

de Storyville... **CARNEGIE HALL**

I. — A New Orléans, le jazz est né au conservatoire de la rue

DEPUIS que des barbus compassés le distillent dignement aux auditeurs du Carnegie Hall ou du Festival de Newport, le jazz a acquis ses lettres de noblesse. Ce vieillard alerte, qui marche, sur un rythme régulier, vers ses 70 ans (peut-être plus, il ne le sait pas exactement lui-même), aurait même tendance à oublier ses origines, à renier sa jeunesse turbulente et l'heureux temps où il caracolait en liberté dans les rues de la Nouvelle-Orléans.

Car la dignité ne lui est pas venue d'un coup : ce n'est que peu à peu qu'il s'est débarrassé de son accent de terroir et de l'odeur de fange des « sayous » de la Louisiane. Et on a mis longtemps à lui pardonner la couleur de sa peau...

Mais si le miracle s'est produit, si le jazz est enfin accepté comme musique « à part entière », il serait injuste d'oublier qu'il le doit avant tout aux « fakers », ces charlatans de la Nouvelle-Orléans, qui, sans savoir déchiffrer une seule note, ont créé ce qui devait devenir la musique la plus exaltante de notre temps.

Aux alentours de 1900, au temps où « King » Bolden parcourait Perdido, la ville haute, avec sa fanfare, le jazz s'appelait encore ragtime, et La Nouvelle-Orléans ignorait les buildings et les drugstores qui en font aujourd'hui une grande métropole.

En revanche, Crescent City (la ville en croissant), qui s'étalait paresseusement dans un méandre du Mississippi, était la ville la plus accueillante des Etats-Unis. La plus vivante, aussi.

Du cimetière au « quartier réservé »

Tout, en effet, y était prétexte à musique : naissances,

sement le manque de technique. Point de partitions, point d'arrangements orchestraux. Le cornet jouait à sa manière un thème retenu d'oreille, tandis que la clarinette brodait un contre-chant alerte autour de la mélodie. Le trombone, qui n'avait pas encore son autonomie au sein de la section mélodique, se contentait de ponctuer par de vigoureux glissandos. Un tambour, une grosse caisse et, souvent, un tuba complétaient l'ensemble et lui fournissaient un tempo solide et léger à la fois, ce « beat » typiquement louisianais qui est une des caractéristiques du style New Orleans.

Une dynastie ignorée par l'histoire

L'orchestre qui sortait vainqueur de la confrontation était sûr d'obtenir, en dehors de son travail régulier dans un des innombrables « speakasies » de la ville, des engagements pour les pique-niques de Milneberes ou la grande fête du mardi gras. Sa notoriété s'éten-



Les idoles de l'époque avaient nom : Emmanuel Pérez, créole dont les délicates improvisations jouirent longtemps de la faveur du public; Oscar « Papa » Célestin, Freddy Keppard, Alphonse Picou, « Big Eye », Louis Nelson. Mais celui qui les surpassait tous était incontestablement Buddy Bolden, qui avait acquis à la force de ses poumons le titre de « King » (roi), et qui le conserva jusqu'à l'avènement de Joë Oliver, élu lui aussi par ses pairs.

Bien d'autres encore, oubliés aujourd'hui, firent les beaux soirs du quartier des « lanternes rouges » en jouant pour ces dames les blues les plus « gut bucket » de leur répertoire.

Comment « La Marseillaise » devint « Tiger rag »

Car les blues, ces chants d'esclaves, tour à tour plaintifs

loriques. Les danses à la mode, quadrilles, mazurkas, entendues à la sauvette au détour du « Vieux Carré », les marches militaires fredonnées par les soldats de la guerre de Sécession en goguette à Storyville, furent dûment assimilées. Elles devinrent (et sont restées) les chevaux de bataille des orchestres de l'ancien style : « Migh society », « Tiger rag », bâti sur les harmonies d'un vieux quadrille intitulé « La Marseillaise », « Les Oignons », chanson créole popularisée chez nous par Sidney Béchét.

Sans doute s'agissait-il encore d'une musique rudimentaire sans doute ses harmonies nous paraissent-elles rugueuses et démodées. Mais la foi qui l'anime compense largement son manque de maturité et ne peut laisser insensible quiconque a compris le message du jazz.

Amateurs de Miles Davis ou de Cannonball Adderly, lorsque vous écoutez vos idoles, ayez une pensée pour tous ces ano-



Etats-Unis. La plus vivante, aussi.

Du cimetière au « quartier réservé »

Tout, en effet, y était prétexte à musique : naissances,



premières communions, pique-niques, parades publicitaires, campagnes électorales, jusqu'aux enterrements qu'une fanfare escortait jusqu'au vieux cimetière Saint-Louis, tout en haut de Canal Street, l'artère principale. En redescendant, on traversait Storyville, le quartier des plaisirs, où chaque fenêtre encadrait les visages trop fardés de prostituées de tous âges, depuis les jolies quarteronnes, pensionnaires du Mahogany Hall de Lulu White, jusqu'aux noires de Pardido.

Parfois, avant d'atteindre « Vieux Carré », le quartier français, reconnaissable à ses vastes patios et à ses balcons de fer forgé, on croisait en chemin un autre orchestre qui, juché sur un camion, clamait aux carrefours les mérites d'une savonnette... ou d'un député. Un « cutting contest » s'en suivait entre les musiciens, bataille pacifique dont les acclamations du public fournissaient l'enjeu. C'était à qui « swinguerait » le plus, ferait sortir de son cornet ou de son trombone la musique la plus dansante, tirerait de sa clarinette les notes les plus « blue ».

De fait, le facteur déterminant de la victoire était l'inspiration qui palliait avantageu-

queur de la confrontation était sûr d'obtenir, en dehors de son travail régulier dans un des innombrables « speakeasies » de la ville, des engagements pour les pique-niques de Milneberes ou la grande fête du mardi gras. Sa notoriété s'éten-

Les idoles de l'époque avaient nom : Emmanuel Pérez, créole dont les délicates improvisations jouirent longtemps de la faveur du public; Oscar « Papa » Célestin, Freddy Keppard, Alphonse Picou, « Big Eye », Louis Nelson. Mais celui qui les surpassait tous était incontestablement Buddy Bolden, qui avait acquis à la force de ses poumons le titre de « King » (roi), et qui le conserva jusqu'à l'avènement de Joë Oliver, élu lui aussi par ses pairs.

Bien d'autres encore, oubliés aujourd'hui, firent les beaux soirs du quartier des « lanternes rouges » en jouant pour ces dames les blues les plus « gut bucket » de leur répertoire.

Comment « La Marseillaise » devint « Tiger rag »

Car les blues, ces chants d'esclaves, tour à tour plaintifs ou rayonnants de joie, composèrent au début l'essentiel du répertoire, avec la musique religieuse des Noirs, les « negro spirituals » (tel le célèbre « When the Saints go marchin' in »). Mais, bientôt, des mélodies fort différentes vinrent enrichir les thèmes purement folk-

loriques. Les danses à la mode, quadrilles, mazurkas, entendues à la sauvette au détour du « Vieux Carré », les marches militaires fredonnées par les soldats de la guerre de Sécession en goguette à Storyville, furent dûment assimilées. Elles devinrent (et sont restées) les chevaux de bataille des orchestres de l'ancien style : « Migh society », « Tiger rag », bâti sur les harmonies d'un vieux quadrille intitulé « La Marseillaise », « Les Oignons », chanson créole popularisée chez nous par Sidney Béchét.

