LOUIS JORDAN

D'une manière générale, le jazz souffrait d'un mal chronique : il était rarement assez commercial, et au fur et à mesure que s'estompaient les effets bénéfiques de la Swing Era, même si les plus grandes vedettes demeuraient en place, la situation des musiciens, à cause de la guerre, était plus difficile. Dès cette époque, anticipant un phénomène qui allait prendre beaucoup d'ampleur à partir de la seconde moitié de cette décennie, les petites formations revinrent sur le devant de la scène. L'exemple le plus significatif est celui du saxophoniste Louis Jordan. En 1941, il avait déjà plus de dix ans de carrière derrière lui et avait notamment travaillé pour Chick Webb entre 1936 et 1938. Il monta ensuite un petit groupe baptisé le Tympany Five. Il fut pris sous contrat chez Decca. Au fil des ans, la réputation de cet ensemble grandit. Jordan ne faisait pas dans la subtilité et présentait une musique sans complication, musclée et basée sur le blues. Le groupe sonnait bien et les paroles, assez racoleuses des chansons touchaient un large public. Cette formule, pourtant assez peu novatrice, anticipait le courant noir du Rythm and Blues et le Rock'n Roll. Elle traduisait une tendance liée aux conditions économiques qui verrait le succès des petites formations. On allait passer des fastes de la Swing Era à une longue période de restrictions à laquelle correspondait la promotion d'un jazz de poche, débarrassé, sur le plan musical, de ses excroissances modernistes. En d'autres termes, pour anticiper, tous ceux que le Bebop laisserait de côté, pourraient reconquérir des auditeurs qu'avaient effrayés les audaces du nouveau jazz.

Et nous écoutons Knock Me A Kiss, un thème de M. Jackson, avec :

Freddy Webster, trompette

Louis Jordan, saxophone alto, chant

Stafford Simmons, saxophone ténor, clarinette

Arnold Thomas, piano

Henri Turner, contrebasse

Walter Martin, batterie

Enregistré à Chicago le 15 novembre 1941 pour Decca

JAY McSHANN

Paradoxalement, c'est au même moment que Charlie Parker grava ses premières cires. L'homme qui allait révolutionner le jazz tout entier n'était alors qu'un tout jeune homme (Il naquit en 1920) et faisait partie de l'orchestre du pianiste Jay McShann. On ne doit pas en déduire que cet ensemble était un réservoir d'avant-gardistes. C'était un de ces orchestres basés dans le Middle West et qui avaient pris la relève des anciens, des Count Basie et autres Bennie Moten, gloires de Kansas City. McShann n'était ni Basie, ni même Moten, simplement un bon pianiste, spécialisé dans le répertoire du blues et du Boogie-Woogie et ses conceptions orchestrales n'avaient rien de révolutionnaire. « À l'époque de mon arrivée dans la ville, raconte McShann, les gars de Kansas City ne voulaient pas jouer avec lui. Bird semblait jouer dans un style très confus, ils ne comprenaient pas ce qu'il essayait de faire ».

McShann lui fit confiance et lui confia même quelques soli sur ses disques. Rétrospectivement, on a le sentiment qu'une nouvelle génération de musiciens rongeait ainsi son frein, les futures vedettes travaillant à droite et à gauche pour des chefs d'orchestres, dont le principal souci n'était pas de redéfinir les paramètres du jazz mais de gagner leurs vies. On ne saurait trop généraliser cette vision à posteriori. Il est certain que des leaders tels que Hines, appréciaient les idées nouvelles, d'autres, qui s'en souciaient moins était tout de même capables de reconnaître un musicien doué. En règle générale, à cette époque-là, le jazz était organisé comme une famille : les jeunes faisaient leur apprentissage auprès des ainés. Qui plus est, l'évolution de son langage avait un caractère plus organique, dans la mesure où les musiciens étaient à même de comprendre le changement, même s'ils ne l'acceptaient pas toujours (on pense au cas de Mezz Mezzrow qui dénonça une évolution du jazz qui lui paraissait contraire aux principes même de cette musique).

Quoi qu'il en fût, en 1941 s'était déjà annoncé une évolution dont les effets ne se feraient vraiment sentir que quelques années plus tard.

On peut en révéler les indices mais sûrement pas prétendre que l'avenir était inscrit là et qu'il suffisait de s'y conformer.

