Le jazz des années 1930 contenait logiquement un certain nombre d'éléments propres à enfanter celui de la décennie suivante. précisons encore que tous les ténors de la rupture (les boppers) avaient usé leurs fonds de culottes en compagnie des anciens, leurs premiers employeurs. Ils n'étaient donc pas venus de nulle part et leur apprentissage était passé par la fréquentation assidue de musiciens plus âgés et pas des moindres. Dizzy Gillespie avait travaillé chez Cab Calloway et Teddy Hill, Tade Dameron chez Harlan Leonard et Blanche Calloway, Bud Powell chez Cootie Williams, etc. En bref, nul musicien n'était sorti tout boppisé de la cuisse de Jupiter. Il n'est pas facile, alors que l'on appréhende l'histoire du jazz, de choisir entre le point de vue de la continuité et celui de la rupture. Ce serait évidemment tentant de concilier les deux et d'affirmer que le bebop était logiquement en germe dans le jazz antérieur, citant, par exemple, le fait que Charlie Parker était imprégné à la fois du style de Coleman Hawkins et de celui de Lester Young.

TEDDY WILSON

Une autre manière de procéder est de considérer avec attention d'éclatants exemples de modernité embryonnaire, telle qu elle se trouve enclose chez Teddy Wilson. Son art sut en effet rompre avec la conception héritée du stride et dont Earl Hines était le dernier convulsionnaire. Héritier, cependant, du premier grand moderne, Wilson instaura une approche moins contrastée (c'est ainsi qu'à la limite, pour inverser le sens convenu de la modernité jazzistique, le jeu de Hines peut apparaître plus "risqué", proche souvent de la rupture d'équilibre). Son toucher même devait son raffinement aux leçons de son maître, le grand pianiste Walter Gieseking. Complémentairement, il sut promouvoir à la fois la rigueur (l'architecture des lignes) et la complexité (la richesse du développement harmonique).

La version du 21 janvier 1942 de These Foolish Things, piano solo, appartient à la dernière séance de ce type gravée pour Columbia (il en existe deux prises en tout) et que Henri Renaud nous permit de découvrir, il y a maintenant plus de 30 ans en nous offrant un coffret de trois disques, "The Complété Teddy Wilson Piano Solos", dont le caractère indispensable échappa malheureusement à bien des amateurs de jazz, si l'on se réfère au nombre d'exemplaires vendus.

Et nous écoutons THESE FOOLISH THINGS, un thème de J-Strachey - H. Link - H. Maxwell, joué par TEDDY WILSON tout seul au piano, Enregistré à New York le 21 janvier 1942 pour Columbia.

Pour en revenir à l'ensemble du mouvement qui anima le jazz au début des années 1940. un élément d'importance nous manque pour mieux apprécier la nature de cette évolution. Et c'est précisément l'absence de témoignages musicaux portant sur la période correspondante à la grève des musiciens. Si elle nous prive des preuves requises pour boucler le dossier, elle permit toutefois d'accélérer l'éclosion de la nouvelle musique. Expliquons-nous : une partie des musiciens qui trouvaient dans le travail de studio une occupation lucrative se retrouvèrent au chômage. De même, complémentairement, la guerre avait décimé maints orchestres et les musiciens qui n'étaient pas sous les drapeaux avaient beaucoup moins de possibilités de travail. Le nombre des tournées s'était considérablement réduit, les restrictions sur l'essence y contribuant. Restaient les petits clubs, notamment à New York, où chacun avait l'occasion de fourbir de nouvelles armes, musicales s'entend. Hors du contexte terriblement exigeant des tournées, les hommes qui s'étaient retrouvés sur la touche avaient le loisir de jouer

pour eux-mêmes, entre eux. Évidemment, cela n'aurait pu durer très longtemps et de l'expérimentation passionnée à la misère financière il n'y a parfois qu'un pas, quelques mois pourrait-on dire, mais les choses évoluèrent dans un sens relativement positif. Au sortir de la grève puis de la guerre, le visage entier du jazz aurait changé, tant sur le plan économique qu'esthétique et les novateurs minoritaires d'une époque deviendraient les nouveaux chefs de file.

Saluons messieurs Petrillo et Roosevelt, qui ont beaucoup fait pour le renouvellement du jazz.

1943-1944

La guerre faisait toujours rage et l'Amérique s'y trouvait maintenant plongée jusqu'au cou. Des troupes nombreuses se trouvaient également engagées sur le front européen.