Sans doute s'agissait-il encore d'une musique rudimentaire, sans doute ses harmonies nous paraissent-elles rugueuses et démodées. Mais la foi qui l'anime compense largement son manque de maturité et ne peut laisser insensible quiconque a compris le message du jazz.

Amateurs de Miles Davis ou de Cannonball Adderly, lorsque vous écouterez vos idoles, ayez une pensée pour tous ces anonymes de La Nouvelle-Orléans grâce à qui le jazz est ce qu'il est.

(A suivre.)

Jacques Aboucaya.

(Illustrations de Jean-Claude Dingirard.)



de Storyville...



... au

CARNEGIE HALL

II. - Chicago prend la relève

Pendant dix ans, "WINDY CITY" reste la capitale incontestée du jazz

JUSQU'EN 1917, le ragtime de la Nouvelle-Orléans n'avait pratiquement pas quitté Storyville et ses alentours immédiats. Sans doute, les riverboats qui remontaient nonchalamment le Mississippi jusqu'à Saint-Louis, possédaient-ils chacun leur orchestre, tel celui de Fate Marable, qui eut l'honneur de compter dans ses rangs le grand Louis Armstrong, encore à ses débuts. Mais il ne s'agissait là que d'échappées de francs-tireurs. New Orléans, berceau du jazz, n'avait pas encore dispersé aux quatre vents des Etats-Unis sa pléiade de musiciens.

Le signal du départ fut donné brusquement, un beau matin de 1917. Les autorités fermaient Storyville et ses tripots. Parmi les musiciens, la nouvelle se répandit comme une trainée de poudre et ce fut l'exode massif et précipité vers Chicago, la cité du vent, qui devait pour une dizaine d'années, devenir à son tour la capitale du jazz.

Il s'y retrouvèrent tous, vétérans de l'âge héroïque de New Orléans et vedettes nouvellement promues : dès 1917, King Oliver et son Creole Jazz band jouait au « Royal Gardens », immortalisé par un blues de Clarence Williams et qui devait devenir par la suite le « Lincoln Gardens ». Jimmie Noone, avec « Fatha » Earl Hines et Joe « Doc » Postom se produisait au « Nest » et enthousiasma si fort Maurice Ravel que, dit-on, celui-ci passa de nombreuses soirées à essayer de transcrire, sans y parvenir, les solos du célèbre clarinettiste...

Citer les noms des musiciens que l'on pouvait entendre à l'époque dans le South Side, le quartier réservé aux Noirs, équivalait à dresser une anthologie des meilleurs jazzmen : Freddy Keppard, Kid Ory, Mutt Carey, les frères Dodds, le sanjoïste Bud Scott, Ed Garland, Minor Mall, Lil Mardin, future femme de Louis Armstrong, et « Satch-

ky de baignoire la vieille tradition des chants folkloriques.

La première de ces chanteuses qui connut une notoriété considérable fut Ma Rainey, qui grava un grand nombre de disques, aujourd'hui pratiquement introuvables. Mais elle ne tarda pas à être éclipsée par sa protégée et son élève qu'elle avait découverte au fond du Tennessee : une femme de couleur à la stature impressionnante, dotée d'une extraordinaire voix gutturale et aigre, qui envoûtait les foules par la sincérité de son chant. Son nom : Bessie Smith, sacrée « impératrice du blues », et qui enregistra de nombreuses faces accompagnée par les plus grands noms du jazz.

Pendant de longues années, Bessie fut l'idole des Noirs, qui l'adoraient avec ferveur et trouvaient en elle l'interprète idéale de leur misérable condition. Elle chantait avec autant de conviction la tristesse de la femme abandonnée que le désespoir du chômeur qui n'a même plus de maison. Parfois, si poignants étaient les accents qu'elle donnait aux blues les plus connus que les gens ne pouvaient retenir leurs larmes.

Elle mourut en 1936, victime du préjugé de race, au cours d'une tournée dans son Tennessee natal. Après un accident



autre catégorie de blues, purement instrumental celui-ci, fit son apparition dans les quartiers sud de Chicago : le boogie-woogie, style pianistique remis à la mode dans les années 40, mais dont l'« inventeur » fut sans doute Jimmy Yancey.

Fondé sur un mouvement rapide et incessant de la « basse » ambulante (la main gauche du pianiste), le rythme du boogie-woogie, probablement plus primitif que celui de la musique africaine, produit un effet quasi hypnotique et un swing intense. Son créateur, Jimmy Yancey auteur de nombreux morceaux, dont le célèbre « Fives », fut,

style New Orleans épuré, il est vrai, de sa verve un peu désordonnée, accordant plus de place aux solos; un style plus discipliné et qui avait gagné en maturité. Il était dès lors inévitable que les Blancs égarés dans le « South Side » soient gagnés à cette merveilleuse musique et tentent de se l'approprier.

En 1922, cinq gamins de l'Austin High Scholl, encore en culottes courtes, formèrent un petit orchestre et firent des efforts désespérés pour arriver à jouer « hot », comme on disait alors. A vrai dire, ils s'inspiraient surtout de leurs prédécesseurs blancs tels les « New Orleans rhythm Kings », et ne parvinrent jamais à égaler la perfection des Noirs. Ils créèrent ce qu'il est convenu d'appeler le « Chicago style », qui n'a rien de spécifique et



mo. » lui-même qui devait bientôt surpasser son vieux maître Joë Oliver et devenir un des génies créateurs du jazz.

Bessie SMITH l'impératrice du blues

Tous ces musiciens — et bien d'autres encore — jouaient aux alentours de 1920 dans les « speakeasies » que dirigeaient des bandes rivales de bootleggers et de gangsters, enrichis par le goût général pour l'alcool. Les règlements de compte n'y étaient pas rares, jusqu'au jour où Al Capone réalisa l'unification du « milieu » et organisa une vie de nuit intense et frénétique, nouvel âge d'or pour les jazzmen.

C'est à cette époque que le goût du public commença à s'orienter vers les chanteuses de blues. Elles se produisaient dans les cabarets en vogue, ressuscitant dans l'atmosphère enfumée et saturée des vapeurs du whis-

d'automobile, une transfusion sanguine qui l'eût peut-être sauvée, lui fut refusée parce que l'hôpital où on l'avait conduite était « exclusivement réservé aux Blancs ».

Le jazz perdit ainsi celle qui avait donné au blues sa forme la plus pure et la plus achevée. D'autres chanteuses perpétuèrent la tradition, sans arriver à détrôner l'incomparable Bessie Smith. Parmi elles, Ida Cox, Mamie Smith, Virginia Liston, et la célèbre Ethel Waters, qui se consacra par la suite à des « songs » plus commerciaux. Certaines chanteuses de blues sont revenues à cette autre forme du folklore noir, le spiritual, qu'elles interprètent encore dans les églises.