Et nous écoutons Swingmatism, un thème de W. Scott et de J. McShann, avec :

Harold Bruce, Bernard Anderson, Orville Minor, trompettes

Joe Baird, trombone

John Jackson, Charlie Parker, saxophone alti

Bob Mabane, Henry Ferguson, saxophone ténor

Jay McShann, piano

Gene Ramey, contrebasse

Gus Johnson, batterie

Enregistré à Dallas le 30 avril 1941 pour Decca

1942

L'aurait-on gagnée, cette fichue guerre si les américains ne s'étaient pas mis de la partie, entrant dans la danse le 7 décembre 1941 ? À l'époque, la question ne se posait pas en ces termes, et, aujourd'hui, je ne me permettrai pas d'y répondre. Cela me rappelle la réflexion d'un ami historien et jazzophile : « Si Joe Venuti (violoniste) et Phil Napoleon (trompettiste) n'avaient pas enregistré leurs versions de Waterloo, en 1929, Napoléon Bonaparte aurait peut-être pu gagner la bataille en question ».

En tout cas, pour sortir de ces considérations absurdes, constatons qu'en décembre 1941 les jazzmen ne chômèrent pas et trouvèrent même l'occasion de graver quelques pièces en studio. James C. Petrillo, directeur du syndicat des musiciens affirma qu'il n'y aurait pas de grève pendant la guerre. Cette bonne, ou mauvaise résolution prit fin en août de l'année suivante et la grève dura jusqu'à la fin de 1943, ce qui tend à prouver qu'il ne faut jamais croire sur parole un dirigeant syndical, fut-il du genre Al Capone (je parle de Petrillo). C'est ainsi que la sélection de morceaux que nous allons entendre porte sur un peu plus d'une demi-année.

L'époque était toujours dominée par de grosses machines : Count Basie, Andy Kirk, Cab Calloway, Duke Ellington, Erskine Hawkins, Jimmie Lunceford, Lionel Hampton et Jay McShann pour les noirs. À cette liste, je dois ajouter Louis Armstrong car il était alors accompagné par une grande formation dirigée par Luis Russel. Chez les blancs, nous trouvons Tommy Dorsey, Benny Goodman, Woody Herman, Gene Krupa, Harry James et Glenn Miller. Précisons que la confrérie des grands ensembles allait bientôt disparaître, ou plutôt se dissoudre au sein d'une collectivité particulièrement florissante en temps de guerre : l'armée américaine.

LOUIS ARMSTRONG

À partir du début des années 40, Louis Armstrong connut de sérieux ennuis avec ses lèvres. Leur état préoccupant, , leur détérioration, le força à s'économiser quelque peu. En d'autres termes, il dut limiter les prouesses physiques, notamment les fulgurances dans l'aigu. De manière générale, tout son jeu en fut affecté, même si ses prodigieuses capacités intellectuelles lui permettaient dans une certaine mesure, de pallier un tel handicap. Pourtant, le grand public ne lui demandait pas d'être un soliste de génie. En général, il n'en avait cure et s'intéressait davantage au spectacle que leur offrait Satchmo roulant des yeux, faisant le pitre, y allant d'un couplet ou d'une note en plein dans la stratosphère.

Louis n'avait jamais caché son admiration pour Guy Lombardo, chef d'orchestre très populaire, connu pour son art sirupeux et qui n'avait pas grand'chose à voir avec le jazz. Imaginons que Charles Trenet se prétendit inspiré par Georges Guétary... En reprenant Coquette, composé par Jimmy Green (l'auteur de Body and Soul) en collaboration avec Carmen Lombardo (frère de Guy), il n'est pas impossible qu'il entendît rendre hommage à Guy le sucré. Coquette avait déjà connu le succès et, dans le domaine du jazz, Jimmie Lunceford en avait donné une version fort appréciée en 1937. En tout cas, même s'il arrivait comme les carabiniers, Armstrong n'hésita pas à empoigner ce loukoum. Il nous le restitua de sa voix de maître râpeuse et presque envoutante. Avec l'ensemble le plus intéressant qu'il eût jamais à ses côtés (pour ce qui est des grandes formations), association parfaitement rodée puisqu'elle avait débuté en 1935, Louis bénéficiait d'un sacré tremplin, et c'est pourquoi on aurait tort de bouder toues les faces de cette époque-

là, tant elles contiennent de perles cachées, même si ce ne sont pas d'absolus chefs d'œuvre et qui tiennent tant à l'orchestre qu'à son soliste.

