

UNIVERSITE PARIS 8 – VINCENNES A ST-DENIS
UFR ARTS, PHILOSOPHIE, ESTHETIQUE
Département Musique

Duke Ellington, pianiste

Franck Morin

Mémoire de Master 1 réalisé sous la direction de Philippe Michel

Année universitaire 2008-2009

Introduction.....p.4

1ère partie : de la découverte du ragtime à la rencontre avec Jimmy Blanton et Billy Strayhorn.

Chapitre 1. Les débuts.

1.1.a. Apprentissage du piano.....p.8
1.1.b. Duke Ellington et le *ragtime*.....p.11
1.1.c. 1ère composition : *Soda Fountain Rag*.....p.15
1.1.d. Rencontre avec James P. Johnson : *Carolina Shout*.....p.18
1.1.e. Les Washingtonians.....p.19

Chapitre 2. Le piano dans l'orchestre de la fin des années 1920 à 1939.

1.2.a. Les premiers accompagnements au piano.....p.23
1.2.b. Piano solo ou légèrement accompagné: *Black Beauty, Swampy River*.....p.26
1.2.c. Les premiers solos de piano dans l'orchestre : *Beggar's Blues*.....p.30
1.2.d. Les introductions au piano dans l'orchestre : *Rockin'in Rhythm*.....p.32

Chapitre 3. Rencontre avec Jimmy Blanton et Billy Strayhorn.

1.3.a. Duo avec Jimmy Blanton : *Pitter Panther Patter, Body and Soul*.....p.35
1.3.b. Duo avec Billy Strayhorn.....p.37
1.3.c. Premières pièces importantes au piano : *New World A-Comin, The Clothed Woman*.

2ème partie : mélancolie, réflexion et confrontation.

Chapitre 4. Les deux premiers enregistrements important en trio

2.4.a. Le Duke joue Ellington.....p.39
2.4.b. Piano au premier-plan.....p.43

Chapitre 5. Septembre 1962.	
2.5.a. Charles Mingus et Max Roach.....	p.46
2.5.b. John Coltrane.....	p.48
Chapitre 6. Le pianiste, toujours et encore.	
2.6.a. Piano en arrière plan.....	p.55
2.6.b. L'influence du pianiste et du compositeur.....	p.60
Conclusion.....	p.62
Bibliographie.....	p.64
Discographie.....	p.65

Introduction

Le monde du jazz a beaucoup d'estime pour le chef d'orchestre Duke Ellington et sa musique, mais les qualités de pianiste de ce dernier sont rarement citées, car elles se retrouvent le plus souvent dans l'ombre du *big band*. Notons que celles-ci sont étroitement liées au compositeur.

Pour beaucoup de jazzmen, la musique de jazz est une sorte de défoulement qui laisse apparaître une activité libératrice, créatrice, mais souvent éphémère. Lorsque Duke Ellington jouait du piano, il n'aurait pu se contenter d'improviser librement, bien qu'il en fût parfaitement capable. Il s'agit plutôt d'un travail de compositeur qui donna naissance à un répertoire immense. Duke Ellington se méfiait largement d'une idée trop simple de l'improvisation qui semblait être pour lui une nuisance potentielle pour le jazz. Il en témoigne ainsi :

« Le jazz est une musique qui vient d'Amérique avec de profondes racines africaines. Depuis le début, avant les années vingt, il a représenté une liberté d'expression, comme de nos jours [1969]. Depuis cette époque, il a pris plusieurs formes. Il a beaucoup voyagé et partout il a emprunté. Maintenant je pense qu'il contient un peu de la musique de tout le monde tout en restant un moyen d'expression réel ; tout le monde peut dire ce qu'il a à dire de la façon qu'il le veut. Le jazz a finalement dépassé le jazz. Il faut du swing, bien sûr, mais il ne suffit plus de simplement improviser »¹.

Cependant, nous verrons que l'improvisation faisait partie de son langage pianistique. Notamment lorsque, à partir des années 1950, il se confronta à la jeune génération en faisant appel à des musiciens tels que John Coltrane², Charles Mingus, Max Roach³. Il se produisit alors en quartet et en trio.

L'examen du jeu en petite formation et en piano solo révèle d'ailleurs que l'essentiel de ses compositions ont été écrites au piano. Il semble donc que Duke Ellington ait toujours contrôlé l'ensemble de son œuvre depuis son piano.

Les pièces jouées en formation réduite partagent différentes caractéristiques. Mais nous pouvons remarquer que le plus souvent, celles-ci incluent une improvisation intentionnellement limitée et circonspecte. Selon Mark Tucker⁴, ces pièces sont généralement

¹ DANCE, Stanley, *L'incomparable Ellington in Jazz Hot* n°247. Paris. Février 1969.

² *Duke Ellington Meets John Coltrane*. Impulse S-30. 1962.

³ *Money Jungle*. Solid State I8022. 1962

⁴ TUCKER Mark, *Duke Ellington : The early years*. University of Illinois Press. 1991.

intimes et forment un lien entre les débuts « *mood pieces* » (*Awful Sad, Mood Indigo, Solitude*) et la musique sacrée des années 1960 (*Meditation, Heaven,...*).

Dans l'album *Money Jungle* de 1962 avec Max Roach à la batterie et Charles Mingus à la contrebasse, notons, à titre d'exemple la longue introduction du thème *Solitude*. Il existe également une version antérieure de ce thème entièrement exécutée en piano solo⁵. En les comparant, nous pouvons remarquer que le style du pianiste a pu évoluer entre temps. C'est donc cette évolution pianistique qui fera l'objet de notre analyse.

Le style du pianiste Duke Ellington a atteint sa maturité dans les années 1940, avant l'arrivée du *Bebop*. En effet, lorsque Earl Hines, Fats Waller, et Art Tatum font preuve d'un charisme et d'une virtuosité incontestable dans l'art du piano, Ellington se démarque en développant un nouveau type de jeu certainement moins remarqué à cette époque. Claude Bolling le suggère ainsi : « Il est vrai aussi (...) que si ce que fait le Duke au piano est souvent admirable, c'est aussi très subtil et ne se pare pas du spectaculaire de la virtuosité »⁶. C'est pourquoi nous verrons comment le jeune pianiste va faire en sorte de s'éloigner de cette tradition. N'oublions pas qu'il vient de vivre une folle époque au sein de son orchestre : la Swing Era (1935 – 1945). Les big bands fleurissaient un peu partout, et le Duke Ellington Orchestra était un des plus célèbres. Cette période comprend les « deux glorieuses » (1940 – 1941) marquées par l'arrivée du contrebassiste Jimmy Blanton et du saxophoniste Ben Webster.

Le pianiste doit d'ailleurs sa particularité à son rôle de chef d'orchestre. Son approche est distincte des autres pianistes de l'époque. Sa technique de piano est moins brillante que celle de Fats Waller ou Art Tatum, mais la personnalité exceptionnelle qu'il dégage s'est épanouie en apprivoisant cette carence et en la combinant à son esthétique pianistique. Gunther Schuller le décrit ainsi :

« Il est manifeste que les grandes avancées stylistiques et conceptuelles du jazz furent le fruit de ses grands instrumentistes-improvisateurs : Louis Armstrong, Earl Hines, Coleman Hawkins, Lester Young, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis, John Coltrane, Ornette Coleman et non de Jelly Roll Morton, Duke Ellington, Thelonious Monk, John Lewis, George Russell et Charles Mingus. Les musiciens admirent et respectent le travail de ces derniers bien sûr, et peut être même subissent-ils leur influence à un moindre degré, mais ce ne sont pas ceux là qu'ils cherchent à égaler. Les raisons en sont évidentes : un instrumentiste ne peut rendre une composition dans sa totalité puisque cette dernière s'appuie sur les efforts collectifs d'un groupe de musiciens (comme dans le cas d'Ellington et Mingus). Par ailleurs, la plupart des compositeurs donnés en exemple ou bien ne sont pas des musiciens virtuoses comme Parker ou Armstrong, ou

⁵ Duke Ellington anniversary, Vol. 9, *Pianist*. Distrib. Concord 1999.

⁶ BOLLING Claude. *Le Pianiste in Jazz Hot* n° 247. Paris. Février 1969. p16.

bien jouent de manière si peu orthodoxe qu'ils éliminent toutes rivalités éventuelles et que subir leur influence reviendrait tout bonnement à les *imiter* »⁷.

Ainsi, Duke Ellington fait partie de ces musiciens dont il est difficile de s'inspirer sans les imiter, tant ses idées musicales se développent à partir d'un discours très personnel. En revanche, ses compositions sont au répertoire du jazz, ce qui permet aux musiciens de voir en ce compositeur une référence incontournable, tout comme le fut pour lui Jelly Roll Morton qui fit carrière avant lui et dont l'influence n'était pas non plus des moindres sur la génération d'Ellington. Morton était également pianiste, il a apporté la notion de *Break* qui s'ajouta au style du *ragtime* dont le discours était plutôt continu, mais où la syncope abondait. Le *Break* engendre alors l'horizontalité et la discontinuité d'un discours pianistique ou orchestral. Le carcan rythmique du 2/4 provenant du *ragtime* fut balayé très tôt par des musiciens comme Morton. Même si Duke Ellington n'a pu travailler avec ce dernier, plus âgé de 15 ans, pour des raisons conjoncturelles, l'apport musical que Morton a soigneusement développé fut largement acquis par notre compositeur, pianiste et chef d'orchestre. Il faut dire que ceci apparaît chez Morton dès les années 1910. Il semblerait même que, sans lui, il n'y aurait jamais eu de jazz.

L'horizontalité du discours en musique qui met en valeur le sens mélodique est aussi un besoin de changement qui stimule l'inspiration des compositeurs et instrumentistes comme Morton, Ellington, Monk, Mingus. Ces derniers créèrent une discontinuité dans l'évolution du jazz.

Dans les années 1940, 1950 et 1960, Duke Ellington eut l'occasion de mettre en avant ses talents de pianiste. Ainsi naquirent plusieurs projets, dont deux sont plutôt intimistes et rétrospectifs : *Piano Reflections*, *Piano In The Foreground*. D'autres le mêlent à la jeune génération : *Money Jungle*, *Ellington & Coltrane*. Nous verrons donc comment Duke Ellington a sans cesse progressé, expérimentant à chaque fois un langage original.

En plus de nos analyses, nous nous appuyons également sur différentes sources. La première est un article publié sur quatre numéros du magazine *Jazzhot* par Demètre Ioakimidis⁸. Ce dernier commence par préciser que Duke Ellington a longtemps refusé de se produire en solo. Mais, au fil de cet article, l'auteur montre de façon chronologique que le pianiste Duke Ellington a su développer un jeu personnel qui s'est amélioré au fil du temps. En ce sens, il parle de continuité :

⁷ SCHULLER Gunther. *L'histoire du Jazz / 1. Le Premier Jazz, des origines à 1930*. New York – Oxford. Oxford University Press, 1968. Editions Parenthèses, 1997. Pour la traduction Française, p.144

⁸ IOAKIMIDIS Demètre. *Un pianiste nommé Ellington*. in *Jazzhot* n°163,164,165,166. Paris. Mars 1961.