Le boogie-woogie : une musique au rythme obsédant

Dès avant la prohibition, une

à l'âge de six ans, chanteur et danseur dans une troupe ambulante. Ce n'est que par la suite qu'il se consacra au piano et devint un des plus éminents spécialistes du blues. Son style fut imité et enrichi par ses compagnons, dont la notoriété dépassa ensuite la sienne : Meade Lux Lewis, connu pour son « Honky Tonk Train blues » dont le seul titre met en évidence le caractère descriptif du boogie-woogie, Albert Ammons et « Pine Top » Smith, qui chantait aussi remarquablement d'une voix aiguë et criarde.

Le jazz entre à l'École supérieure

Tous les meilleurs musiciens noirs se trouvaient donc à Chicago dans les années qui suivirent la fermeture de Storyville et portaient à son apogée, sous l'influence d'Armstrong, chef de file incontestable et incontesté, le style original du jazz : un

ler la perfection des Noirs. Ils créent ce qu'il est convenu d'appeler le « Chicago style », qui n'a rien de spécifique et ne constitue qu'une imitation souvent maladroite et sautillante du jazz de La Nouvelle-Orléans.

Les musiciens de l'« Austin High Gang », ceux des « Wolverines » où s'illustra Bix Beiderbecke, le plus doué peut-être des jazzmen blancs, désormais entré dans la légende, furent suivis par la cohorte des Chicagoans d'où ressortent le cornettiste Muggsy Spanier, Jack Teagarden, Eddie Condon, Joe Sullivan et Gene Krupa.

Mais celui qui s'assimila le mieux le véritable style de La Nouvelle-Orléans est sans conteste le clarinettiste Milton « Mezz » Mezzrow, figure pittoresque et controversée de l'histoire du jazz, fixé en France depuis plusieurs années, et qui a narré de façon fort vivante, dans son livre : « Really the blues », ses souvenirs de musicien et de fumeur d'opium. Il est à remarquer que nombre de ces musiciens de Chicago s'adonnèrent à la drogue et à la boisson, et le destin tragique de Bix Beiderbecke, mort à 28 ans, épuisé par l'alcool, illustre bien cette frénésie des paradis artificiels où ils recherchaient peut-être le secret du jazz hot.

Leur expérience eut cependant un résultat tangible : désormais, les barrières étaient rompues. Blancs et Noirs, les premiers copiant encore les seconds, allaient communier dans la recherche du même idéal musical. Le jazz venait de franchir une nouvelle étape de son histoire, et lorsqu'en 1928 Chicago cessa d'en être la capitale, il était devenu un véritable fait social.

(A suivre.)

Jacques Aboucaya.

(Illustrations de Jean-Claude Dinguirard.)



de Storyville...



...au

GARNegie HALL

2208.61

III. - New York avant la tempête : l'âge d'or des grands orchestres

VERS 1938, Chicago perdit définitivement son titre de Mecque du jazz. Sans doute pouvait-on encore y entendre d'excellents musiciens, mais le travail se faisait de plus en plus rare dans les boîtes du South Side. Le virus du jazz remontant le fleuve avait, dès cette époque, atteint les cités riveraines du Mississipi et « Windy City » en avait perdu l'exclusivité. Mais New York, la ville géante, New York, dévoreuse d'argent et de talents, avait jusqu'à-là ignoré cette musique de nègres du Sud.

Le jazz à l'assaut de Tin Pan Alley

Pourtant, Tin Pan Alley, la rue des éditeurs de musique, se trouvait à New York, au cœur de Broadway, et il n'était pas rare qu'un morceau nouveau entendu à Chicago soit

distinguèrent particulièrement : James P. Johnson, créateur d'un style orchestral extrêmement riche, et qui fut le premier à élargir le cadre rigide du boogie-woogie, et son disciple, le truculent pianiste-organiste-chanteur Fats Waller, instrumentiste remarquable et compositeur de ballades (« Ho-

peu plus tard, celui de Lunceford au tempo si particulier.

Benny Goodman roitelet devenu roi

La renommée de ces grands ensembles, qui n'eurent guère de peine à éclipser les gloires de Whiteman ou de Jean Goldkette, fut exploitée par un manager astucieux, celui de Benny Goodman, qui lança à grand renfort de publicité l'orchestre de son poulain, pompeusement baptisé « roi du swing ». Ainsi, les créateurs de Harlem se virent frustrés d'une notoriété qui leur revenait de droit. L'ère le pape en était Benny Goodman « swing » commençait, et man, jeune clarinettiste blanc à la technique éblouissante mais au style froid et au phrasé mécanique, qui eut cependant le mérite d'intégrer

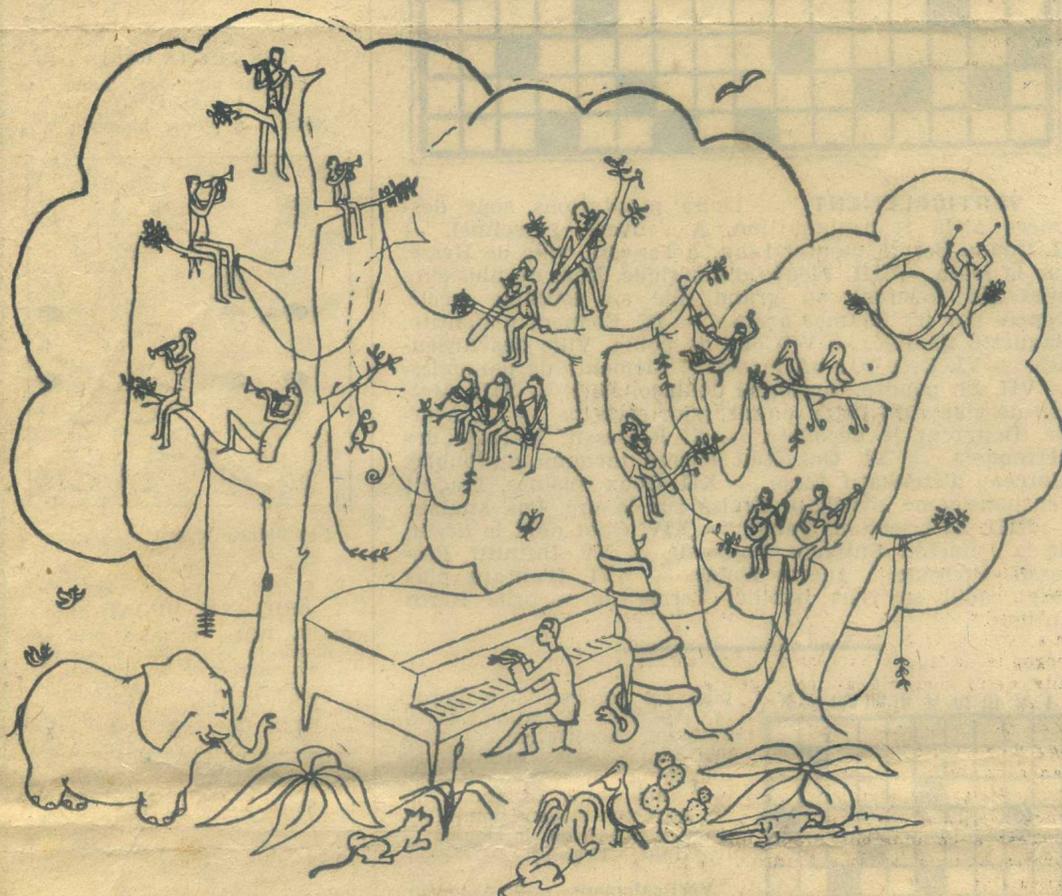
à sa formation d'authentiques jazzmen de couleur, tels que Lionel Hampton, Teddy Wilson et Charlie Christian. Créateur aux yeux du grand public d'une musique nouvelle alors qu'il avait seulement profité des expériences de ses prédécesseurs, Benny Goodman, fausse idole, fut bientôt surpassé par un pianiste noir doué d'un véritable génie créateur : Duke Ellington.