Et nous écoutons Coquette, un thème de Guy Lombardo, G. Kahn & J. Green, avec :

Louis Armstrong, trompette, chant

Shelton Hemphill, Bernard Flood, Franck Galbrait, trompettes

George Washington, James Whitney, Henderson Chambers, trombones

Carl Frye, saxophone alto

Rupert Cole ; saxophone alto, clarinette

Joe Garland, Prince Robinson, saxophones ténors

Luis Russel, piano

Lawrence Lucie, guitare

John Simmons, contrebasse

Sidney Catlett, batterie

Enregistré à Los Angeles le 17 avril 1942 pour Decca

Cash For Your Trash, du même jour, décidément fort inspiré, fut probablement choisi par Armstrong pour relever la sauce. Cette composition, empruntée à Fats Waller, qui l'avait enregistrée quelques mois plus tôt, donnait largement la parole à Louis, tant par la voix que par la trompette, et les paroles comportent vraisemblablement un double sens (et l'essence, nous dit Jean Constantin, est riche en double sens) : ce trash, détritus, aurait aussi une connotation sexuelle. Notons le caractère quasi Cartérien (il s'agit de Benny Carter...) de l'arrangement. Ajoutons que Cash For Your Trash ressemblait à un Pennies For Heaven détourné (mélodiquement, j'entends).

Et nous écoutons Cash For Your Trash, un thème de E. Kinkeby, T. Waller, avec les mêmes, enregistré à la même séance

Quant à I Never Know, s'il vaut mieux considérer que Count Basie en signe indiscutablement la version de référence, celle d'Armstrong brille par l'éclat grave et moelleux de sa voix qui confère à ce morceau

une intensité troublante. Sa partie de trompette, proche du thème, en retient pudiquement une part de l'impact dramatique.

Et nous écoutons I Never Knew, un thème de T. Fio-Rito & de G. Kahn, avec les mêmes, enregistré à la même séance.

Même s'il jouissait toujours d'une grande popularité, Armstrong ne faisait plus vraiment, depuis quelques années déjà, l'actualité du jazz. C'est à Los Angeles que furent gravés les trois morceaux ici sélectionnés et c'est à Hollywood qu'il participa au tournage de Cabin In The Sky, film du grand Vincente Minelli, et dont la vedette musicale revint en fait à Duke Ellington.

DUKE ELLINGTON

Duke avait alors le vent en poupe, et son plus grand cru, du moins avec le recul tu temps, fut celui de l'année 1940.

1942 vit quelques créations des plus marquantes, notamment Perdido, et C-Jam Blues, et il serait dommage d'oublier Main Stream et What Am I Here For, même s'ils sont moins connus.

Perdido est l'œuvre du tromboniste Juan Tizol, l'auteur du célébrissime Caravan. Lui-même n'appréciait pas tellement cette mélodie, qu'il avait composée dans le train, tapotant sur la vitre. Il s'était empressé de la coucher sur papier, et, le soir même, la soumit à Duke, aussitôt emballé. Dans cette première version confiée à la cire, Ellington, Harry Carney, Ray Nance (à la trompette), Rex Stewart et Ben Webster s'y partagent les soli.

Et nous écoutons Perdido, un thème de Juan Tizol, avec :

Wallace Jones, trompette

Ray Nance, trompette,violon

Rex Stewart, cornet

Joe Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol, trombones

Barney Bigard, clarinette

Johnny Hodges, saxophone alto, soprano, clarinette

Otto Hardwick, saxophone alto, saxophone basse

Ben Webster, saxophone ténor

Harry Carney, saxophone baryton, alto, clarinette

Billy Strayhorn, piano

Fred Guy, guitare

Junior Raglin, contrebasse

Sonny Greer, batterie

Enregistré à Chicage le 21 janvier 1941 pour Victor.

C Jam Blues, connu aussi sous le nom de Duke's Place, œuvre d'Ellington, qui, à l'instar de la précédente allait défier les années et demeurer sur le répertoire, avait déjà été enregistrée par Barney Bigard (voir émissions précédentes) à la tête d'un petit groupe d'Ellingtoniens, Duke en étant d'ailleurs le pianiste, en septembre 1941. Et le clarinettiste

expliqua que ce morceau était né lors d'une tournée. « Duke, dit-il, se contentait de jouer une note, comme ça, et les gars brodaient le blues autour. Nous faisions souvent ce genre de chose avec l'orchestre, et le résultat était presque toujours heureux. ». C'est effectivement le cas ici, et Ellington, Ray Nance, Rex Stewart, Ben Webster, Joe Nanton et Barney Bigard prennent tour à tour la parole.