« Que le pianiste Ellington se soit senti de plus en plus sûr de lui, la chose semble évidente ; mais on peut également voir, en son audace accrue, un désir de maintenir une sorte de continuité dans la "voix" de l'orchestre.(...). Ce désir de continuité se concrétisait fréquemment par le moyen d'une sorte de signature musicale »⁹.

Ioakimidis parle de cette époque où Duke Ellington se sépare de musiciens qui ont pourtant beaucoup compté pour l'orchestre. De plus, la mode n'est plus vraiment aux big bands de la *Swing Era*. Malgré tout, Duke Ellington reste dans la continuité du son de l'orchestre.

Le second document est un chapitre entier consacré aux pianistes du discontinu dans le livre de Michel-Claude Jalard¹⁰. Le titre de ce chapitre est *Trois apôtres du discontinu : Duke Ellington, Thelonious Monk, Cecil Taylor*. Ici, l'auteur nous parle d'un style pianistique dont Ellington serait le précurseur. Jalard s'appuie sur des détails techniques comme le phrasé, le toucher et emploie le terme discontinu et/ou discontinuité. Selon lui, Duke Ellington, Thelonious Monk et Cecil Taylor témoignent d'une attitude commune qui tient à leur conception discontinue du jeu pianistique. Jalard utilise également le terme « activité négatrice »¹¹ qui s'ajoute à cette notion de discontinuité et qui signifie une réelle volonté de nier après coup ce qui se fait de mieux, ici en matière de piano jazz, permettant à ces musiciens d'inventer leur propre style.

Ainsi, ce mémoire tentera de démontrer que la notion de discontinuité et l'activité négatrice vont en quelque sorte influencer la carrière musicale de Duke Ellington jusqu'à transparaître dans son jeu pianistique.

Nous pouvons donc remarquer que la formule continuité / discontinuité s'applique à une description du style Ellington. Nous verrons dans notre développement à quel critère peuvent être attribués ces deux qualificatifs.

Ainsi, nous procéderons à l'analyse de quelques œuvres partielles ou entières du pianiste. Nous parlerons également de divers événements socioculturels dont fut témoin Duke Ellington et qui influenceront son jeu pianistique. Ce travail permettra alors de trancher sur les notions de continuité et discontinuité.

⁹ Idem. Jazzhot n°165 p.22

¹⁰ JALARD Michel-Claude. *Le jazz est-il encore possible ?* Marseille : Parenthèses, 1986.

¹¹ Idem. p.63

1^{ère} Partie. De la découverte du ragtime à la rencontre avec Jimmy Blanton.

Chapitre 1. Les débuts

1.1.a. Apprentissage du piano et influences environnementales.

« Tandis que l'humanité vivait sa Première Guerre mondiale et la musique européenne un complet renouveau grâce aux innovations d'Arnold Schoenberg et d'Igor Stravinsky ou aux expériences acoustiques des « futuristes » et « dadaïstes », l'Amérique, dans la seconde décennie de ce siècle, développait sans tapage, presque clandestinement, un langage musical radicalement à part, baptisé d'un nom résolument extra-musical : le jazz »¹².

Edward Kennedy « Duke » Ellington est né le 21 avril 1899 à Washington, un an après George Gershwin et un an avant Aaron Copland. Il commence le piano à 7 ans. Il est issu d'une famille de la petite bourgeoisie noire où l'on préférerait l'opéra et la musique populaire au ragtime. Ce fut l'occasion d'une rébellion.

Le jeune « Duke » représente à lui seul un modèle d'éducation. Il grandit au sein d'une famille soudée. Son entourage lui inculqua les bonnes manières. C'est un camarade de classe qui lui donna le surnom de « Duke » à cause de son style vestimentaire et de son langage très châtié. Il conserva tout au long de sa vie ce surnom qui représentait parfaitement son charme légendaire et sa dignité. Il a donc une enfance plutôt agréable. Son éducation musicale ne fut pas des plus étendues. Il apprit le piano avec une certaine Miss Clinkscales. Patronyme que l'on peut traduire par faire tinter ou mettre en prison les gammes. Elle lui enseigna les rudiments du piano. Ceci est commun à beaucoup d'enfants nés comme lui dans un milieu afro-américain favorable à la culture générale et à la religion. À cette époque, toutes les grandes familles de ce milieu avaient un piano à la maison. La tradition voulait qu'un ou plusieurs membres de la famille puissent en jouer et prendre des leçons une fois par semaine. Avant l'arrivée de la radio, il servait de divertissement pour les invités du dimanche. Ainsi la jeunesse de Duke Ellington s'inscrit dans la continuité d'une réussite sociale que ses parents lui ont transmis. Durant son enfance, « Duke » s'intéresse plutôt au baseball, puis, un peu plus tard à la peinture et au dessin. Cette passion pour les arts plastiques va lui permettre d'obtenir une bourse d'études au *Pratt Institute*.

¹² SCHULLER Gunther. *L'histoire du Jazz / 1. Le Premier Jazz, des origines à 1930*. New York – Oxford. Oxford University Press, 1968. Editions Parenthèses, 1997. Pour la traduction française, p.13

Mais le jazz, qui n'est pourtant pas toujours bien vu, va supplanter le baseball et la peinture. Cette démarche du jeune Duke représente alors une première forme de discontinuité dans son avenir professionnel, d'autant plus que cela s'oppose aux valeurs familiales, ce qui n'est pas sans rappeler l'activité négatrice dont nous parle Jalard. Effectivement, le jazz n'est encore que trop peu estimé par la société américaine et surtout, cette musique évoque aux yeux du citoyen américain modèle une sorte de débauche primitive, Philippe Carles et Jean Louis Comolli le suggèrent ainsi :

« Dans ses premiers moments, le jazz ne fut guère connu et diffusé en dehors des quartiers noirs, ceux des bordels (New Orleans), des cabarets et dancing noirs (Chicago, New York). Les rares ethnomusicologues qui s'y intéressèrent alors ne lui reconnurent au mieux que le statut limité et *extra-artistique* de musique folklorique, au pire celui de réminiscence des sauvageries primitives, notable à titre de curiosité exotique. Pour les rares Blancs qui pouvaient l'entendre, il avait celui, coupable, d'une musique "d'ambiance" spéciale, celle de débauches sexuelles/raciales. Associé d'emblée – et par son nom même (de to jass : baiser) – aux orgies à la fois barbares (africaines) et honteuses, le jazz n'avait pratiquement *aucune chance* de connaître une diffusion large dans l'Amérique blanche puritaine et raciste–ni d'obtenir par là quelques succès commerciaux. Pour réaliser cette diffusion et cette commercialisation, *il a fallu que des musiciens blancs s'empare du jazz* et, le plagiant (le dénaturant), le *valorisent* à la fois en le "blanchissant" (en exorcisant la noirceur, les fantasmes de répulsion qu'elle installe chez les blancs racistes) *et en tirant profit*, puisque le profit joue dans le système capitaliste–et d'autant plus aux U.S.A–comme *garantie de valeur* »¹³.

Cependant, le parcours musical de Duke Ellington va à l'encontre des faits que nous livre l'auteur de cette citation. En effet, dès le début de sa carrière, il est le représentant idéal de cette musique afro-américaine que l'on nomme jazz. Lui et ses compères (Otto Hardwick et Sonny Greer) vont véhiculer une image positive du jazz auprès de l'Amérique blanche, surtout à la fin des années 1920, lorsqu'ils seront embauchés au Cotton Club, dont l'accès est réservé à un public blanc. De ce fait, Duke Ellington assure la continuité du « son jazz » des années 1920 en s'adressant directement à cette société dominatrice régie par des blancs. Au même moment, ce son évolue déjà et provoque un changement dans la manière d'envisager cette musique, pour cause, il y eut d'autres orchestres comme ceux de Louis Armstrong et surtout Count Basie qui avec le *Duke Ellington Orchestra* ont révolutionné le *swing*. Il a fallu que des musiciens blancs s'emparent du jazz pour qu'il devienne célèbre dans les années 1920, jusqu'à engendrer la *Swing Era*, mais ce sont des musiciens afro-américains comme Louis Armstrong, Count Basie et Duke Ellington qui ont su le mieux représenter cette musique à cette époque. Effectivement, le *Duke Ellington Orchestra* joue sur deux tableaux. D'une part, il répond aux attentes de l'Amérique blanche en infusant du *swing* dans la

¹³ Philippe CARLES, Jean-Louis COMOLLI, *Free Jazz/Black Power*, Paris, Gallimard, 2000, [1971] p. 74

musique de variété, et, d'autre part, le jeune compositeur qu'est alors Duke Ellington se démarque en proposant un répertoire original qui sert la musique afro-américaine. Michel-Claude Jalard en témoigne ainsi :

« On objectera, à juste titre, qu'une part de la production de Duke Ellington contredit ce schéma. Ellington constitue, en effet, un phénomène à part dans la mesure où certaines de ses œuvres témoignent d'un réel retrait stylistique et s'efforcent, souvent, de présenter une image, synthétique et transposée, du monde afro-américain. Il y a, c'est banalité de le dire, du compositeur chez Duke. Et cela explique qu'il ait toujours prétendu faire de la « musique noire américaine » plutôt que du jazz »¹⁴.

Dès la fin du 19^{ème} siècle, des milliers de noirs ont quitté les plantations du sud pour rejoindre les villes industrielles du nord. C'est une période importante de reconversion que vivent les afro-américains. Le jeune Duke a la chance d'être écarté de toutes ces peines. Son père est fonctionnaire et « côtoie » les nantis de Washington en faisant des extras en tant que maître d'hôtel, y compris à la Maison Blanche. Sa mère jouait du piano à l'église. Les Ellington n'avaient qu'une ambition : tout faire pour que leurs deux enfants réussissent. C'est pourquoi le Jeune Edward Kennedy fit ses études, de 1914 à 1917, à la *Armstrong High School*, l'une des meilleures écoles pour Noirs de la capitale, puis dans une école des beaux arts après avoir remporté un concours organisé par la *NAACP*¹⁵. Edward Kennedy aurait pu peut être devenir un peintre de renom, mais il avait en tête les rythmes syncopés du *ragtime* et du *stride* que l'on entendait alors partout à Washington.