FATS WALLER

Pour Fats Waller l'année 1943 avait bien commencé, tout comme la précédente, elle s'achèverait brutalement par sa mort au mois de décembre. Il n'était pas retourné dans un studio depuis le 30 juillet 1942, la grève des enregistrements l'ayant, comme tant d'autres, arrêté net dans son élan. En 1943, elle se poursuivit néanmoins les seuls témoignages sonores dont nous disposons n'ont rien de clandestin, nous pensons tout particulièrement à cette séance réalisée au soleil de Californie, plus exactement dans les studios de Hollywood pour le film "Stormy Weather" (dont nous avons retenu deux des trois titres joués par Fats, Ain't Misbehavin' et That Ain't Right.) Son orchestre a fière allure, qui aligne Benny Carter (à la trompette) et une superbe rythmique : Irving Ashby -excellent guitariste qui se ferait vraiment connaître au sein du trio de Nat King Cole-, Slam Stewart à la contrebasse et Zutty Singleton à la batterie.

Et nous écoutons AIN'T MISBEHAVIN', un thème de (T, Waller - A, Razaf - Brooks)

Joué par FATS WALLER & His Rhythm, avec :

Benny Carter (tp),

Alton Moore (tb),

Gene Porter (cl, ts),

Fats Waller (p, voc),

Irving Ashby (g),

Slam Stewart (b),

Zutty Singleton (dm).

Enregistré à Hollywood le 23 janvier 1943

Cette mémorable production hollywoodienne réunissait une pléiade de vedettes, dont Lena Horne, Cab Calloway, Ethel Waters. Waller n'avait même pas quitté San Francisco qu'on l'invitât à participer à un nouveau spectacle musical à Broadway "Early in Bed" (Tôt au lit), au titre bien peu en rapport avec sa propre existence. Chez Fats les nuits duraient des jours et ses insatiables appétits (de musique, boissons et mets divers) ajoutaient au poids du temps. Et puisqu'il faut en finir avec la petite histoire, rappelons brièvement que Fats mourut d'une pneumonie foudroyante, à bord du Santa-Fe Chief, le train reliant Los Angeies à New York. Le chauffage était tombé en panne et... quand on

sait que quelques heures auparavant il avait refusé d'aller s'abreuver avec quelques amis on peut comprendre qu'il n'était déjà pas très en forme... Daniel Nevers, toujours soucieux de la santé de Fats, n'hésita pas à rappeler le jugement du clarinettiste Albert Nicholas : "Si Fats ce jour-là avait ingurgité ses deux bouteilles de bourbon quotidiennes, le froid ne l'aurait pas tué !"

Et nous écoutons THAT AIN'T RIGHT, un thème de (T. Waller)

Joué par les mêmes à la même séance, avec Ada Brawn au chant.

.

ELLA FITZGERALD

Il est bon de finir une année en chanson et c'est ce qu'illustra Ella Fitzgerald avec son Cow Cow Boogie, exemplaire de la nouvelle "ligne Decca", sa maison de disques, qui l'associa momentanément à un groupe vocal alors très populaire, les Ink Spots. Ce n'est pas l'aspect le plus bouleversant de l'art d'Ella, ni l'époque la plus passionnante de sa carrière. L'entreprise se solda par un joli succès de vente (d'ailleurs peu de temps après, elle obtint un disque d'or avec Into Each Life Some Rain Must Fall, toujours avec les Ink Spots). Paradoxalement c'est à cette même époque qu'elle découvrit le bebop, auprès de Dizzy Gillespie, membre de son orchestre et avec qui elle tourna. Cela l'intéressa beaucoup plus que le menu Decca, mais la vie des chanteuses était ainsi faite -et pas seulement celle des chanteuses-, que les impératifs du réalisme commercial priment souvent sur leurs goûts personnels. Et cela vaut pour tous les styles, souvenons-nous que la grande chanteuse bebop, Sarah Vaughan, signa à certaines périodes de sa carrière des albums des plus douteux, sur des arrangements sirupeux.

Et nous écoutons COW COW BOOGIE, un thème de (B Carter - D. Raye - G. De Paul) joué par ELLA FITZGERALD with The INK SPOTS, avec :

Ella Fitzgerald (voc).

Accompagnée par John McGhee (tp).

Bill Doggett (p),

Bernie McKay (g).

Bob Haggart (b),

Johnny Blowers (dm).

Et The Ink Spots :

Bill Kenny, Charles Fuqua. Ivory Watson, Hoppy Jones (voc).

Enregistré à New York le 3 novembre 1943 pour Decca.

STAN KENTON

Il y aurait toujours aussi, et heureusement, des jazzmen pour se plaindre du sort qui leur était réservé, tel Stan Kenton, interviewé par un journaliste de la grande revue de jazz Down Beat. Il expliqua qu'il allait se remettre à rejouer du piano pour bordels "si mon style de musique n'est pas accepté par le public (...) Je ne prétends pas avoir le meilleur orchestre de la profession, mais j'ai le profond sentiment qu'il apporte quelque chose de différent dans le champ du jazz."