Les deux « grands »

Edward Kennedy « Duke » Ellington, né à Washington en 1899, et qui fonda son premier orchestre en 1924, élargit en effet considérablement le cadre harmonique traditionnel du jazz. Travaillant ses orchestrations en étroite collaboration avec ses musiciens, tous solistes remarquables, il créa une atmosphère nouvelle en exploitant toutes les ressources des instruments, en particulier des cuivres. « Mood Indigo », « The Mooche », « Echoes of Harlem » constituent des exemples de la première manière du Duke, le style jungle, où l'on retrouve l'esprit du blues le plus authentique.

Par la suite, les recherches d'Ellington devinrent plus audacieuses. En 1938, il élargit sa formation, qui compta jusqu'à dix-huit musiciens, et introduisit dans sa musique les « riffs », phrases jouées par des sections entières et dont l'enchevêtrement, véritable alchimie sonore, le conduisit à s'éloigner de plus en plus du pur idiome du jazz pour composer des œuvres qui relèvent, par la forme sinon par l'esprit, de la musique classique. C'est le cas du célèbre « Concerto for Cootie » et de ses poèmes symphoniques plus récents : « Black, Brown and Beige » et « Deep South Suite ».

Le second grand orchestre qui, à l'instar de celui de Duke, utilisa abondamment les riffs, fut celui de « Count » Basie. Pianiste au style dépouillé, Bill Basie édifia non à Harlem, mais à Kansas City, au cœur du Mid West, une formation axée sur le swing, au jeu plus direct que celle d'Ellington, et dont un des meilleurs solistes fut longtemps Lester Young, précurseur du jazz moderne.



Duke ELLINGTON invente le style « jungle »...

Duke ELLINGTON invente le style « jungle »...

« volé » par un éditeur new-yorkais. C'est sans doute ce qui détermina les compositeurs, tels les frères Williams, et aussi les orchestres, à monter à l'assaut de la ville des gratte-ciel. L'appât du gain facile y fut aussi pour quelque chose. Déjà, des visiteurs curieux venaient à Harlem pour découvrir l'« art nègre », et l'argent des snobs y coulait à flots.

Ils arrivèrent tous, musiciens de Chicago et d'ailleurs, dans de vieilles voitures qui, après avoir englouti leurs économies, les abandonnaient parfois avant d'arriver au but. Seul leur restait, avec leurs instruments cabossés, l'espoir de faire rapidement fortune et de gagner « Big Apple », la Grosse Pomme, à leur musique. Encore cet espoir était-il rapidement déçu : A New York, les partitions de Tin Pan Alley étaient reines; il n'était pas question d'improviser librement ni de rechercher un style personnel. La musique « straight », entièrement écrite, consciencieusement léchée et commercialisée, était jouée par tous les grands orchestres, et celui qui ne savait pas déchiffrer ou qui s'obstinait à conserver la sonorité âpre du jazz original n'avait nulle chance de trouver du travail.

Certains se découragèrent et retournèrent dans leur ville natale. D'autres devinrent en peu de temps d'excellents lecteurs à vue, adoucirent leur sonorité, abjurèrent pour un temps les douze mesures du blues et les « breaks » intempêtifs, et acceptèrent un emploi au quartier chinois ou dans une revue burlesque.

De cette interpénétration de la musique policée et européenne des New-Yorkais et de la fougue des Chicagoans, naquit une forme de jazz, dansante et mélodieuse à la fois, qui devait connaître son apogée lors de la vogue du « swing ».

Harlem et la nouvelle école

C'est ainsi que se leva une génération d'excellents musiciens, techniquement supérieurs à leurs aînés, désireux avant tout d'approfondir leurs connaissances musicales et de faire du neuf. L'école blanche de New York comptait parmi ses chefs de file, les frères Dorsey, Red Nichols, le violoniste Eddie Lang, Miff Mole, venu de Chicago, et bien d'autres, souvent obligés de jouer dans des orchestres commerciaux. Mais la véritable pépinière fut incontestablement Harlem, le quartier noir, où apparurent d'authentiques vedettes désireuses d'échapper le plus possible à la mode du jazz symphonique prôné par Paul Whiteman.

Parmi eux, les pianistes se

a Harlem, mais à Kansas City, au cœur du Mid West, une formation axée sur le swing, au jeu plus direct que celle d'Ellington, et dont un des meilleurs solistes fut longtemps Lester Young, précurseur du jazz moderne.

Ces deux grandes formations furent les seules à franchir victorieusement le cap des années de crise et demeurent, malgré leur rajeunissement, les plus représentatives de cet âge d'or de New York, prélude à la grande révolution du « be bop ».

(A suivre.)

Jacques Aboucaya.

(Illustrations de Jean-Claude Dinguirard.)



Le père « BENI GOUEMANE »...

neysuckle rose », « Ain't Misbehavin' ») qui devaient devenir des succès.

Les premiers grands orchestres de jazz

Cependant, le succès commercial obtenu par les grands orchestres blancs, celui de Jack Hylton et de Paul Whiteman en particulier, conduisit les Noirs de Harlem à chercher un compromis, artistiquement valable, entre ce jazz affadi et dégénéré et le style débridé des petites formations de style new-orléans.

Ces recherches aboutirent à la composition du premier grand orchestre noir, celui de Fletcher Henderson, qui, dès 1920, comptait dans ses rangs le saxo-alto et arrangeur Don Redman et le grand Coleman Hawkins. Mais l'orchestre ne parvint à trouver son équilibre et sa pleine maturité qu'en 1934, année où Louis Armstrong vint lui infuser le punch qui lui faisait défaut. Après celle d'Henderson, la formation des Mac Kinney's Cotton Pickers, avec Benny Carter, et celle du petit Chick Webb, qui « lança » Ella Fitzgerald, alors âgée de 16 ans à peine, contribuèrent à assurer le succès des grands orchestres de jazz, dont celui de Luis Russel, qui jouait au Saratoga Club et fut dirigé un temps par Armstrong et, un



Harry CARNEY.

de Storyville...