En effet, à Washington D.C, les *dancehalls* et le *ragtime* étaient en vogue. Lorsqu'il a environ 14 ans, Duke s'intéresse de plus en plus au piano que l'on entend dans tous les clubs, les salles de billard de la ville. C'est le son du premier Jazz décrit par Gunther Schuller :

« Pendant les dernières années de la Première Guerre Mondiale, Washington était un centre d'activité musicale, avec nombre d'orchestres jouant pour les soirées dansantes et en toutes sortes d'occasions de la vie sociale et politique. Ellington avait déjà joué avec quelques-unes des formations les plus connues et, en 1919, il mettait lui-même sur pied de petites formations pour accompagner des "parties" ou des réceptions. Ce fut dans le cadre d'un de ces engagements qu'il se mit à jouer avec Otto "Toby" Hardwick et le batteur Sonny Greer, deux musiciens qui seront par la suite des piliers de son orchestre new-yorkais. Il est d'une extrême importance, pour comprendre l'évolution d'Ellington, d'observer combien la plupart des groupes de Washington, sinon tous entretenaient une nette tendance à la musique commerciale ; le plus souvent dirigés par de célèbres pianistes de *ragtime*, ils se composaient essentiellement de musiciens sachant lire la musique, les "meilleurs boulots de la ville" se trouvant dans la haute société et le milieu des ambassades. Cependant, quelques formations parmi les plus petites et les moins sophistiquées jouaient davantage de *rags* et cette musique qui commençait à se répandre sous le nom de jazz, au lieu des valse et ses tangos habituels »¹⁶.

¹⁴ JALARD Michel-Claude. *Le jazz est-il encore possible ?* op. cit, p.157

¹⁵ *National Association for the Advancement of Colored People*

¹⁶ SCHULLER Gunther. *L'histoire du Jazz / 1. Le Premier Jazz, des origines à 1930.* op.cit, p.331

Il est important de reconnaître que le jeune Duke Ellington a longtemps envisagé de jouer du piano pour gagner de l'argent. Mais il ne perdit pas de vue le souci de l'esthétique musicale et le besoin de chercher un nouveau son, qui dut se communiquer avec d'autres musiciens, notamment aux cours des *rent parties*, autres activités négatives, lorsqu'il se rendit à Harlem aux débuts des années 1920. Ces lieux indépendants se différenciaient des grandes salles et des clubs.

Au même moment, le pianiste se perfectionne et apprend le *ragtime* puis le *stride*. Il faut dire que parmi les vedettes de ces concerts en appartement figurent James P. Johnson, Willie « The Lion » Smith, Fats Waller. Mais Il prendra aussi quelques leçons avec différents maîtres de Washington. Dès ses débuts, l'approche pianistique de Duke Ellington est plus harmonique que rythmique, c'est ainsi que le souligne Demètre Ioakimidis:

« Ses premiers tâtonnements, alors qu'il était élève de *l'Amrstrong High School*, reflétaient d'ailleurs une préoccupation harmonique plutôt que rythmique. Il cherchait toujours des sons, à en croire un de ses maîtres, Henry Grant : de séduisantes fusions de notes, des accords délicats ; ou au contraire, des dissonances étranges ».¹⁷

Nous pouvons donc remarquer que le jeune musicien est déjà à la recherche d'un son que l'on finira par entendre dans ses œuvres pour piano solo et pour orchestre et qui témoigne d'une volonté de se démarquer. Il est important de préciser que Duke Ellington comprend déjà à cette époque qu'il doit trouver son propre son, mais il lui faudra encore du temps avant de savoir comment procéder pour cela.

Duke Ellington abandonne donc ses études de dessinateur, pour privilégier le piano et plus précisément la musique jazz. Mais il s'agit aussi d'acquérir les notions de base qui feront de lui un jeune pianiste plein d'avenir, et sa principale influence à cette époque est le *ragtime* puis le *Stride*.

1.1.b. Duke Ellington et le *ragtime*.

Le *Ragtime* est né aux Etats-Unis. Son succès démarre à l'aube du 20^e siècle, ce qui correspond à la naissance du jeune Duke. C'est d'ailleurs en 1899 que Scott Joplin publie *Maple Leaf Rag*, premier grand succès du compositeur. Le *ragtime* est présent dans tous les lieux de vie. Mais il n'est pas forcément bien vu par tous. Il est malgré tout le produit d'un mélange de culture « afro-euro-américaine », en combinant des formes musicales européennes

¹⁷ IOAKIMIDIS Demètre. *Un pianiste nommé Ellington*. Op. cit. n°163. p.13

comme la marche et le quadrille avec des formules rythmiques asymétriques d'origine africaines.

Le *ragtime* est une influence majeure et représente à merveille ce que Duke Ellington aura accompli tout au long de sa vie. Son implication dans l'émancipation du peuple afro-américain fut subtile. C'est à travers la musique, par exemple avec *Black, Brown and Beige*, mais également l'image, *Black and Tan Fantasy*¹⁸, que l'on peut découvrir l'œuvre du compositeur qui fut spécialement écrite en l'honneur de l'histoire du peuple afro-américain. Scott Joplin l'avait précédé. En 1911, il écrivit un opéra en trois actes : *Treemonisha*. Celui-ci raconte l'histoire d'un jeune orphelin, noir américain, qui veut sauver l'honneur de son peuple en se battant pour la liberté et l'égalité à travers l'éducation. Duke Ellington est en ce sens dans la continuité de son prédécesseur.

À l'origine, le *ragtime* est écrit pour le piano. En y transposant la musique accompagnant la danse du cake-walk, les pianistes ambulants du Mississippi et de la côte Est devaient être capables de faire danser le public dans les saloons et autres bars, comme l'aurait fait un véritable orchestre de *minstrels* noirs. La main gauche du pianiste entretenait le battement régulier de la basse de l'orchestre, de la droite il produisait une mélodie nettement syncopée. Puis il fut adapté à d'autres instruments au fur et à mesure de son succès grandissant. Le style fut, à cette occasion, introduit dans la musique traditionnelle d'Amérique, comme les fanfares et les *brass band*.

À Washington, on le trouvait à chaque coin de rue. Duke Ellington en témoigne ainsi :

« Ce qui faisait fureur, dit-il, c'était le ragtime et je baignais dans cette musique (...), il y avait un tas d'excellents pianistes de ragtime : Louis Thomas, Louis Brown, Doc Perry, Sticky Mac, Lester Disham, pour n'en citer que quelques-uns... Vraiment des types terribles ! Oui, c'était une vraie pépinière de pianistes (...) Vous voyez, sur la côte Est, les musiciens étaient beaucoup plus avancés que n'importe où ailleurs dans les Etats-Unis. Plus éduqués, si vous voulez, musicalement parlant. La moitié d'entre eux étaient passés par le conservatoire et connaissaient parfaitement l'art de faire sonner un piano »¹⁹.

Le ragtime se caractérise par sa polyrythmie qui provient des danses d'esclaves. Dans son analyse, Philippe Michel²⁰ montre que le premier rythme caractéristique du *ragtime* que l'on appelle *Scotch snap* apparaît pour la première fois dans les *coon songs*, notamment dans une pièce intitulée *Zip Coon* publiée par Thomas Birch en 1834, mais le motif n'apparaît alors que sur deux notes. Il faudra attendre la fin du 19^{ème} siècle pour le voir apparaître dans

¹⁸ ELLINGTON Duke, *Duke Ellington : The Classic Hollywood Years, Night and Day*, DVD, 2004 [1929]

¹⁹ POSTIF François, *Le Duke Parle in Jazz Hot n°185*. Paris. Mars 1963, p.14

²⁰ MICHEL Philippe, *les rythmes du ragtime*. in *Musurgia*, vol. 9, N° 3-4, Paris. 2002, p.49

l'intégralité de ses trois notes. Ce qui correspond exactement à la naissance du *ragtime*. Puis l'évolution rythmique va suivre son cours avec l'idée de syncopes liées et syncopes non liées. Cette même idée est très bien illustrée dans l'analyse de Ken Rattenbury²¹. Il démontre ainsi l'existence de trois types de syncopes. La première est la syncope non liée qu'il nomme *Mid-beat* qui signifie en français : au milieu du temps. La deuxième et la troisième sont des syncopes liées. Elles sont nommées respectivement *Mid-bar* et *Cross-bar*, la traduction française étant : milieu de mesure et entre mesure. Les syncopes non liées correspondent aux premières compositions, les *early rags ou early ragtime*. Avant 1901, nous les trouvons en abondance dans les différentes pièces connues. C'est ensuite que les syncopes liées feront l'objet de rythmes principaux. Ces rythmes sont une extension du *Scotch snap* qui semble trouver ses racines dans les premières chansons d'esclaves.

Parallèlement à l'évolution de la syncope apparaît le *Secondary ragtime* qui comprend le procédé du trois pour quatre (*three-over-four device*), très courant dans les lignes mélodiques du ragtime. Il se caractérise par le fait de jouer au piano une mélodie ascendante ou descendante. Par exemple : dès la première mesure de *Maple Leaf Rag*, nous trouvons à la troisième, sixième puis neuvième double croche la même note doublée à l'octave. « Le *Secondary ragtime* introduit dès lors une nouvelle dimension au rythme – celle d'une polyrythmie africaine »²².

La Figure 1 montre trois thèmes²³ connus de Scott Joplin illustrant les syncopes liées *Mid-bar* et *Cross-bar*, la syncope non liée *Mid-beat* et le *Secondary ragtime* :

Scott Joplin

Maple Leaf Rag

The image shows a piano accompaniment for the first few measures of 'Maple Leaf Rag' by Scott Joplin. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a 'Tempo di marcia' marking. Annotations include 'Secondary ragtime' with a bracket over measures 3, 6, 9, and 12, and 'idem.' for the following measures. Specific syncopes are labeled: 'Syncope non liée "Mid-beat"' under measure 3 and 'Syncope liée "Mid-bar"' under measure 6. Fingerings are indicated as 3e, 6e (2e), 9e (1e), and 12e (4e) for the right hand. The piano part consists of chords and single notes in the bass line.

Figure 1

²¹ RATTENBURY Ken, *Duke Ellington, Jazz Composer*. London & New Haven. Yale University press, 1990. P 59

²² MICHEL Philippe, *les rythmes du ragtime* op.cit p.50.

²³ Pistes 1, 2, 3 du CD

Original Rags

Scott Joplin

The Entertainer

Scott Joplin

Not fast

Traditionnelle pompe "oom-pah oom-pah"

Figure 1 (suite)

Ce style pianistique est en partie l'ancêtre des premiers orchestres de jazz qui apparaissent aux Etats-Unis dans les années 1910. La discontinuité du discours musical et la polyrythmie en témoignent. Ceci signifie que la syncope et le contretemps alimentent la notion de discontinuité, bien que le ragtime reste un style continu. Notons à ce sujet la rupture du *secondary ragtime* dès la première mesure de *Maple Leaf Rag*. Il s'agit donc de la superposition de la 1^e, 2^e, 3^e et 4^e double croche. Les combinaisons possibles sont alors : 1 4 3 2 ou 2 1 4 3 ou 3 2 1 4 et pour finir 4 3 2 1.

Le *ragtime* est donc un élément transitionnel pour la naissance du jazz. Le *blues*, qui est un autre élément important pour l'évolution du jazz, semble être déjà présent dans certains *rags* datant de 1915 et peut-être même bien plus tôt. Toutefois, l'influence de celui-ci reste dissimulée derrière celle de la musique occidentale de tradition européenne et militaire.

Désormais, nous allons procéder à l'analyse de la première composition de Duke Ellington. Voyons comment l'influence du ragtime y est présente, mais un nouvel élément vient s'ajouter à cela : le *blues*.