En 1943, l'orchestre de Kenton n'était pas bien vieux, il datait de l'automne 1941. En septembre 1943, basé en Californie il eut la chance d'être apprécié par le comédien et fantaisiste Bob Hope et d'être engagé par lui dans son émission de radio. C'était une appréciable rampe de lancement. Kenton avait grand besoin d'un tube, "Ce que je voulais, c'était un succès commercial, une signature. Heureusement ça a marché.

"Le morceau en question était Eager Beaver, de la plume de Kenton. La jeune troupe kentonienne avait alors dans ses rangs Art Pepper et Buddy Childers, le premier est aujourd'hui considéré comme un des meilleurs altistes du jazz moderne, le second est un des premiers trompettes les plus appréciés. A l'époque, ils étaient des jeunes types peu cornus.

La musique de Kenton appartient davantage aux années 50 qu'aux années 40. Son orchestre compta dans ses rangs maints grands solistes blancs, la plupart appartenant à la génération du bebop. Il occupa toujours une position très particulière, qui tenait à la personnalité de son chef. Kenton, pianiste, se disait grand admirateur de Earl Hines, chef d'orchestre il fut toujours attiré par des formules ambitieuses, représentant solitaire d'une "avantgarde" bien à lui.

Sorte de cow-boy élégant, vêtu d'un costume impeccable, Kenton était doué d'un bagout extraordinaire lui permettant de faire acclamer n'importe quoi par ses auditeurs, il fut maintes fois la proie des spécialistes du jazz. Il fut parfois critiqué avec humour. On pouvait lire , par exemple, dans Time en 1948 : "Aucun orchestre n'a jamais surpassé Stan Kenton si l'on considère le volume sonore par musicien.

"Kènton multiplia les expériences, tant sur le plan rythmique que sur celui des harmonies, de la composition ou du format de l'orchestre et des instruments utilisés. Il lui fut parfois reproché de produire une

musique qui ne swingue pas, ce qui se discute, ou, plus trivialement, d'être raciste, ce qui semblerait injuste.

Et nous écoutons EAGER BEAVER, un thème de (S. Kenton), joué par le STAN KENTON'S Orchestra avec :

Karl George, Buddy Childers, John Carroll, Ray Borden, Dick Morse (tp),

Harry Forbes, Bart Varsalona. George Faye (tb),

Eddie Meyers, Art Pepper (as).

Red Dorris, Maurice Beeson (ts),

Bob Cioga (bs).

Stan Kenton (p).

Bob Arhen (g).

Clyde Singleton (b),

John Vernon (dm).

Enregistré à Hollywood le 19 novembre 1943.

LOUIS JORDAN & HIS TYMPANY FIVE

Avec son Tympany Five, Louis Jordan était devenu un redoutable concurrent pour les grandes formations, d'autant plus dangereux qu'il savait faire des tubes, le succès de Is You or Is You Ain't My Baby, mélodie de sa composition, ne dépassa pas d'abord le cadre des boites de Harlem, alors le fief de Jordan. Il deviendrait pourtant un de ses morceaux les plus connus et il le maintiendrait toujours à son répertoire. Chaque année, la cote de Jordan grimpait un peu plus et après la guerre, son style de musique rallierait une partie du public noir, déjà nostalgique des années magiques du Savoy Ballroom.

Et nous écoutons IS YOU IS OR IS YOU AIN'T MY BABY, un thème de (Austin - L. Jordan), joué par LOUIS JORDAN & His Tympani Five avec :

Eddie Roane (tp).

Louis Jordan (as. voc),

Arnold Thomas (p).

Po Simpkins (b).

Shadow Wilson (dm).

Enregistré à Hollywood le 4 octobre 1943.

COLEMAN HAWKINS

Coleman Hawkins devait une partie de ses conceptions harmoniques à Art Tatum. Il l'avait entendu dès 1926 ou 1927, alors qu'il jouait chez Fletcher Henderson, et avait été tellement ébloui par la modernité des conceptions du pianiste qu'il en avait bouleversé sa propre approche. Au début des années 40, Coleman Hawkins se trouvait de nouveau à une époque charnière, bientôt il appellerait à ses côtés les jeunes, les gais du bebop, Fin 1943, la musique en question n'existait pas, du moins elle n'avait pas encore été baptisée.

En décembre 1943, Hawkins enregistra pour son propre compte une version de The Man I Love restée depuis lors dans les mémoires et d'ailleurs maintes fois rééditée. Parmi ses accompagnateurs, on trouve Oscar Pettiford, époustoufflant de maitrise, fort bien enregistré, qui plus est. Le batteur est justement un des hommes de la génération montante, Shelly Manne, qui deviendrait un des plus grands. Le quartette est complété par le pianiste Eddie Heywood, son solo sur The Man I Love compte parmi ses chefs d'œuvre.