...au

CARNEGIE HALL

IV. - La révolution du be-bop et la naissance du jazz moderne

LES fameux concerts du Carnegie Hall, « Spirituals to Swing », organisés en 1938 et 1939 par John Hammond, consacrerent, aux yeux du grand public, le jazz, entré par la grande porte dans le temple du Philharmonic Symphony Orchestra de New York. Ils marquèrent aussi l'apogée de la musique « swing », dont le formalisme, qui sacrifiait quelque peu la liberté d'expression des solistes, risquait d'affadir le pur idiome du jazz.

C'est contre ce danger que réagit violemment une poignée de musiciens. Mus par un individualisme forcené, ils furent à l'origine de la révolution qui allait donner naissance à ce qu'il est convenu d'appeler le « jazz moderne ».

Le be-bop en béret et lunettes d'écaille

Dès le début de la guerre s'allumaient, au sein de certains grands orchestres new-yorkais, les brandons de la révolte. Chez Cab Calloway, chez Teddy Hill, chez Earl Hines, des jazzmen, passionnés par l'aventure de l'expressionnisme et de l'atonalité chère aux compositeurs classiques contemporains (Schönberg en particulier), cherchaient à se libérer de l'empire du mouvement swing. Mais leurs expériences solitaires restèrent infructueuses, jusqu'au jour où ils se retrouvèrent au Minton's, une boîte nouvellement ouverte à Harlem, et codifièrent, entre 1942 et 1944, au cours de mémorables jam sessions, une musique nouvelle, le be-bop. L'origine du nom reste obscure. Sans doute s'agit-il d'une simple onomatopée, issue du « scat song » cher à Cab Calloway.

Ils étaient peu nombreux au Minton's, et reconnaissables à leur tenue excentrique : béret à gros pompon, collier de barbe et lunettes à monture d'écaille adoptés ensuite par tous leurs « fans ». Les jam sessions, qui se prolongeaient souvent jusqu'au petit matin, réunissaient, après leur travail régulier, John « Dizzy » Gillespie, trompettiste excentrique à la vélocité surprenante; Charlie « Yardbird » Parker, saxophoniste entré dans la légende et qui contribua à donner au nouveau style son expression la plus

lie Christian, guitariste mort prématurément, et aussi Max Roach, qui enregistra avec Parker des faces historiques.

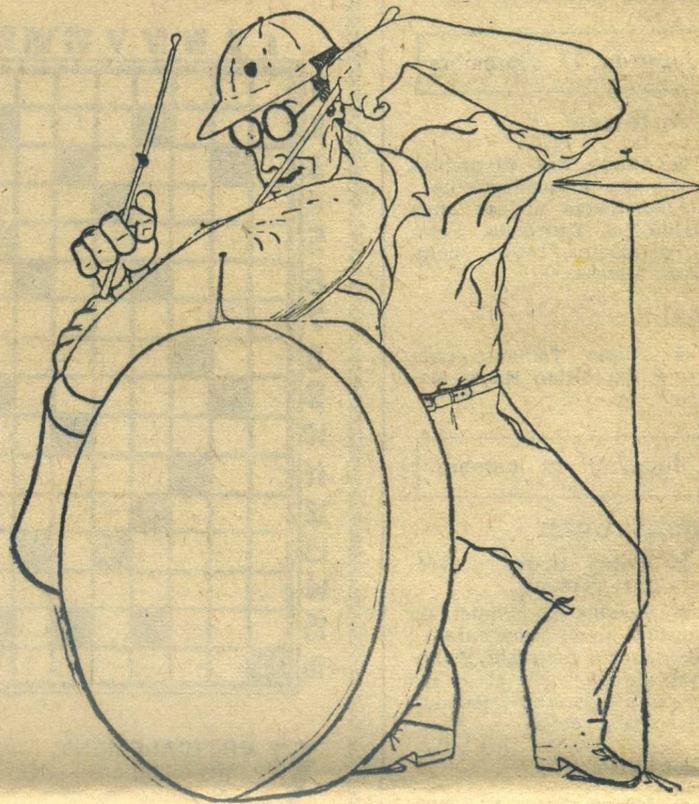
Un style audacieux et désespéré

Leur musique était à l'image de leur personnalité : fantastique et non conformiste. Elle se caractérise par un expressionnisme baroque et la destruction systématique de la forme générale aussi bien que du rythme, fixé depuis la vogue du « swing » à une accentuation régulière des quatre temps de la mesure. On peut y déceler l'influence de la musique orientale, et le désir d'éviter à tout prix le moindre sentimentalisme : plus de notes tenues, mais des cascades de doubles croches jouées par phrases courtes avec une extrême rapidité.

Les notes insolites de Gillespie, soulignées par les « bombes » intempestives de Kenny Clarke, les accords altérés de Monk et le lyrisme de Charlie Parker séduisirent la plupart des musiciens et portèrent un coup fatal au « swing ». L'âge classique du jazz était révolu. Le bop ouvrait la porte à toutes les innovations et, avec lui, se dessinait une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes.

Le bop est-il du jazz ?

D'aucuns, nourris de blues et de jazz classique, se récrièrent à l'audition de ces musiciens qui tournaient si résolument le dos à la tradition, et refusèrent d'admettre une évolution logique et peut-être nécessaire. Pour eux, le bop était une musique à part; et, de fait,



Ceci peut représenter Max ROACH en tenue d'été aussi (il)-légitimement que Cheik WELLB, lequel était, si je m'en souviens bien, aveugle.

rythme régulier et dansant, un vibrato particulier rappelant les inflexions des chanteurs noirs, et quelques formes traditionnelles telles que les douze mesures du blues et les « breaks » placés à des endroits déterminés et immuables.

Pourtant, même si l'on peut sourire aujourd'hui de certaines naïvetés des premiers boppers

les une forme orchestrale plus vaste, et réunit un grand orchestre qui fit plusieurs tournées triomphales, notamment en Amérique latine. C'est au cours d'une de ces tournées qu'il s'adjoignit le batteur afro-cubain Chano Pozzo et enregistra le célèbre « Manteca » pièce maîtresse de son répertoire. Malheureusement, et bier



de musiciens. Mus par un individualisme forcené, ils furent à l'origine de la révolution qui allait donner naissance à ce qu'il est convenu d'appeler le « jazz moderne ».

Le be-bop en bérêt et lunettes d'écaille

Dès le début de la guerre s'allumèrent, au sein de certains grands orchestres new-yorkais, les brandons de la révolte. Chez Cab Calloway, chez Teddy Hill, chez Earl Hines, des jazzmen, passionnés par l'aventure de l'expressionnisme et de l'atonalité chère aux compositeurs classiques contemporains (Schönberg en particulier), cherchaient à se libérer de l'empire du mouvement swing. Mais leurs expériences solitaires restèrent infructueuses, jusqu'au jour où ils se retrouvèrent au Minton's, une boîte nouvellement ouverte à Harlem, et codifièrent, entre 1942 et 1944, au cours de mémorables jam sessions, une musique nouvelle, le be-bop. L'origine du nom reste obscure. Sans doute s'agit-il d'une simple onomatopée, issue du « scat song » cher à Cab Calloway.

