves (saxophone ténor) et Britt Woodman (trombone). Gonsalves, avec sa belle sonorité brumeuse, enchaine ensuite avec une interprétation personnelle de *Just A-Sittin'*, un morceau particulièrement lié au souvenir d'un autre grand saxophoniste de l'orchestre de Duke Ellington: Ben Webster. La voix de Ray Nance est, dans cette version, assez piquante et aussi nuancée que d'habitude. C'est encore une brillante équipe de solistes qui interprète *Stomp*, Jones, un arrangement écrit par Ellington dans les années trente. Nous entendons dans l'ordre: Jimmy Hamilton (clarinette), Ray Nance (trompette), Quentin Jackson (trombone) et, pour finir, de nouveau la clarinette de Hamilton, qui brode sur le thème orchestral. L'un des morceaux qui eut, dans tout le répertoire de Duke Ellington, la plus grande "longévité", est certainement *The Mooche*. Inspirée par le bruit d'un train en marche, cette composition de l'année 1928 n'a jamais été abandonnée par la suite: elle figure au répertoire de Duke pendant les quarante-cinq années suivantes de

sa carrière. Comme dans d'autres versions contemporaines, nous entendons, sur notre enregistrement, la trompette de Ray Nance répondre au thème exposé par les clarinettes, avec la sourdine wa-wa (Ray Nance avait repris cet usage à Cootie Williams, en 1940). Mais les véritables solistes de ce morceau sont Russell Procope à la clarinette et Quentin Jackson au trombone (avec, là aussi, la sourdine wa-wa). Tandis que la sonorité de Procope est ronde et "pâteuse", dans la pure tradition jazzistique de la Nouvelle-Orléans, celle de Jimmy Hamilton révèle, dans *Honeyuckle Rose*, des qualités diamétralement opposées. Précis et incisif, Hamilton joue ici à la manière d'un musicien d'orchestre symphonique. Mais on sent également percer dans son jeu par intervalles, un colorat proprement jazzistique, et c'est du contraste entre ces deux facettes de sa personnalité musicale que naît tout l'intérêt de ce morceau, superbement exécuté.

C'est Russell Procope que nous entendons de nouveau dans *Mood Indigo*, un autre grand classique du répertoire de Duke Ellington, composé en 1930. Après son grand solo de clarinette, le trompettiste Harold Baker exécute à sa tour un solo mémorable, où il donne à entendre une fois de plus, l'intensité de son jeu et le caractère très plastique de son phrasé musical. Ellington reprend ensuite la direction des opérations et prépare le retour de l'orchestre, pour l'exécution du thème.

Le morceau suivant est assez inattendu au milieu de toutes ces compositions typiquement ellingtoniennes. *One o' clock jump* appartient, de fait, à un tout autre registre. Il s'agit de l'un des morceaux fétiches de Count Basie, et la version d'Ellington reste imprégnée de l'esprit de ce musicien, même si ses arrangements lui donnent une nouvelle physionomie. L'intensité de cette interprétation tient aussi, pour une large mesure, à la qualité des solistes: Ellington au piano, Jimmy Hamilton et Paul Gonsalves au saxophone ténor, Britt Woodman au trombone et Clark Terry à la trompette.

L'élaboration de ce morceau devait à ce point déchaîner les danseurs que Paul Gonsalves, à la fin de *One o' clock jump*, se remet à jouer à sa mesure d'interprète: ton entraînant bientôt à sa suite le reste de l'orchestre. Nous entendons alors un blues presque entièrement improvisé, qui constitue la pièce à *The walin' interval*, morceau que le saxophoniste avait coutume de jouer comme trait d'union entre les arrangements de *Diminuendo in blue* et de *Crescendo in blue*.

Voilà un superbe final pour un disque qui réunit quelques-uns des plus grands succès de Duke Ellington dans les années cinquante, tout en s'autorisant quelques détours plus insolites.