1.1.c. 1ère composition : *Soda Fountain Rag*²⁴.

Duke Ellington pratiquait donc le *ragtime* et écrivait son premier thème : *Soda Fountain Rag*, lorsqu'il n'est encore qu'un adolescent de 15 ans. Il eut ensuite l'occasion de se perfectionner en rencontrant un certain Doc Perry, puis Henry Grant (pour l'harmonie) et surtout James P. Johnson. La forme basique de ce *rag* est : A-B-A.

Soda Fountain Rag démarre avec une introduction de huit mesures. Il s'agit plus précisément d'une phrase de quatre mesures qui est répétée à l'identique. Dès la première mesure, nous entendons le motif principal de l'ensemble de la pièce. Il est composé d'une noire puis de triolets de croches et pour finir d'une syncope non liée.

A la deuxième mesure apparaît la première dissonance qui est due à un intervalle de neuvième mineure (par enharmonie) entre la note Do# de la mélodie et la basse de l'accord qui est la note Do. (voir Figure 3 p.16)

Dans son analyse, Ken Rattenbury²⁵ démontre qu'il existe dans cette simple introduction plusieurs influences provenant à la fois du *ragtime* et du *blues*. Effectivement, à la troisième mesure, la note Mi qui est la quinte diminuée de l'accord de dominante Si bémol rappelle la gamme blues. Notons cependant que la fondamentale est absente de l'harmonie. Nous trouvons également dans cette mesure le Do# qui fait également partie de cette gamme (par enharmonie). Puis, pour finir, le sol# qui se trouve en appogiature du La de la mélodie imite les modulations d'un chanteur de blues. A la quatrième mesure, notons la présence de syncopes liées.

L'influence du *blues* se manifeste donc assez tôt dans cette première composition de Duke Ellington. Il faut malgré tout noter qu'il est largement dissimulé derrière un style continu qu'est le *ragtime*. Le *blues* ne se prête pas vraiment à la musique en vogue de Washington. Il faudra encore attendre quelques années avant d'entendre le *blues* tel que Bessie Smith le fera découvrir à New York. Ce style apportera un effet bien plus poignant au jazz, Jalard en témoigne ainsi : « (...) Le recours aux blue notes et à la gamme "blues"

²⁴ Piste 4 du CD.

²⁵ RATTENBURY Ken, *Duke Ellington, Jazz Composer* op.cit.p 72.

infléchit la matière musicale vers la mélancolie, souvent poignante, propre au mode mineur,(...) »²⁶. Le *blues* a donc pour effet d'alimenter la notion de discontinuité et l'activité négatrice.

Gamme blues en Si bémol



Figure 2

Dans la Figure 2, les quatre segments au-dessus de la portée indiquent les notes principales de la gamme blues la plus répandue. Dans cet exemple, il s'agit de représenter une échelle de notes exhaustive étant représentative de la gamme blues en Si bémol. Notons la présence des trois *blue notes* de cette gamme *blues* dans l'introduction de *Soda fountain rag*.

Soda Fountain Rag

Introduction

Duke Ellington

Figure 3

²⁶ JALARD Michel-Claude. *Le jazz est-il encore possible ?* op. cit. p 25

The image shows a musical score for piano, measures 9 to 16. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piece is labeled 'Piano' and includes a section marked 'A' starting at measure 9. The right hand (treble clef) plays a melodic line with triplet eighth notes. The left hand (bass clef) plays a bass line with a 'dixième' chord (10th) and a 'quinte fondamentale' (5th and fundamental) accompaniment. The bass line is characterized by a 'Oom-pah bass' pattern, which is a non-syncopated accompaniment. The score is divided into three systems: measures 9-11, 12-14, and 15-16. The first system includes a box labeled 'A' above measure 9. The second system includes a box labeled '12' above measure 12. The third system includes a box labeled '15' above measure 15. The bass line in the first system is annotated with 'dixième', 'quinte fondamentale', and 'Oom-pah bass'.

Figure 3 (suite)

Dans la première section du thème (mes. 9 à 16) de la Figure 3, Duke Ellington joue à la main gauche un accompagnement non syncopé que l'on nomme *Oom-pah bass*. La fondamentale de l'accord est jouée sur le premier et troisième temps. Celle-ci est renforcée une fois sur deux en y ajoutant la quinte et/ou l'octave et/ou la dixième. Remarquons que ce type d'enrichissement est plus caractéristique du piano *stride* que du *ragtime*. A ce sujet, nous verrons comment Duke Ellington fut fortement influencé par les pianistes de Harlem. Ces différents points suffisent à prouver que *Soda fountain Rag* n'est pas un simple *rag*. La forme A-B-A, le *blues*, les basses *stride* sont des éléments peu communs, voire inconnus dans le *ragtime*. Mais l'importance de cette composition tient davantage à son originalité qu'à l'adoption du style. En effet, elle évoque en quelque sorte la naissance du piano *stride* de Harlem dont le pianiste James P. Johnson (1894 – 1955) fera figure de précurseur avec le succès de son morceau *Carolina Shout* en 1918. Au cours des années 1910, le *ragtime* disparaît progressivement pour laisser place, d'une part aux orchestres de Jazz et d'autre part au piano *Stride*. A cette époque, Duke Ellington est un jeune adolescent qui ne manquera pas de suivre cette évolution musicale. Il saura donc en faire preuve avec cette première

composition. Ce jeune musicien est donc en parfait accord avec ce qui se fait de mieux en matière de piano jazz à cette époque. Avec cette composition, nous pouvons déjà voir en lui un jeune précurseur de l'évolution du piano jazz.

1.1.d. Rencontre avec James P Johnson : *Carolina Shout*²⁷.

Ce fut tout d'abord à l'écoute du fameux morceau *Carolina Shout* sur piano mécanique que Duke Ellington découvrit l'existence de James P. Johnson. Un de ses amis ralentissant la vitesse de lecture du rouleau perforé, il put suivre les notes et apprit ainsi le morceau.

Carolina Shout est une pièce écrite pour le *stride piano* qui mettait au défi tous les bons pianistes de cette époque voulant montrer leur capacité à jouer dans ce style.

Lorsqu'il le rencontra pour la première fois à Washington, Duke fut encouragé par James P. Johnson à continuer dans cette voie. Malgré la présence de la section trio dans les partitions de *ragtime* qui était censée représenter la partie improvisée du morceau, l'élément d'improvisation dans la musique afro-américaine était minimisé par l'école de Joplin. En revanche, et selon les mémoires d'Ellington, la spontanéité des pianistes de *stride* à Harlem l'a profondément impressionné. La notion d'improvisation est démontrée de façon éclatante dans la performance de Johnson sur le morceau *Carolina Shout* enregistré sur piano mécanique en 1918, et ce malgré la tradition du *ragtime*. Gunther Schuller le décrit ainsi :

« Bien sûr Johnson avait pour antécédent musical le *ragtime* et, comme Morton, James P. fit du jazz à partir de cet ancien style, composé et écrit, en y infusant du blues, en y introduisant une conception rythmique plus "swinguante" et, pour finir, en y incorporant le concept d'improvisation »²⁸. Effectivement, en la comparant avec une version écrite sur partition de 1925, Ken Rattenbury²⁹ apprend que des variations rythmiques et mélodiques fidèles au langage jazzistique sont abondantes dans la version de 1918. Toutes les syncopes issues du *ragtime* sont présentes ainsi que des éléments rythmiques antérieurs. Il s'agit du *ring shout* qui est l'ancêtre du *blues*. Il se caractérise par le phénomène *call-and-response* en intégrant un phrasé de type : appoggiature, simulation de *glissandi*, *portamenti*, notes non tempérées, tout ceci étant regroupé sous le terme *blue note*. Nous pouvons ajouter à cela, les basses provenant du *Boogie-woogie* qui sont l'ancêtre du *walking-bass*. Tous ces éléments constitueront en quelque sorte « la bible » de notre pianiste, compositeur et chef d'orchestre. Ils le suivront

²⁷ Piste 5 du CD.

²⁸ SCHULLER Gunther. *L'histoire du Jazz / 1, le premier jazz des origines à 1930*. op.cit. p 225

²⁹ RATTENBURY Ken, *Duke Ellington, Jazz Composer* op. cit. p 68

tout au long de sa vie. Mais ils seront dissimulés à travers un discours musical discontinu que nous allons analyser. Ainsi, l'improvisation est un facteur essentiel à la naissance du piano *stride*. Elle regroupe une quantité discontinue d'influences telles que le *blues*, le *ragtime*, le *boogie-woogie*. L'improvisation est donc favorable à la création, Jalard en témoigne ainsi : « (...), en jazz, la création est, le plus souvent, improvisation, l'acquisition d'une technique instrumentale est déjà un engagement esthétique »³⁰.

Nous avons vu que Duke Ellington fut influencé par le *ragtime* lorsqu'il vivait à Washington, mais il témoigne très tôt dans sa première composition de l'influence d'un mouvement avant-gardiste à cette époque qui est le piano *stride*. Puis, cela se confirme avec la rencontre d'un pianiste tel que James P. Johnson à Washington alors que ce dernier arrive tout droit de Harlem, là où tout se passe ! Remarquons maintenant comment la ville de New York a pu apporter au jeune Duke Ellington de nouvelles connaissances, qu'elles soient musicales ou extramusicales.

1.1.e. Les *Washingtonians*

C'est à l'âge de 20 ans que Duke fit un pas important dans le monde professionnel de la musique. Il acquit une expérience suffisante pour être en mesure de conduire lui-même un petit groupe avec le guitariste Elmer Snowden (guitare), Otto Hardwick (saxophone), Arthur Whetsol (Trompette), Sonny Greer (Batterie). Au début des années 1920, il partit pour New York avec les *Washingtonians* (premier nom de la formation). Il comprit que cette ville était un passage obligé. De ce fait, il continua donc son ascension musicale qui fut originale tant elle semble aujourd'hui appartenir à l'histoire du jazz.

La première séance d'enregistrement des *Washingtonians* eut lieu en novembre 1924, pour le compte de *Blue Disc*.

Les années 1920 sont une folle époque pour les New-Yorkais. Jimmy Walker, le maire, montre l'exemple en s'affichant avec des danseuses, en buvant dans des *speakeasies* ou en assistant à des matches de *base-ball*. En 1925, New York pris le titre de « *ville la plus peuplée du monde* », titre tenu auparavant par Londres. Durant ces années-là, la ville connut un développement considérable. Des travaux monumentaux furent engagés; de nombreux gratte-ciels datent de cette période. La partie de New York appelée Harlem regroupe les quartiers de Manhattan, au nord de la 96^e rue, et rejoint le nord de Manhattan appelé Washington Heights.

³⁰ JALARD Michel-Claude. *Le jazz est-il encore possible ?* op. cit. p 36.