Ils étaient peu nombreux au Minton's, et reconnaissables à leur tenue excentrique : bérêt à gros pompon, collier de barbe et lunettes à monture d'écaille adoptés ensuite par tous leurs « fans ». Les jam sessions, qui se prolongeaient souvent jusqu'au petit matin, réunissaient, après leur travail régulier, John « Dizzy » Gillespie, trompettiste excentrique à la vélocité surprenante; Charlie « Yardbird » Parker, saxophoniste entré dans la légende et qui contribua à donner au nouveau style son expression la plus brillante; le pianiste Thelonius Monk et le batteur Kenny Clarke. On y vit aussi Char-

Roach, qui enregistrera avec eux des faces historiques.

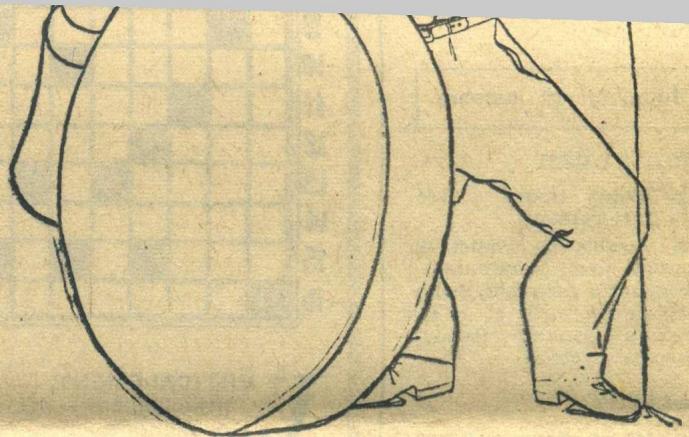
Un style audacieux et désespéré

Leur musique était à l'image de leur personnalité : fantasque et non conformiste. Elle se caractérise par un expressionnisme baroque et la destruction systématique de la forme générale aussi bien que du rythme, fixé depuis la vogue du « swing » à une accentuation régulière des quatre temps de la mesure. On peut y déceler l'influence de la musique orientale, et le désir d'éviter à tout prix le moindre sentimentalisme : plus de notes tenues, mais des cascades de doubles croches jouées par phrases courtes avec une extrême rapidité.

Les notes insolites de Gillespie, soulignées par les « bombes » intempestives de Kenny Clarke, les accords altérés de Monk et le lyrisme de Charlie Parker séduisirent la plupart des musiciens et portèrent un coup fatal au « swing ». L'âge classique du jazz était révolu. Le bop ouvrait la porte à toutes les innovations et, avec lui, se dessinait une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes.

Le bop est-il du jazz ?

D'aucuns, nourris de blues et de jazz classique, se récrièrent à l'audition de ces musiciens qui tournaient si résolument le dos à la tradition, et refusèrent d'admettre une évolution logique et peut-être nécessaire. Pour eux, le bop était une musique à part; et, de fait, rien ne subsistait dans le bop de ce qui constituait jusqu'alors l'essence même du jazz : un



Ceci peut représenter Max ROACH en tenue d'été aussi (il)-légitimement que Cheik WELLB, lequel était, si je m'en souviens bien, aveugle.

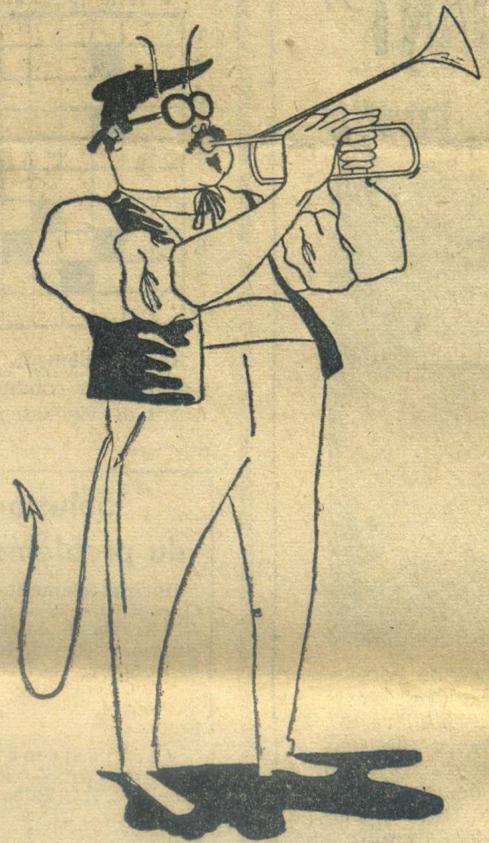
rythme régulier et dansant, un vibrato particulier rappelant les inflexions des chanteurs noirs, et quelques formes traditionnelles telles que les douze mesures du blues et les « breaks » placés à des endroits déterminés et immuables.

Pourtant, même si l'on peut sourire aujourd'hui de certaines malvetés des premiers boppers

les une forme orchestrale plus vaste, et réunit un grand orchestre qui fit plusieurs tournées triomphales, notamment en Amérique latine. C'est au cours d'une de ces tournées qu'il s'adjoignit le batteur afro-cubain Chano Pozzo et enregistra le célèbre « Manteca » pièce maîtresse de son répertoire. Malheureusement, et bie-



On dirait Lionel HAMPTON.



La terreur du père HUGUES.

et de leur recherche parfois forcenée de « l'original à tout prix », on doit leur savoir gré d'avoir infusé un sang nouveau au jazz statique et menacé de dégénérescence des années 40. L'enthousiasme qui salua chacun des concerts de Gillespie, l'influence indéniable de Parker sur la majorité des saxophonistes qui lui succédèrent, le succès de disques tels que « Cool blues », « Hot house » et « Salt Peanuts », véritables chefs-d'œuvre, sont révélateurs de l'immense audience du bop après la guerre.

Dizzy tenta même par la suite de donner à ses trouvail-

qu'il fût une réussite sur plan artistique, l'ensemble put financièrement survivre. Gillespie revint aux petites nations, mieux adaptées à l'esprit de sa musique.

Mais le jazz, musique vivante par essence, ne tarda pas à évoluer encore, et le bop, premier coup porté à l'édifice traditionnel, fit bientôt, à tour, figure de vieux sty-

(A suivre.)

Jacques Abouca

(Illustrations de Claude Dinguir

de Storyville...



... au

CARNEGIE HALL

V. - L'ère moderne du jazz : Tradition or not tradition ?

Le « be bop » subit, jusqu'en 1950, une lente maturation. Abandonnant ses outrances premières et son caractère volontairement agressif de musique « révolutionnaire », il fut soumis, au cours de ces dernières années, à plusieurs influences qui, sans le dénaturer entièrement, l'adaptèrent aux nouvelles tendances qui se faisaient jour. Il demeure ainsi le dénominateur commun à des styles aussi différents que ceux de Gerry Mulligan et des Messengers, de John Coltrane et du Modern Jazz Quartet.