T H E D U K E

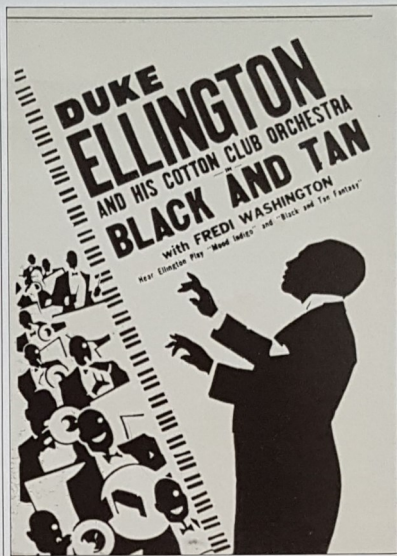


LE DUKE ET LE SEPTIÈME ART

Ellington est un homme-Proleto qui a abordé tous les domaines de la musique", écrit Jean Wagner. Il est un peu comme un compositeur classique qui aurait fait ses débuts au temps du grégoire, se serait épanoui au xviii^e siècle et aurait terminé sa carrière en écoutant Arnold Schoenberg d'une oreille intéressée. Un tel délectable, une telle diversité — Duke Ellington est un immense créateur qui a toujours été lui-même sans jamais se répéter, à l'écoute de toutes les musiques qu'il a tout naturellement su intégrer à son univers personnel sans jamais négliger aucune modernité — ne pouvaient pas manquer d'intéresser les meilleurs en scène de cinéma à ce personnage hors du commun. Et pourtant...

En 1934, le Duke travaille indirectement pour la première fois pour le cinéma. Indirectement car Leo Mac Carey va utiliser l'œuvre encore jeune d'Ellington dans "Belle of the Nineties": sans que le jazzman ne compose réellement la musique du film "Belle of the Nineties": est une comédie musicale américaine toujours restée inédite en France. Mac Carey n'y fait preuve d'aucune originalité particulière et seules quelques chorégraphies retiennent l'attention par leur dynamisme et la musique "remanu" (comme l'écrit un critique de l'époque) de Duke Ellington qui a trouvé son style, lorsqu'il sur la juxtaposition de couleurs sonores, variées et franches, opposées à une imagination unique et débordante.

Tandis que cette musique continue de s'épanouir à travers le monde, le cinéma semble oublier complètement le Duke. Ce n'est qu'en 1942 qu'un certain Vincente Minnelli fait ses débuts de réalisateur avec "Un petit con aux cieux" et a alors l'idée de faire paraître à l'écran Duke Ellington et son orchestre lors d'une séquence à la fois étrange et tonitruante. Ce film est, rappa-



L'affiche d'un petit film de dix-neuf minutes, destiné à faire connaître l'orchestre de Ellington, qui se produisit au Cotton Club. Le scénario raconte la mort simulée du chanteur Freddie Washington.





THE DUKE



lons, entièrement interprété par des acteurs noirs et relate le rêve du héros. Un cauchemar au cours duquel l'archange Gabriel et Lucifer se disputent son âme, tandis que Dieu lui accorde six mois supplémentaires sur terre pour qu'il y mène une vie exemplaire et abandonne sa passion pour le jeu. "Un petit con aux côtés" est tiré d'une comédie musicale de Lynn Root et Vernon Duke. La musique est de ce même Vernon Duke.

Trois ans plus tard, Ellington travaille de nouveau pour le grand écran en collaborant à deux films de Parkes : "Le Vampire" et "Assassins d'eau douce", des œuvres hélas sans intérêt que le talent du jazzman ne parviendra pas à sauver et qui ne lui seront d'aucun apport dans sa carrière.

En 1959 enfin, Otto Preminger fait appel à Duke Ellington en lui demandant d'écrire la musique originale du film "Autopsie d'un meurtre" dont les principaux interprètes sont James Stewart, Lee Remick, Ben Gazzara et George C. Scott. Ce film qui raconte le procès d'un homme accusé de viol, va obtenir un énorme succès international et valoir à James Stewart le Prix d'interprétation masculine lors de la Biennale de Venise en 1959. Les critiques passionnés de musique ne manquent de s'intéresser à celle du Duke présente tout au long des cent soixante minutes, qui soulent l'action et rehausse l'ironie. Alain Lacombe écrit d'ailleurs :

"Adaptant les recettes de son alchimie

orchestrale, Ellington bouleverse les données traditionnelles du contrepoint musical destiné à illustrer le cinéma, en occurrence le film policier à tendances psychologiques. En accord parfait avec l'expressionnisme inquiétant de Preminger, le style ellingtonien inférieure avec une rare justesse le climat dramatique, du rapport personnage-situation."