Les premiers habitants noirs de Harlem emménagèrent en 1904, sous l'impulsion d'un entrepreneur immobilier d'origine africaine, Philip Payton Jr. Lors des deux décades suivantes, nombre d'Afro-Américains les rejoignirent, quittant les quartiers de *Upper West Side* ou de *Hell's Kitchen*. Dans les années 1920, Harlem devint un creuset de la culture afro-américaine, où se produisit un vivier artistique, notamment musical, surnommée la Renaissance de Harlem. Parmi les hauts-lieux du jazz, on y trouvait des salles comme le *Cotton Club*, le *Small's Paradise*, l'*Appollo Theater* ou le dancing swing *Savoy Ballroom*.

Il faut également noter l'activisme important de la *NAACP* (*National Association for the Advancement of Colored People*), mouvement pour la promotion des droits civiques des noirs, qui s'implanta à Harlem en 1910.

Tous ceci occasionna sans doute de grands changements chez le jeune Duke. Il est fort probable qu'il fut suffisamment préparé à cette bouleversante expérience, mais celle-ci ne manqua pas d'éblouir le jeune musicien qu'il était, car New York fut également une influence majeure dans son activité musicale créatrice.

C'est plus précisément à Harlem qu'ont été créées les *rent-parties* au début des années 1920 et qui sont une source d'inspiration et un véritable lieu d'échange entre musiciens afro-américains. Toutes ces influences contribueront notamment à faire de lui le pianiste et compositeur qu'il est devenu. Effectivement, il y avait de véritables compétitions organisées appelées *cutting-contests* entre les différents pianistes lors de ces soirées d'appartement. Ces derniers ont alors poussé leur créativité à de hauts sommets. Ces réunions d'appartements ont joué un rôle important dans l'évolution du Jazz. Elles ont été créées au départ pour subvenir aux besoins des locataires qui pouvaient rencontrer des difficultés à payer leur loyer. Effectivement, les propriétaires n'hésitaient pas à surenchérir sur les prix, car ils étaient obligés de louer à la minorité Noire. Les *rent-parties* étaient donc une nécessité économique qui se développa par la suite en une institution culturelle et sociale incontournable. C'est donc dans ces ghettos Noirs et dans un contexte de précarité que les afro-américains ont su apporter une nouvelle fraîcheur à cette musique que l'on appelait Jazz. Duke Ellington faisait partie de cette population. C'est aussi dans ce même contexte que ce jeune pianiste et chef d'orchestre a pu développer sa propre pensée musicale. La notion de discontinuité prend tout son sens dans ce milieu culturel où chacun doit faire preuve d'originalité pour faire face à une réalité difficile. Cette démarche de contre-culture rejoint la pensée de Jalard lorsqu'il nous parle d'activité négatrice³¹.

³¹ JALARD Michel-Claude. *Le jazz est-il encore possible ?* Op. cit. p 63.

En 1924, les *Washingtonians* se produisent au *Hollywood Club*. C'est là qu'ils acquièrent une excellente réputation. La boîte ne désemplit pas. Elle devient ensuite le *Kentucky Club*. Les membres du groupe sont alors : Otto « Toby » Hardwick au saxophone, Arthur Whetsol à la trompette, Fred Guy au banjo, Duke Ellington au Piano, Sonny Greer à la batterie. Ce dernier raconte :

« Nous commençons à travailler à 23 h 00, et aucun d'entre nous n'auraient pu deviner l'heure de la fermeture. Généralement, nous n'avions pas fini avant 7 ou 8 h 00 du matin, mais c'était formidable. Il se passait tellement de choses. Le public était très mélangé – des gens du spectacle, des gens du monde, des starlettes, des musiciens et des gangsters – et tout le monde s'amusait bien »³².

C'est également dans les années 1920, que le jazz est définitivement lancé comme un produit de consommation de masse. Avec en tête d'affiche Louis Armstrong et les orchestres de danse blancs et noirs qui vont régler la production de musique de jazz pendant quinze ans ; parmi eux celui de Duke Ellington deviendra le plus populaire. Sa promotion démarre dès son engagement au *Kentucky Club*, notamment grâce à la radio. La station *WHN* commence à diffuser le programme de la boîte tous les jours à partir de 2 h 00 du matin. A la suite du remplacement du trompettiste Arthur Whetsol par Bubber Miley en 1924, l'orchestre effectue ses premiers enregistrements. C'est ce nouveau venu (cornettiste de son état) dans l'orchestre qui détermina le son Ellingtonien et qui fut l'instigateur du style *jungle*.

Les cinq années passées au *Kentucky Club* marquent le premier pas important dans la carrière de Duke Ellington. Mais Fletcher Henderson et son arrangeur, Don Redman, révolutionnent le monde du jazz en attribuant aux sections d'un grand orchestre le rôle tenu précédemment par les musiciens néo-orléanais (l'improvisation collective). Influencé par Henderson, Duke change de style, aidé par de nouveaux musiciens, dont Sidney Bechet, Charlie Irvis, Joe « Tricky Sam » Nanton et Bubber Miley. De ce dernier, Duke dira : « Le caractère de notre orchestre a changé avec l'arrivée de Bubber Miley. Il faisait haleter, grogner et grincer la sonorité de sa trompette (...). C'est alors que nous avons décidé de laisser tomber la musique douce »³³. Les premiers enregistrements des *Washingtonians* – *East Saint Louis Toodle-Ooo*, *Black And Tan Fantasy* ou *Black Beauty* – en témoignent.

Bubber Miley est incontestablement le trait d'union entre la culture héritée de Washington et celle de New York. Il est né dans la jungle urbaine de cette grande métropole. Quand il rejoint les *Washingtonians*, il est déjà très en avance sur le reste du groupe ; c'est un musicien très expérimenté. Certains diront même qu'il représentait une tradition, un style

³² Stanley Dance, *Duke Ellington*, Paris, Filipacchi, 1976.

³³ In SHAPIRO, Nat . HENTOFF, Nat, *Ecoutez-moi ça !* Paris : Corrêa Buhet/Chastel, 1956.

New Yorkais dit « sauvage » qui s’opposait à celui plus doux du Sud. Le style propre du cornettiste se caractérise avec l’effet de *growl*, qui est obtenu au moyen d’une sourdine placée devant le pavillon de l’instrument. À ce jeune cornettiste s’ajoutent Charlie Irvis, « Tricky Sam » Nanton, Sidney Bechet, et bien d’autres encore qui apporteront leur singularité dans le son du Duke Ellington Orchestra.

Les enregistrements comme les prestations au *Kentucky Club* vont permettre aux *Washingtonians* de conforter leur réputation auprès du public new-yorkais. Grâce à Irving Mills, devenu le manager de Duke Ellington, la formation est engagée au *Cotton Club* en décembre 1927. Celle-ci est alors rebaptisée *Cotton Club Orchestra*. Pour la première fois sur la scène du Club de Harlem, et ce jusqu’au début des années 1930, Duke Ellington et ses musiciens imposeront une musique d’une richesse inouïe, sensuelle, évanescence, exotique – le style *jungle* – et conquerront un public de plus en plus vaste, notamment grâce aux émissions de radio diffusées en direct.

Avant que le style *jungle* – qui est fortement influencé par le *blues* – ne s’affirme grâce à l’arrivée de Bubber Miley dans l’orchestre, les compositions étaient souvent des transcriptions très nettes du piano à l’orchestre. Ceci provient d’abord de l’influence des pianistes de *ragtime* puis surtout de James P. Johnson et Willie « The Lion » Smith qui s’inscrivent dans l’élite des pianistes de Harlem jouant *stride*. L’exercice de transcription du piano à l’orchestre que pratiquait Ellington finira par devenir un atout majeur, comme le souligne Gunther Schuller : « On trouve encore jusqu’en 1927, dans le répertoire de l’orchestre d’Ellington, des exemples de transcriptions quasi littérales de morceaux de piano de Duke (*Washington Wobbles*, par exemples), (...). Toutefois, l’approche pianistique d’Ellington allait avoir de fortes répercussions sur le *voicing* de l’orchestre, (...) »³⁴. En procédant ainsi, Duke Ellington perpétue cette tradition des pianistes de *ragtime* qu’il a découvert alors qu’il habitait encore à Washington. De ce fait, le chef d’orchestre démontre qu’il est le *leader* de cette entreprise. Mais il continue à apprendre et à observer, notamment avec la rencontre d’un jeune trompettiste : Bubber Miley.

Avec le recrutement de Miley, Ellington se tourna franchement vers le *Blues*, ce style qui, à partir de cette rencontre, l’inspira pour ses compositions et pour la sonorité de l’orchestre. Nous avons vu que le *blues* apparaît déjà très tôt dans la musique de Duke Ellington. Toutefois, il semble qu’auparavant, cela n’ait pas eu un impact aussi criant sur le jeune Duke. Sans doute préférait-il être à la mode et jouir d’une vie mondaine ce qui n’était

³⁴ SCHULLER Gunther. *L’histoire du Jazz / 1, le premier jazz des origines à 1930*. op.cit P. 333

pas conciliable avec le *blues* issu des campagnes. De plus, le style était trop souvent dissimulé derrière le *ragtime* et le *fox-trot*. Mais c'est lorsqu'il fut installé à New York que Duke découvrit que le *blues* était un style à part entière. Au début des années 1920, Mamie Smith est la première chanteuse de *blues* à enregistrer un disque. Bubber Miley l'accompagne. Le jeune trompettiste sera alors embauché dans l'orchestre d'Ellington à l'automne 1924. Cette rencontre entre le pianiste Duke Ellington et le trompettiste Bubber Miley représente une alliance du *ragtime* et du *stride* avec le *Blues*. N'oublions pas que ces deux personnages sont diamétralement opposés, en ce sens que l'un est issu de la petite bourgeoisie noire Washingtonienne et l'autre grandit à New York dans un milieu agité. Bubber Miley a surtout plus d'expérience. Il connaît déjà bien le milieu musical dans lequel il a grandi.

Son style s'oppose malgré tout à la musique douce qui se joue dans les débuts du groupe avec Duke Ellington. Ceci est donc un élément important qui s'oppose à la continuité du son du premier jazz, et, une fois de plus, Duke Ellington va prendre note.

Ainsi, nous avons vu que le jeune Duke a appris beaucoup de choses en s'installant à New York. Il fit également beaucoup de rencontres, il se lia d'amitié avec le pianiste Fats Waller qui a une technique bien supérieure à la sienne. Pour finir, l'orchestre des *Washingtonians* prit son véritable envol. Voyons maintenant comment ce jeune pianiste se place au sein de cette formation.

Chapitre 2. Le piano dans l'orchestre de la fin des années 1920 à 1939.

1.2.a. Les premiers accompagnements au piano.

La première pièce maîtresse de l'orchestre de Duke Ellington fut *East St. Louis Toodle-Oo*³⁵. Elle a été enregistrée le 29 novembre 1926. La formation s'appelle alors *The Kentucky Club Orchestra*. On devine à peine le son du piano sur cet enregistrement. Duke Ellington ne prend pas de solo. Il est au contraire soudé à la rythmique. Il existe aussi plusieurs autres versions, dont une où le thème est orchestré, puis suivi d'une partie au piano solo de dix-neuf mesures, mais elle date de 1930. À cette époque, Duke Ellington n'a pas vraiment développé son style pianistique. Ses interventions se font rares ou alors peu originales. Par exemple, dans cette version de *East St Louis Toodle-Oo* son intervention se fait dans la tradition du piano *stride*, mais elle égale à peine les bons pianistes de Harlem comme

³⁵ Piste 6 du CD.