La naissance du cool jazz

Dès 1948, un courant nouveau prit naissance, qui s'opposait à la frénésie du bop, et, poursuivant l'expérience atonale, cotoyait la musique classique contemporaine. Les promoteurs de ce jazz progressiste, musiciens blancs excellents techniciens, eurent pour chef de file Woody Herman, bientôt suivi par Stan Kenton et son orchestre, et un pianiste aveugle au style étrange, Lennie Tristano. Leurs tentatives, trop savantes, trop recherchées, semblaient vouées à un échec prochain lorsque s'imposa Miles Davis, transfuge de l'école bop, qui allait poursuivre à sa manière, et suivant sa sensibilité de Noir, les expériences progressistes. Il devint rapidement, grâce à son talent et à sa forte personnalité, la figure de proue de la tendance « cool ».

Le style de Miles Davis conserve l'ensemble des caractères du bop, alliés à une conception différente du swing. Autant le bop est endiablé, autant le cool est détendu, apaisant, décontracté. Les sonorités s'adoucissent. Nous sommes loin de l'exaspération d'un Gillespie, tout proches par contre de la manière de Lester Young. Les fameuses sessions « Capitol » de 1948-1949 restent les chefs-d'œuvre du genre qui ne rencontra pas, il est vrai, un accueil très favorable auprès du public : Miles Davis y est entouré de musiciens peu connus à l'époque, dont Gerry Mulligan, John Lawis et Lae Konitz, un saxophoniste blanc de grand talent. Parmi les autres vedettes du « cool jazz » prennent place Stan Getz, George Shearing et Dave Brubeck, élève de Darius Milhaud.

Blancs que de Noirs, réussit à survivre à un courant de néo-bop déclenché en 1953 par les musiciens noirs de New York, dont Art Blakey et Clifford Braon, et se développa sous une forme légèrement remaniée sur la côte ouest des Etats-Unis, en Californie.

Mélange subtil de « cool » et de « swing » agrémenté de réminiscences du be-bop, la musique « west coast » eut pour principal mérite de révéler des artistes de valeur : Shorty Rogers, le batteur Shelly Manne, Bud Shank, et le guitariste Barney Kersel.

Mais un retour à l'Est et au swing, pulsation vitale du jazz, ne tarda pas à reléguer au second plan les expériences des musiciens de San Francisco et à renouer partiellement avec la tradition. Tandis que l'orchestre rajeuni de Count Basie connaissait un renouveau de succès, de petits groupements apparurent, dont le plus représentatif reste à l'heure actuelle, avec celui d'Horace Silver, celui des Jazz Messengers d'Art Blakey.

Partisan d'un retour à l'africanisme, Art Blakey, batteur de grande classe, joue une musique torride, au rythme brutal, qui semble représenter le courant le plus sain du jazz moderne. Après les diverses appellations qu'on lui a successivement appliquées (East coast, funky, hard bop), elle semble se perpétuer avec l'école « soul » nouvellement née. Cependant, seul le temps permettra d'apprécier la valeur exacte de musiciens que l'actualité place déjà au firmament du jazz : Cannonball Adderly, John Coltrane, Las Mac Caun, voire Ornette Coleman, génie pour les uns, imposteur pour les autres.

Où va le jazz ?



Ça, c'est du dessin à grand spectacle; c'est censé représenter Kid ORY (???) sur fond de « Tight like this », qui, lui, est authentique...

Il serait même vain d'essayer de déterminer quel en est le courant principal, si diverses sont ses sources d'inspiration.

La révolution du bop lui a offert des possibilités insoupçonnées : l'influence blanche a profondément dénaturé une musique purement folklorique à l'origine et a contribué à élargir son audience dans le monde; à l'extrême, certaines expériences, celle de Gunther Schuller notamment, qui tente de l'assimiler à la musique classique, risquent de lui faire perdre toute spécificité.

Mais la tradition demeure. Wilbur de Paris et son orchestre perpétue le style des pionniers de La Nouvelle-Orléans. Louis Armstrong reste l'idole de nombreux jeunes musiciens. Ray Charles chante le blues à la façon des gospel singers d'antan et connaît un prodigieux succès. Erroll Garner constitue le prototype des musiciens modernes qui ne doivent rien au bop ni au cool. Aucun style n'est périmé, comme d'aucuns voudraient le laisser croire. Pourquoi grand papa Kid Ory n'aurait-il pas sa place aux côtés des barbus du Modern

temps encore... C'est la grâce que nous lui souhaitons.

FIN

Jacques ABOUCAYA.

(Illustrations de Jean-Claude DINGUIRARD.)

Votz

SUR MON

SUR CIN

La première émission « Cinq colonnes d'une » après les vacances a pour premier effet d'exprimer « L'Art et les hommes » Jean-Marie Drot. Pourquoi

posait à la frénésie du bop, et, poursuivant l'expérience atonale, cotoyait la musique classique contemporaine. Les promoteurs de ce jazz progressiste, musiciens blancs excellents techniciens, eurent pour chef de file Woody Herman, bientôt suivi par Stan Kenton et son orchestre, et un pianiste aveugle au style étrange, Lennie Tristano. Leurs tentatives, trop savantes, trop recherchées, semblaient vouées à un échec prochain lorsque s'imposa Miles Davis, transfuge de l'école bop, qui allait poursuivre à sa manière, et suivant sa sensibilité de Noir, les expériences progressistes. Il devint rapidement, grâce à son talent et à sa forte personnalité, la figure de proue de la tendance « cool ».

Le style de Miles Davis conserve l'ensemble des caractères du bop, alliés à une conception différente du swing. Autant le bop est endiablé, autant le cool est détendu, apaisant, décontracté. Les sonorités s'adoucisent. Nous sommes loin de l'exaspération d'un Gillespie, tout proches par contre de la manière de Lester Young. Les fameuses sessions « Capitol » de 1948-1949 restent les chefs-d'œuvre du genre qui ne rencontra pas, il est vrai, un accueil très favorable auprès du public : Miles Davis y est entouré de musiciens peu connus à l'époque, dont Gerry Mulligan, John Lawis et Lae Kohnitz, un saxophoniste blanc de grand talent. Parmi les autres vedettes du « cool jazz » prennent place Stan Getz, George Shearing et Dave Brubeck, élève de Darius Milhaud.

« West coast » contre « East coast »

Ce style, qui, par son académisme, séduisit davantage de

sous une forme légèrement maniée sur la côte ouest des Etats-Unis, en Californie.

Mélange subtil de « cool » et de « swing » agrémenté de réminiscences du be-bop, la musique « west coast » eut pour principal mérite de révéler des artistes de valeur : Shorty Rogers, le batteur Shelly Manne, Bud Shank, et le guitariste Barney Kessel.

Mais un retour à l'Est et au swing, pulsation vitale du jazz, ne tarda pas à reléguer au second plan les expériences des musiciens de San Francisco et à renouer partiellement avec la tradition. Tandis que l'orchestre rajeuni de Count Basie connaissait un renouveau de succès, de petits groupements apparurent, dont le plus représentatif reste à l'heure actuelle, avec celui d'Horace Silver, celui des Jazz Messengers d'Art Blakey.