Et nous écoutons THE MAN I LOVE, un thème de G. & I. Gershwin, joué par le COLEMAN HAWKINS' Swing Four avec :

Coleman Hawkins (ts),

Eddie Heywood Jr. (p),

Oscar Pettiford (cb).

Shelly Manne (dm).

Enregistré à New York le 23 décembre 1943.

En cette époque, Hawkins choisissait toujours pour accompagnateurs le gratin du jazz et la séance du 31 janvier 1944 en témoigne encore. Il y grava pour le label Keynote une version de I'm in The Mood for Love en compagnie du trompettiste Roy Eldridge, qui s'adjuge d'ailleurs le premier solo, dissipant tout soupçon de mièvrerie

attaché à ce thème : avec Roy, ce n'est plus de l'amour c'est franchement du rentre-dedans.

Et nous écoutons I' M IN THE MOOD FOR LOVE, un thème de D. Field - J. McHugh, joué par le COLEMAN HAWKINS Quintet featuring TEDDY WILSON, avec

Roy Eldridge (tp).

Coleman Havkins (ts).

Teddy Wilson (p),

Billy Taylor (b).

Cozy Cole (dm).

Enregistré à New York le 31 janvier 1944.

LESTER YOUNG

Bien des gens considéraient Coleman Hawkins comme le plus grand des saxophonistes ténors et le seul pouvant lui être opposé, Lester Young, ne pouvait lui être comparé, tant leurs jeux étaient différents. Bien que Lester Young fut surnommé Près, pour "Président", il n'aurait jamais eu l'idée de lutter de quelque manière que ce soit avec Hawkins, laissant aux autres le soin d'établir des comparaisons. Il avait cependant souffert d'une telle attitude, certains jugeant que sa sonorité n'avait pas la "virilité" nécessaire, c'est-à-dire qu'elle ne répondait pas aux canons du gros son hawkinsien ! Sur ce chapitre, Lester n'avait pourtant rien à envier à Bean, un des surnoms de Hawkins, et mieux vaut évaluer l'apport de chacun d'eux que de les opposer. D'ailleurs Charlie Parker, pour ne nommer que lui, avait tranché, estimant tout autant les deux styles et sentant un lien très fort avec ces deux musiciens qu'il admirait et dont il connaissait tant de solos par cœur.

Chez d'autres, notamment dans les années 50, le lestérisme deviendrait une religion vécue. Dix ans plus tôt, les hawkinsiens étaient encore légions. En 1943, Lester Young venait à peine de signer ses premiers enregistrements sous son nom pour Keynote , si l'on excepte quatre morceaux gravés pour Philco, maison de disques confidentielle. Sometimes I'm Happy était au programme de la séance Keynote, Pres appréciait beaucoup ce thème et le conserva toujours à son répertoire. Dans cette version il donne longuement la parole au bassiste fredonnant, Slam Stewart et à son pianiste, Johnny Guarnieri, dont le jeu entretient des rapports étroits avec celui de Count Basie, comme par hasard !

Et nous écoutons SOMETIMES I' M HAPPY, un thème de V. Youmans, joué par le LESTER YOUNG Quartet, avec :

Lester Young (ts),

Johnny Guarnieri (p),

Slam Stewart (b),

Sidney Catlett (dm).

Enregistré à New York le 28 décembre 1943.

C'est d'ailleurs Count Basie que l'on retrouve auprès de Lester pour la séance suivante, chez Savoy cette fois, quelques mois plus tard. Cela permet de comprendre, si besoin était, que les relations entre le

saxophoniste et son patron de tant d'années étaient excellentes. D'ailleurs Lester n'allait pas tarder à revenir dans l'orchestre du Count.

Blue Lester, parfois édité sous le nom de Lester's Blues n'est pas un blues et ressemble fort à Travelin' All Alone. Cela n'explique peut-être pas pourquoi l'on cite rarement ce morceau composé par Près, ni qu'il ait été rarement rejoué. Nous n'en connaissons que deux versions, l'une de Tony Fruscella, captée dans une boîte, l'autre par Lenny Popkin. Il pourrait pourtant résumer à la fois le "principe" d'économie basien et l'art lestérien, par sa manière de porter à incandescence le feutré, de son allure de ne pas avoir l'air d'avancer tout en épousant le mouvement d'une brise caressante.

Et nous écoutons BLUE LESTER, un thème de L. Young, joué par le LESTER YOUNG Quintet avec :

Lester Young (ts).

Count Basie (p),

Freddie Green (g),

Rodney Richardson (b),

Shadow Wilson (dm).

Enregistré à New York le premier mai 1944.

Fin 36