Fats Waller. Toutefois, n'oublions pas que ces deux personnages se connaissent bien. Les similitudes de jeux pianistiques abondent, les ingrédients du *ragtime* et du piano *stride* sont présents. Mais Duke Ellington ne semble pas aussi précis que son ami pianiste, son jeu est encore trop proche du *ragtime*. À vrai dire, il semble que cela ait peu d'importance pour l'avenir du *big band*. Effectivement, l'énergie se trouve dans l'Orchestre, notamment chez les nouveaux arrivants tels que Bubber Miley ou « Tricky Sam » Nanton. Ce sont ces nouvelles influences qui vont contribuer à l'épanouissement du compositeur mais aussi du pianiste. Néanmoins, l'orchestre reste la principale motivation de Duke Ellington. C'est pourquoi « le style du pianiste a mûri beaucoup plus lentement que celui de l'arrangeur »³⁶. En général, le pianiste n'est pas à la hauteur des autres membres de l'orchestre. Il souffre surtout d'imprécision rythmique.

Malgré ce problème rythmique, remarquons dans la Figure 4 l'abondance de syncopes liées et non liées. Elles sont présentes à chaque mesure de ce solo de piano et aussi bien à la main droite qu'à la main gauche :

East St Louis Toodle-oo
(Solo de piano à 01:02s) **Duke Ellington**

The musical score for 'East St Louis Toodle-oo' is presented in a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Solo de piano à 01:02s'. The score is annotated with various rhythmic and stylistic terms: 'Appogiature rappelant le blues' at the beginning; 'Syncope liée "mid-bar"' and 'Syncope non liée "mid-beat"' in the first measure; '10ème' (tenth notes) in the bass line; 'oom-pah bass' in the second measure; 'Syncope liée "cross-bar"' in the third measure; 'phrase type du piano "stride" et du "ragtime"' spanning the first two measures; 'Voicing M.D "mid-beat" type "stride"' and 'mid-bar' in the right hand; and 'cross bar' in the bass line at the end of the phrase.

Figure 4

Dans la Figure 4, le jeu en dixièmes à la main gauche abonde également. Les *voicings* de main droite dans les Figures 4 et 5 sont typiques d'un jeu *stride* mais également du *ragtime*. Nous pouvons dire de ce passage qu'il est plus que fidèle à la tradition, mais les appogiatures rappelant le blues dans les Figures 4, 5 et 6 sont également présentes.

³⁶ IOAKIMIDIS Dèmetre. *Un pianiste nommé Ellington*. Op. cit. n°163. p 12.

Figure 5

A l'avant dernier système (mes. 14 et 15) de la Figure 6 l'abondance de syncopes s'accélère. Les trois modèles s'enchaînent : *cross-bar, mid-beat, mid-bar, mid-beat, cross-bar, ...*

Figure 6

Ce solo de piano étant très court, il est difficile de faire une quelconque comparaison avec un morceau de Fats Waller de la même époque. C'est pourquoi, il faut aller en 1928 pour trouver les premiers enregistrements importants en piano solo, tels que nous les trouvons

avant chez Waller. Ce solo de Duke Ellington s'inscrit malgré tout dans la continuité du *ragtime* et du *stride*.

1.2.b. Piano solo ou légèrement accompagné : *Black Beauty*, *Swampy River*³⁷

Il est donc important de souligner que le *stride* est une pratique bien assimilée par Duke Ellington dès les années 1920 :

« Enregistré en 1926, *Jig Walk* est considéré comme l'acte de naissance d'un pianiste à la sûreté technique déjà étonnante. Pourtant, ce rouleau en qui l'on a pu voir la genèse d'un style est d'une origine trop douteuse pour qu'on puisse l'attribuer au jeune Ellington. En revanche, avec *Black Beauty* et *Swampy River*, qui datent de 1928, c'est un autre homme qui apparaît : en à peine deux ans, les formules types du *ragtime* ont laissé presque entièrement la place à un *stride* puissant, tandis que l'attaque est devenue plus précise, plus sèche, soulignant ainsi la remarquable évolution du langage pianistique d'Ellington en un laps de temps somme toute assez court ».³⁸

Il semblerait donc que Duke Ellington ait la volonté de s'affirmer en tant que pianiste. *Black Beauty* est entièrement exécuté en piano solo, mais il existe également des versions orchestrales où le piano se distingue. Comme le souligne Gunther Schuller, « sur la version orchestrale de *Black Beauty*, l'une des plus belles compositions d'Ellington, ce dernier joue ce qu'on peut considérer comme son premier bon solo de piano. Pour une fois, son jeu est clair et sans précipitation »³⁹. A la fin des années 1920, ce jeune pianiste de bientôt trente ans trouve enfin sa place dans l'orchestre. Ces interventions au piano deviennent inventives. Mais c'est également en enregistrant une version de *Black Beauty* en piano solo qu'il démontre ses qualités de pianiste de jazz. Les progressions et la forme sont plus variées. La discontinuité du discours pianistique apparaît de manière flagrante et ce dès l'introduction.

Le morceau est constitué de deux grandes sections, sous la forme : A-B-A. La première (A) est la forme populaire la plus utilisée dans la première moitié du 20^{ème} siècle. Elle regroupe quatre petites sections de huit mesures (a-a-b-a). La deuxième grande section nous rappelle le « trio » issue du *ragtime*, car elle laisse place à l'improvisation et permet à l'instrumentiste de déployer ses traits virtuoses. Cette partie est assimilée au pont de l'Anatole, qui sera très utilisé dans le *Bebop*, pour permettre au musicien de tester leur virtuosité également. Il s'agit d'un enchaînement d'accords de 7^e de dominante dans le cycle des quintes.

Mais tout d'abord, nous pouvons voir dans la Figure 7 qui représente les 4 mesures de l'introduction de ce morceau, une progression d'accords arpégés, celle-ci se faisant par ton,

³⁷ Pistes 7 et 8 du CD

³⁸ Billard François, Tordjman Gilles. *Duke Ellington*. Paris : Seuil, 1994. p38

³⁹ SCHULLER Gunther. *L'histoire du Jazz / 1, le premier jazz des origines à 1930*. op.cit. p349.

incluant la 9^e dans l'accord. À la main gauche, nous entendons la fondamentale et la 7^e mineure, tandis qu'à la main droite, il s'agit d'un arpège en quarte. Notons qu'à cette époque, il n'est pas courant d'entendre ce type de sonorité au piano. Celle-ci correspondrait mieux au pianiste du *Bebop*, notamment Thelonious Monk.

Black Beauty

Duke Ellington

The image shows a piano accompaniment for the piece 'Black Beauty' by Duke Ellington. It consists of two systems of musical notation. The first system starts with an 'Intro.' and features a right-hand melody with a 9^e (ninth) and a triplet of eighth notes, and a left-hand accompaniment with a 9^e and a triplet of eighth notes. Both systems are annotated with 'arpège en quarte' (quartal arpeggio) and '9e' (ninth). The second system continues the melody and accompaniment, also featuring 'arpège en quarte' and '9e' annotations. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Figure 7

Dans l'exposé thématique, les deux premières petites sections de huit mesures de la Figure 8 sont très minimalistes. La mélodie principale est jouée à la main droite tandis que la main gauche se contente d'accords plaqués en utilisant des renversements. Toutefois, ce jeu minimaliste est très intéressant car il se détache de la tradition du *ragtime* où l'exposition thématique est très souvent accompagnée de la traditionnelle basse non syncopée (*oom-pah bass*). Ioakimidis explique à ce propos que « Durant l'exposé du thème, (...), la main gauche marque deux temps par mesure, ce qui crée une impression d'élasticité, les ornements dessinés dans l'aigu se trouvant chaque fois renvoyés par cette ponctuation »⁴⁰.

La première mesure du thème contient un phrasé très *blues*. La note Do# est la 9^e augmentée de l'accord Si bémol 7, elle appartient également à la gamme *blues*. Les approches chromatiques sont abondantes, notamment sur la levée du 4^e temps à la 2^e mesure.

⁴⁰ IOAKIMIDIS Dèmètre. *Un pianiste nommé Ellington*. Op.cit. n°163. p.15

The image displays a musical score for the piece 'Black Beauty' by Duke Ellington. The score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The first system, marked with a box 'a' and measure number 5, shows a melodic line in the right hand with an '9e aug.' (ninth augmentation) and a 'chromatisme' (chromaticism) indicated by a bracket over a triplet of eighth notes. The left hand provides a bass line of quarter chords, with a Bb7 chord indicated. The second system, starting at measure 9, continues the melodic and harmonic development. The third system, starting at measure 13, shows further melodic and harmonic progression, including a triplet of eighth notes in the right hand. The score concludes at measure 20.

Figure 8

Les premières mesures de *Black Beauty* semblent très minimalistes. En revanche de nouvelles sonorités apparaissent dans ce morceau, comme les arpèges en quarte dans l'introduction. Ce type de composition de Duke Ellington jouée par lui-même en piano solo représente donc une première forme de discontinuité dans le jeu pianistique.

La Figure 9 représente le morceau dans son intégralité. La partie C et la réexposition font l'objet de variations.

Diagramme d'analyse pour *Black Beauty* (Piano solo) :

Minutage	0 : 00	00 : 08	00 : 22	00 : 36	00 : 50	01 : 02
Période	Intro	1 ^{ère} exposition				Trio
Section/Forme	Intro	A	A	B	A	C
Nbre mes.	Rubato.	8 mes	%	%	%	%
Matrice Harm	Par Ton puis II V en Sib	I. V ^{#5} . Ix. VIx. Iix. V.		V/VI. VI. VI ^{b5} Iix. V. V/VI. VI. Iix. V. VIx. Iix. V.	I. V ^{#5} . Ix. VIx. Iix. V.	Cycle des quintes
Type de jeu	Piano Solo					
Remarques	M.D Arpège dans registre Aigu M.G marque chaque mes. Fond. + 7 ^e mineure	M.G Marque chaque mes. avec répétition sur le 4 ^e temps + Utilisation des renversements d'accords Ix. VIx. Iix. V ^{#5} sont des accords de dominante rappelant le <i>blues</i> .		Relatif mineure. Jeu stride à la Main Gauche Substitution tritonique et Chromatisme.	M.G Marque chaque mes. avec répétition sur le 4 ^e temps + Utilisation des renversements d'accords	Jeu assimilé au Pont de L'anatole dans le Bebop Variation n°1

Figure 9

Minutage	01 : 18	01 : 31	01 : 46	01 : 59	02 : 13	02 : 26	02 : 39
Période	Trio			réexposition			
Section/Forme	C			A	A	B	A
Nbre mes.	8 mes	%	%	%	%	%	%
Matrice Harm	Cycle des quintes			I. V ^{#5} . Ix. VIx. IIx. V.		Chromatisme et jeu en quarte	I. V ^{#5} . Ix. VIx. IIx. V.
Type de jeu	Piano solo						
Remarques	Variat .1	Variation n°2	Variat.2	Variat. sur le thème A	Variat. sur le thème A	Variat. sur le thème B	Thème A Le tempo ralentit

Figure 9 (suite)

1.2.c. Les premiers solos de piano dans l'orchestre : *Beggar's Blues*⁴¹.