Partisan d'un retour à l'africanisme, Art Blakey, batteur de grande classe, joue une musique torride, au rythme brutal, qui semble représenter le courant le plus sain du jazz moderne. Après les diverses appellations qu'on lui a successivement appliquées (East coast, funky, hard bop), elle semble se perpétuer avec l'école « soul » nouvellement née. Cependant, seul le temps permettra d'apprécier la valeur exacte de musiciens que l'actualité place déjà au firmament du jazz : Cannonball Adderly, John Coltrane, Las Mac Caun, voire Ornette Coleman, génie pour les uns, imposteur pour les autres.

Où va le jazz ?

Bien que la tendance actuelle manifeste donc un retour au rythme originel (vogue du rhythm and blues, efforts d'Art Blakey), il serait pourtant erroné de croire que le jazz évolue dans une seule direction.



Ça, c'est du dessin à grand spectacle; c'est censé représenter Kid ORY (???) sur fond de « Tight like this », qui, lui, est authentique...

Il serait même vain d'essayer de déterminer quel en est le courant principal, si diverses sont ses sources d'inspiration.

La révolution du bop lui a offert des possibilités insoupçonnées : l'influence blanche a profondément dénaturé une musique purement folklorique à l'origine et a contribué à élargir son audience dans le monde; à l'extrême, certaines expériences, celle de Gunther Schuller notamment, qui tente de l'assimiler à la musique classique, risquent de lui faire perdre toute spécificité.

Mais la tradition demeure. Wilbur de Paris et son orchestre perpétue le style des pionniers de La Nouvelle-Orléans. Louis Armstrong reste l'idole de nombreux jeunes musiciens. Ray Charles chante le blues à la façon des gospel singers d'antan et connaît un prodigieux succès. Erroll Garner constitue le prototype des musiciens modernes qui ne doivent rien au bop ni au cool. Aucun style n'est périmé, comme d'aucuns voudraient le laisser croire. Pourquoi grand papa Kid Ory n'aurait-il pas sa place aux côtés des barbus du Modern Jazz Quartet ?

Le jazz a grandi, voilà tout. Grandi en âge et en vitalité. De Storyville au Carnegie Hall, il a drainé à lui, au cours de son histoire, toujours plus d'amateurs enthousiastes.

Puisse-t-il les passionner long-

temps encore... C'est la grâce que nous lui souhaitons.

FIN

Jacques ABOUCAYA
(Illustrations de Jean-
Claude DINGUIRARD.)

Votz

SUR MON

SUR CIN

LA première émission « Cinq colonnes » après les vacances pour premier effet d'exp. « L'Art et les hommes Jean-Marie Drot. Pourquoi Parce que les colonnes ét en l'occurrence, très lon Dans plusieurs cas, elles l'é trop. Il y aurait intérêt à tre plus d'articles dans ce gazette, comme le fait Pierr zareff dans le journal quot.

La musique placée derrière parole gêne parfois l'inter mais ce n'est pas spéci « Cinq colonnes ». Et ses rédacteurs font par ailleurs progrès sur la traduction bale, qui se mélange moins d'ordinaire avec la parole nale.

Des photos un peu trop bres et la conduite morcel l'interview (vue par certains cousses de l'image) ne son des plus condamnables « mélange des réponses par tions rapides n'est pas né cette émission.

De Bizerte au Gabon, l' sert beaucoup au grand t tage télévisé. Il faut que l tique elle-même s'en serve d il s'agit d'une longue émi

Passons rapidement sur cune des colonnes.

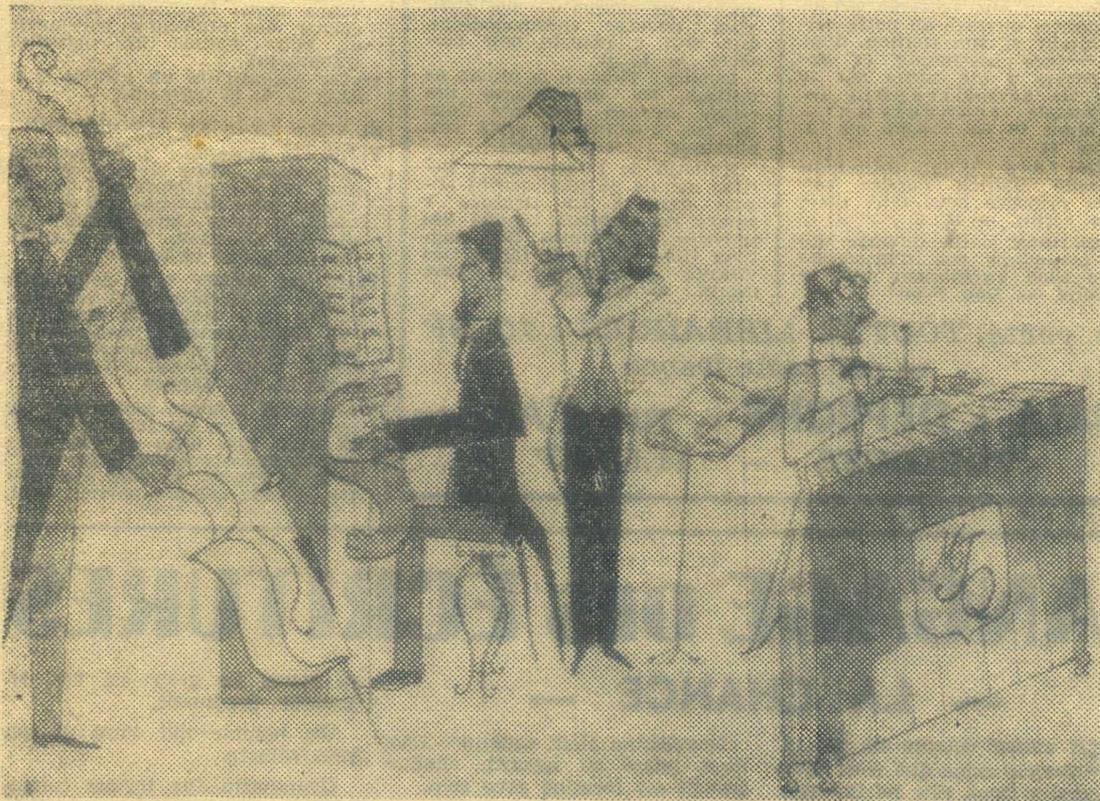
Dizerte : Une descente creux des collines militaire environs et des interview, sont important s'il y a la au régiment.

L'affaire Novak : Un c usagé du questionnaire de et d'autre. Cette séquence remuer l'auditoire situé côté-ci de l'écran.

Le film de Zanuck en No die : D'excellentes photos au cinéma et des interview sez cocasses sur l'occu allemande évoquée par les tumes.

Au Gabon, de très bons trastes entre les interview Noirs vêtus à l'européen les danses de naturels habillés.

Johnny Halliday en col Saisissante francisation



Et ça, c'est les pantins à Léwis. La ressemblance est frappante.