Et nous écoutons 7 C-Jam Blues, un thème d' Ellington , avec les mêmes lors de la même séance.

Main Stream, toujours d'Ellington, n'est pas non plus à classer parmi les œuvres de recherche, elle prétend surtout à l'efficacité : Bâtie comme un blues de 12 mesures, elle permet aussi aux principaux solistes de l'orchestre de se faire entendre. La relation entre les riffs et les soli est constamment électrique, et la tension paraît monter tout au long de l'interprétation de ce morceau.

Et nous écoutons Main Stream, un thème d'Ellington, avec les mêmes mais avec Ellington au piano à la place de Strayhorn, Enregistré à New York le 26 juin 1942 pour Victor.

What I Am Here For, une ballade composée par Duke Ellington, met tout autant en évidence les solistes, mais l'attention de l'auditeur peut également se porter sur le délicieux drapé orchestral, particulièrement sur la section de cinq saxophones (car, pour la circonstance, Bigard est au ténor, instrument dont il ne joue plus depuis longtemps qu'en section, exposant le thème.

Et nous écoutons What I Am Here For, un thème d'Ellington, avec les mêmes, Enregistré à New York le 26 février 1942 pour Victor.

COUNT BASIE

A la même époque, malgré tous ses mérites, l'orchestre de Count Basie ne pouvait plus se poser en véritable rival de celui de Duke Ellington. Un seul être lui manquait et pourtant le dépeuplement était sensible. Pourtant. Lester Young parti, son plus extraordinaire soliste décédé (Herschel Evans), la section de saxophones avait encore fière allure et, pour nous en tenir donc aux ténors, Don Byas et Buddy Tate n'étaient pas des demi-portions, Cependant, c'est un signe, le répertoire ne nous réservait plus de nouveaux morceaux du calibre de Tickle Toe et autres joyaux de la décennie précédente et si One O'Clock Jump était bel et bien au rendez-vous on aura compris que cette reprise ne pouvait faire oublier la version inaugurale, celle de juillet 1937. Pourtant, après tout, puisque ce thème était devenu l'indicatif de l'orchestre, on ne peut faire grief à Basie de l'avoir réenregistré, d'autant que Basie était toujours Basie et s'adjugeait encore l'introduction de piano, que Buck Clayton avait succédé à Buck Clayton à la trompette. Et puis, en sept ans ils l'avaient drôlement rodé, leur One O' Clock Jump.

Et nous écoutons ONE O'CLOCK JUMP 3 :02, un thème de Basie, avec :

Ed Lewis. Al Killian, Buck Clayton, Harry Edison, trompettes.

Robert Scott, Eli Robison, Dicky Wens, trombones.

Earl Warren, Tab Smith, saxophones alti.

Don Byas, Buddy Tate, saxophones ténors.

Jack Washington, saxophone baryton.

Count Basie, piano.

Freddie Green, guitare.

Walter Page, contrebasse.

Jo Jones, batterie.

Enregistré à New York le 21 janvier 1942 pour Okeh.

Les blues, plus ou moins rugueux étaient encore et toujours à l'ordre du jour et Jimmy Rushing les chantait comme d'habitude le mieux du monde : que ce soit Rusty Dusty Blues (arrangé par Buster Harding) ou Sugar Blues pour la trompette de Buck Clayton et le ténor de Don

Byas, en petit comité s'il vous plaît, puisqu'à côté des deux souffleurs il n'y avait que la rythmique, la même que dans les années 1930, Basie trônant au piano, entouré de Freddie Green à la guitare, Walter Page â la contrebasse et Jo Jones à la batterie.

Et nous écoutons RUSTY DUSTY BLUES 309 , un thème de J. Mayo Williams, avec les mêmes, sans Tab Smith, remplacé par Caughey Roberts, et avec Jimmy Rushing au chant, arrangé par Buster Hardings, Enregistré à Los Angeles le 27 juillet 1942 pour Columbia.

Puis

SUGAR BLUES 2 54 , un thème de Williams & Fletcher, joué par COUNT BASIE & His All-American Rhythm Section avec :

Buck Clayton, trompette.

Don Byas, saxophone ténor.

Count Basie (piano),

Freddie Green (guitare),

Walter Page (contrebasse),

Jo Jones (batterie).

Enregistré à Los Angeles le 24 juillet 1942 pour Columbia.