Selon l'analyse du morceau *Black Beauty* qui révèle un jeu pianistique assez minimaliste, Duke Ellington ne semble pas vouloir persévérer dans l'art du piano *Stride*. Du moins, ce morceau marque le début d'une nouvelle trajectoire. Ce que souhaite Duke Ellington, c'est diriger son orchestre avec son piano à travers les mélodies, les *voicings* et le rythme. L'inspiration et la créativité sont les maîtres mots. Les solos de piano au sein du *big band*, classifiés de fonctionnels, comme le suggère Dèmetre Ioakimidis, sont malgré tout inventifs et élaborés, ressemblant quelque fois à des compositions miniatures : « Dans un morceau plus caractéristique du langage orchestral ellingtonien, *Black And Tan Fantasy*, on trouve un passage de piano d'une correction appliquée et dans lequel l'influence de Fats Waller est également manifeste ; (...) »⁴². L'influence des pianistes de Harlem est encore dominante à l'aube des années 1930. Cependant, Duke Ellington démontre une fois de plus qu'il veut se démarquer : « *Beggar's blues* laisse apparaître, à travers une expression

⁴¹ Piste 9 du CD.

⁴² IOAKIMIDIS Dèmetre. *Un pianiste nommé Ellington*. op.cit, p.13

encore imparfaite, une délicate poésie, ainsi que le don d'évoquer un climat de mélancolie exempte d'attendrissement »⁴³. Dans cette poésie, il intègre soupir et demi-soupir. L'utilisation des silences apparaît de plus en plus fréquemment grâce à la profondeur des notes et des accords dont la matière est suffisamment riche. Son toucher devient de plus en plus subtil.

« D'autres soli de piano témoignent de cette volonté de renouveler la forme ; (...). Le second solo de *Jump 'n Bout Rythm* est plus intéressant, car on y remarque au milieu de phrases empruntées à fats Waller et James P. Johnson, l'apparition de certaines aspérités, mélodiques plutôt que rythmiques, dont Ellington devait par la suite tirer un très grand parti. De plus en plus, Duke Ellington s'intéresse au côté mélodique de son instrument. Il abandonne fréquemment à Wellman Braud le soin de conduire la section rythmique »⁴⁴.

La Figure 10 représente le morceau dans son intégralité. L'exposition du thème en 16 mesures ne comporte pas de 5^{ème} degré contrairement à la forme du blues traditionnel : I IV I V.

Diagramme d'analyse pour *Beggar's blues* :

Minutage	0 : 00	00 : 33	01 : 09	01 : 37	02 : 06	02 : 41
Période	1 ^{ère} exposition	2 ^{ème} exposition	1 ^{er} Chorus	Réexposition	Chorus Piano	Réexposition
Section/Forme	Blues					
Nbre mes.	16 mes	%	%	%	%	%
Matrice Harm	I IV I IV I	Idem.	I IV I V	I IV I IV	Extension du 1 ^{er} degré	I IV I IV
Type de jeu	Tutti	Trombone	Clarinette	Tutti	Piano solo Entrée en levée sur le 5 ^{ème} degré	Call/Respons
Remarques	Pas de 5 ^{ème} Degré	Idem.	Introduction du Ve degré et variantes	Pas de 5 ^{ème} degré mais une variante sur le IV	Arrangement sur la forme du blues. Jeu stride (10 ^{ème} à la main gauche)	Jeu entre Anche et cuivre : Call/Respons

Figure 10

⁴³ idem.p 15

⁴⁴ idem.p 46

Il se passe donc quelque chose de plus intéressant, pour lui et ses camarades de l'orchestre, que le piano *stride* de Harlem. La mission de notre pianiste est de trouver sa place dans cette grande formation. L'intervention qu'il fait dans *Beggar's Blues* nous laisse déjà penser qu'il fait du piano un instrument mélodique au même titre que les autres instruments de l'orchestre. Mais la traditionnelle pompe de la main gauche provenant du *stride* et du *ragtime* est encore très présente, la mélodie est toujours doublée à l'octave. Il est encore difficile de changer certaine tradition, cependant le rôle du pianiste sera largement remis en cause dès à présent. De nouvelles fonctionnalités dans l'orchestre vont apparaître mais de manière subtile. Tous ceci évoque donc une importante remise en question de la part du pianiste Duke Ellington ce qui n'est pas sans rappeler la notion de discontinuité.

1.2.d. Les introductions au piano dans l'orchestre : *Rockin' in Rhythm*, *Sophisticated Lady*⁴⁵.

« À l'écoute de l'oeuvre orchestrale de Duke Ellington, on peut en arriver à oublier la partie de piano. C'était pourtant de son piano que le compositeur donnait souvent le tempo et le climat des morceaux. Il avait notamment le génie de trouver l'introduction idéale, les exemples foisonnent : *All too soon, I got it bad, Mood Indigo...* »⁴⁶. Cette remarque de Claude Carrière est tout à fait juste, mais nous pouvons citer d'autres exemples encore plus pertinents. Dès le début des années 1930, nous trouvons ces fameuses introductions au piano, certainement assez courtes mais évoquant bien cette idée : *Rockin'in Rhythm* (1930) illustrée Figure 11, *Ducky Wucky* (1932), *Sophisticated Lady* (1933) illustrée Figure 12, *Echoes of Harlem* (1935), *Prelude to a Kiss* (1938). Puis nous arrivons dans les grandes années où le phénomène s'accélère. Les interventions du pianiste se font de plus en plus nombreuses dans l'orchestre mais toujours de façon discrète : *In a Mellotone*, *Warm Valley* (1940), la fameuse introduction de *Take the A Train* (1941). Mais nous ne pouvons encore dire s'il s'agit bien de Duke Ellington ou de son fameux bras droit : Billy Strayhorn. Il s'agit certainement de la cohésion des deux personnages. Leur grande connivence fera également l'objet d'enregistrement en duo.

⁴⁵ Pistes 10, 11 du CD.

⁴⁶ Carrière Claude, Notes de cd audio : *Duke Ellington anniversary. vol. 9, Pianist / Duke Ellington*. 1999, distrib. Concord. MJCD1309 Masters of Jazz

Rockin in Rythm

Introduction

Duke Ellington

Figure 11

La Figure 11 montre l'abondance de syncopes liées et non liées sur une courte période de trois mesures. De plus, le pianiste utilise le registre aigu du piano. Tous ces éléments proviennent de la tradition du *ragtime*. Le caractère original de cette introduction est le fait de céder la place à l'orchestre sur la 4^{ème} mesure, soit en lever du thème.

Sophisticated Lady

Introduction

Duke Ellington

Figure 12

La Figure 12 montre l'introduction de *Sophisticated Lady*. De nouvelles sonorités apparaissent au piano. À la main gauche, sont toujours présents les intervalles de 10^{ème} provenant du piano *stride*. Ici, ils sont mineurs. En revanche, les intervalles de sixte (mineure et majeure) sont tout à fait inhabituels. Le tout constitue une suite d'accord à la main gauche

qui se caractérise par le fait de jouer la tierce comme note la plus basse dans les deux premières mesures. À la deuxième mesure, la note Mi de la mélodie est étrangère à l'accord de La bémol diminué. Ce type de sonorité apporte également une dissonance. Tous ces enrichissements sont représentatifs de la nouvelle direction que prend le pianiste Duke Ellington. Les bases du *ragtime* et du *stride* sont toujours là, mais elles sont utilisées avec parcimonie.

Ces introductions témoignent donc de l'évolution du pianiste au cours des années 1930. L'accompagnement dans les morceaux évolue de façon singulière également. Ce qui faisait la force du pianiste dans l'orchestre était sa discrétion. Comme le souligne Claude Carrière : « il avait surtout le grand talent d'accompagner, de nourrir ses solistes de façon extrêmement efficace et discrète. (...). Il pouvait enfin ne pas jouer du tout, ce qui est le fin du fin du vrai pianiste d'orchestre (...) »⁴⁷. Le piano apporte donc une voix supplémentaire à l'orchestre, il fait partie de l'arrangement. Il s'agit d'un jeu économique, fait de silences, de ponctuations. Il nourrit les autres instruments de la formation avec ses phrases qui sont le plus souvent mélodiques et sombres toutes assez brèves tout comme les introductions. Ioakimidis le suggère ainsi : « Cette esthétique de l'économie, de la densité (d'idées plutôt que de matière sonore proprement dite : le toucher tend à s'alléger), allait bientôt amener Ellington à exécuter des introductions d'une pureté exemplaire, offrant à l'auditeur comme un résumé de l'émotion et du climat de l'interprétation entière »⁴⁸.

Cependant, ces introductions peuvent être aussi bien rythmique que mélodique, mais dans les deux cas nous pouvons relever la présence de sonorités à forte dissonance sous forme d'accord ou de phrases aux intervalles audacieux.

Dès la fin des années 1930 le pianiste apparaît dans des formations réduites, sous le nom de musiciens de l'orchestre. Il est donc possible pour le compositeur de s'exprimer plus longuement en tant que pianiste de petite formation, tel un soliste. C'est donc au piano que Duke Ellington a su développer son langage et trouver une place dans l'orchestre. Il finit donc par attirer l'attention de ses camarades musiciens sur le pianiste qu'il est. Nous avons pu le démontrer tout au long de ce chapitre. Tous ceci est donc le fruit de plusieurs années passées à chercher à se démarquer de la culture du piano *stride* et du *ragtime*. La démarche du pianiste qui crée son propre style et qui se produit en petite formation dès la fin des années 1930 est une avant-garde du *Bebop*. L'un des exemples frappants est celui du duo avec Jimmy Blanton.

⁴⁷ idem.

⁴⁸ IOAKIMIDIS Dèmetre. *Un pianiste nommé Ellington*. Op.cit n°163.p 46

Chapitre 3. Rencontre avec Jimmy Blanton et Billy Strayhorn.

1.3.a. Duo avec Jimmy Blanton : *Pitter Panther Patter, Body and Soul*⁴⁹.

En 1939, l'arrivée du contrebassiste révolutionnaire Jimmy Blanton provoqua quelques changements chez le chef d'orchestre, mais également chez le pianiste. Celui qui apporta une pulsation inouïe au sein de l'orchestre eut une grande influence sur le jeu du pianiste également, ce qui poussa d'ailleurs Duke Ellington à enregistrer quelques pièces en duo : *Pitter Panther Patter, Body and Soul, Sophisticated Lady*...