Dans "Paris Blues" de Martin Ritt, Ellington signe de nouveau une partition musicale pour ce long métrage tourné en France, hommage au jazz américain et aux caves de Saint-Germain-des-Prés. Il oublions pas que l'un des principaux acteurs de ce film est Louis Armstrong aux côtés des comédiens Paul Newman, Sidney Poitier, Serge Reggiani et Joanne Woodward, sans oublier Moustache qui joue de la batterie avec tout le talent qui on lui connaît. On regrette seulement que le Duke n'apparaisse pas à l'écran, surtout au cours du meilleur moment du film : une jam session dans laquelle intervient longuement Armstrong. Comme on peut lire dans *Combat* lors de la sortie de "Paris Blues" à Paris :

"Il y a dans ce défilé musical joyeux et vibrant que se jettent les musiciens, une chaleur prodigieuse. Ces adultes-enfants jouent avec leur inspiration, leur virtuosité, leur génie, avec une telle intensité qu'on est irrésistiblement subjugué, envoûté par cet éblouissant jalisement sonore."

Une musique éclatante et variée, des morceaux personnels, improvisés, liés entre eux

par le talent de Duke Ellington.

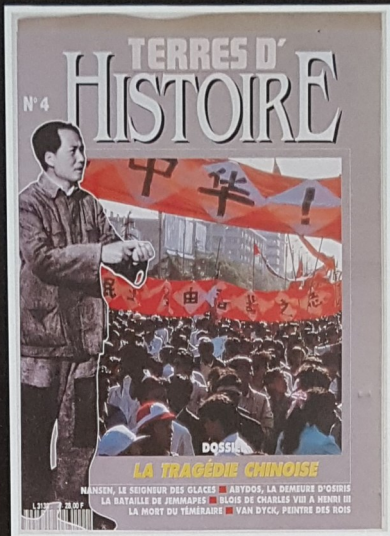
Le jazzman participera une dernière fois à un film de Jack Donohue : "Assault on a Queen"; en 1956. Ce sera sa dernière contribution au cinéma et malheureusement pas la plus intéressante.

Nous ne pouvons pas terminer ce texte sans parler du film de Francis Coppola, tourné en 1984, "Cotton Club", qui est un hommage à tous les musiciens de jazz des années vingt et des années trente, et plus particulièrement à Duke Ellington qui a pratiquement commencé sa carrière dans ce club avec son orchestre, grâce à l'imprésario Irving Mills. Le Cotton Club, plus prestigieux cabaret de Harlem, était, rappelle le peuple d'un public de Blancs très riches mais dont les artistes étaient exclusivement des Noirs, plus talentueux les uns que les autres. Le Cotton Club vivait au rythme du jazz, dans une atmosphère de prohibition, quelques mois avant, le tristement célèbre krach boursier de Wall Street. Coppola déclara lors de la sortie du film : "J'ai voulu rendre hommage à l'ère du jazz. J'avais envie de me colleter avec cette époque, de retrouver son rythme et d'y accorder le mien. Le Cotton Club, microcosme d'une ère et d'un lieu - New York, Harlem, le jazz, la fin des années trente, les débuts du cinéma parlant... j'avais envie aussi de saluer tous ces grands musiciens qui ont bercé mon enfance et dont le plus prestigieux peut-être était Duke Ellington."

Christian Dureau



Duke Ellington, au cours de l'un de ses immobibles concerts. Pendant les années soixante, Ellington multiplia les tournées avec son orchestre, presque dans le monde entier, touchant notamment l'Afrique, l'Asie, l'Amérique latine, l'U.R.S.S. Il reçut partout un accueil triomphal et connut le succès pratiquement jusqu'à sa mort, en 1974.



MARSH, LE GÉNÉRAL DES GLACES - ARBUDU, LA DERNIÈRE D'ORIENT
LA BATAILLE DE JIANGMAYI - BLOIS DE CHARLES VIII à HENRI III
LA MORT DU TÈMÉRAIRE - VAN DYCK, PEINTRE DES ROIS

**EN VENTE
DANS
LES KIOSQUES**



**EN VENTE
DANS
LES KIOSQUES**