Comme le suggère Ioakimidis, l'assise rythmique que fournit Blanton dans l'orchestre apporte une liberté sans faille au pianiste : « Il [Ellington] sait que le contrebassiste fournira tout le *swing* souhaitable et qu'il peut porter toute son attention sur la clarté mélodique de son jeu : il en résulte des soli de piano d'une souplesse exemplaire, dont la riche substance est servie par une irréprochable mise en place »⁵⁰.

L'introduction de *Just A-Sittin' And Rockin'* témoigne de la complicité entre le pianiste et le contrebassiste. Un dialogue s'est installé entre les deux musiciens. Le piano s'exprime au même titre que la contrebasse et c'est le pianiste qui lance les phrases du contrebassiste. Voilà quelque chose de nouveau. Effectivement, en plus d'instaurer un *swing* irréprochable au sein de la rythmique de l'orchestre, le contrebassiste devient soliste à son tour.

Grâce à Blanton, Ellington simplifie son jeu de manière sensible. Il diminue l'importance de la main gauche qui avait pour habitude de soutenir la rythmique. De plus en plus, les silences jouent un rôle important dans la construction des solos au piano. Dans *Blue Serge*⁵¹, Blanton joue des blanches, tandis que celles-ci se complètent à merveille avec l'improvisation du pianiste illustrée Figure 13. Ellington joue autour de la ligne de basse. Ses *voicings* de main gauche utilisent la fondamentale de l'accord, mais leur sonorité et leur placement n'empiètent pas sur le bassiste. Jimmy Blanton fait partie de ces musiciens de l'orchestre qui ont réellement permis à Duke Ellington de révéler ses talents de pianiste.

⁴⁹ Pistes 12, 13 du CD

⁵⁰ IOAKIMIDIS Dèmetre. *Un pianiste nommé Ellington*. Op. Cit n°164. p 19.

⁵¹ Piste 14 du CD

Blue Serge

Mercer Ellington

Solo de piano à 01:51s

The musical score is divided into three systems, each with a Piano (Piano), Pno., and Cb. (Contrabass) part. The key signature is B-flat major and the time signature is 4/4.

System 1:

- Piano:** Annotations include "10ème" (10th), "Syncope liée 'mid-bar'", "cross-bar", and "Syncope non liée avec usage du silence".
- Pno.:** Annotations include "Syncope non liée avec usage du silence", "oom-pah bass", and "Syncope non liée avec usage du silence".
- Cb.:** Annotation: "dissonance".

System 2:

- Piano:** Annotations include "voicing M.D type 'stride'", "Intervalle de 7ème majeure", and "Phrase type 'Ellingtonienne'".
- Pno.:** Annotation: "Intervalle de 7ème majeure".
- Cb.:** No specific annotations.

System 3:

- Piano:** Annotation: "voicing type 'ellingtonien'".
- Pno.:** Annotation: "registres contrastant".
- Cb.:** No specific annotations.

Figure 13

Les syncopes non liées de la Figure 13 permettent un dialogue entre le pianiste et le bassiste. Les deux autres modèles de syncopes sont également présents ainsi que les dixièmes et les *voicings* de main droite. En revanche, notons la présence de nouveaux traits qui sont propres au jeu Ellingtonien. Ces traits se caractérisent par des phrases en doubles croches, voir en triples croches qui vont de l'aigu vers le grave, des *voicings* joués à deux mains et pour finir un jeu contrastant entre registre grave et aigu du clavier.

Le fait d'utiliser tous ses éléments avec parcimonie donne au pianiste Duke Ellington un discours musical discontinu dont il est le précurseur. Effectivement, hormis Thelonious Monk qui est au début de sa carrière musicale, personne ne se rapproche de ce type de jeu à cette époque. Notons qu'il aura bien fallu dix ans pour arriver à cela.

1.3.b. Duo avec Billy Strayhorn.

Billy Strayhorn fut arrangeur et second pianiste de l'orchestre de Duke Ellington de 1939 à sa mort (31-5-1967). Les duos enregistrés dans les années 1940 témoignent de leur grande complicité, mais ils ne sont pas représentatifs du pianiste Ellington.

Strayhorn est le bras droit de l'orchestre. Son rôle sera plus important comme compositeur et arrangeur qu'en tant que pianiste. Il est le compositeur de *Take The A Train* et d'autres chef d'œuvres. Il accompagnera Duke Ellington dans des projets qui dépassent largement le format du disque 78 tours. Billy Strayhorn a une formation musicale poussée. Il joue les répertoires classiques et romantiques ce qui n'est pas sans intérêt pour Duke Ellington. Ces nouvelles sonorités vont enrichir le vocabulaire pianistique de ce dernier.

1.3.c. Les premières pièces importantes au piano : *New World A'Comin'*, *The Clothed woman*⁵².

Au milieu des années 1940, Ellington commença à écrire des pièces importantes au piano, notamment *New World A' Comin'* en 1943 et *The Clothed Woman* en 1947. Ce sont de véritables concertos pour piano en parfait accord avec ce qui se fait de mieux à cette époque en matière de musique dite « sérieuse ». *New World A' Comin'* est enregistré pour la

⁵² Pistes 15, 16 du CD

première fois en version radio. L'œuvre sera rejouée plus tard avec un orchestre symphonique, mais également en piano solo.

Happy-go-lucky Local qui est le 4^{ème} mouvement de *The Deep South Suite*, autre pièce majeure des années 1940 au format important, présente le pianiste dans une forme spectaculaire. D'une part, il fait un usage systématique des contrastes en tous genres : accords violents contre phrases légères, figures ascendantes contre tournures descendantes, passages rythmiques contre passages dessinés entre les temps.

C'est au cours des années 1940 que le pianiste Duke Ellington eut une nouvelle fois l'occasion de se dépasser, notamment avec la rencontre de Billy Strayhorn. Les deux hommes ont collaboré main dans la main, ce qui a pu donner naissance à des œuvres majestueuses. Mais c'est également grâce à cette connivence que Duke Ellington connut un renouveau dans son jeu de piano. Le répertoire classique dont était doté Billy Strayhorn a permis d'alimenter le jeu de son alter : Duke Ellington.

Le milieu des années 1940 marque également la fin d'une époque grandiose de l'orchestre de Duke Ellington. Il faut dorénavant se tourner vers la nouvelle génération qui vient bousculer cette époque révolutionnaire du *swing* et qui alimente de ce fait la notion de discontinuité. Mais Duke Ellington n'est pas amoindri par ce nouveau phénomène, il va au contraire se servir de cet atout majeur. Ceci est donc l'objet de la deuxième partie de ce mémoire.

2^{ème} partie : mélancolie, réflexion et confrontation.

Chapitre 4. Les deux premiers enregistrements importants en trio.

2.4.a. Le Duke joue Ellington.

Début 1953, Ellington termina son contrat avec Columbia Records et commença à enregistrer pour Capitol. Ce fut l'objet de la sortie du premier enregistrement en trio, originalement nommé *The Duke Plays Ellington*, il sera changé ensuite par *Piano reflections*. Il s'agit du premier opus en petite formation et certainement du plus beau.

Les changements qui sont apparus dans les années 1940 jusqu'à la sortie de cet album ont considérablement affecté la musique de Duke Ellington. Il s'agit notamment de l'arrivée du *Bebop* qui est représenté par des petites formations comme celles de Charlie Parker et Dizzy Gillespie, mais également de la fin d'une époque riche pour les grands orchestres et pour finir la perte des musiciens qui ont été des grandes figures du *Duke Ellington Orchestra*. Le saxophoniste Johnny Hodges et le tromboniste Laurence Brown ont quitté l'équipe ellingtonienne pour d'autres expériences, mais ils finiront toutefois par revenir.

Il est inutile pour Duke Ellington de chercher à suivre un autre courant musical. Celui qu'il suit est le sien. Il est certain que le jazz des années 1940 lui suggère de rattraper ces jeunes lions du *Bebop*, mais tous comme certains membres irremplaçables de son orchestre, le pianiste Ellington est essentiel au son unique de cet ensemble. En effet, il aurait été difficile de demander à Johnny Hodges de jouer dans le style des boppers. De plus, il était impossible de renoncer à une esthétique expressionniste qui fut créée dans les années 1920. C'est pourquoi le Duke fit d'une pierre deux coups en se confrontant à la nouvelle génération, tout en conservant son propre univers. L'album *Piano Reflections* nous amène la preuve que cette formation est digne des nouveaux trio qui apparaissent dans les années 1950. Ce disque offre à ses auditeurs un aspect peu connu de Duke Ellington. Ce pourrait être un jeune pianiste rivalisant avec Bill Evans, Ahmad Jamal et bien d'autres virtuoses du piano jazz de cette époque. La démarche est osée, mais elle correspond bien aux idées d'Ellington.

Depuis les années 1920, le jazz a considérablement évolué et rien ne peut empêcher cela. Duke Ellington le sait, il en est le témoin, mais également l'acteur. Il cherche donc à

saisir le sens de cette évolution. En se présentant sous la formule du trio, il nous démontre qu'il fait partie des rares personnes qui comprennent vers où se dirige le jazz à cette époque.

Sur cet album, Ellington est accompagné du bassiste Wendell Marshall, tandis que Butch Ballard et Dave Black se partagent la batterie sur différents titres. Le percussionniste Ralph Colier est aux congas. Parmi les quinze pièces enregistrées, trois sont de nouvelles compositions inédites : *Retrospection*, *Melancholia*, *Reflections in D*. Elles sont toutes les trois intimes et introspectives. Il s'agit à chaque fois d'un duo de piano et contrebasse rappelant celui de 1940 avec Jimmy Blanton. Le contrebassiste accompagne le pianiste à l'archet. *Retrospection* est la première pièce enregistrée des trois et la plus rhapsodique. Le terme rhapsodie correspond tout à fait au concept de ces trois pièces. Le caractère nostalgique est totalement présent, la forme est libre. D'autres titres comme *B Sharp Blues*⁵³ apporte un fabuleux contraste. Sur ce blues en Do, le thème est exposé dans sa nudité la plus belle et la plus efficace. Trois mots suffisent au concept d'un tel morceau : mélodie, *swing* et *blues*. Au piano, Duke Ellington n'utilise qu'une seule main pour exposer le thème. La main gauche intervient pour soutenir le discours de la main droite. Comme le suggère Jalard : « Du reste, à y bien regarder, la main gauche, (...), joue souvent le même rôle de disjonction que dans le *stride* ; mais au lieu d'en être le moyen immédiat et constant, elle confirme et consolide par d'incisives interventions la pensée disjonctive qui sous-tend le jeu de la main droite »⁵⁴. Voyons donc à la Figure 14 comment cela apparaît progressivement dans le déroulement du morceau :

⁵³ Piste 17 du CD.

⁵⁴ JALARD Michel-Claude. *Le jazz est-il encore possible ?* op.cit.p 63

Diagramme pour *B Sharp Blues* :

Minutage	00 : 00	00 : 19	00 : 37	00 : 54	01 : 12
Période	exposition	1^e grille	2^e grille	3^e grille	4^e grille
Section	Forme blues				
Nbre mes.	12 mesures	%	%	%	%
Matrice harm	I IV V I				
Type de jeu	Piano, Cb., batteries	Chorus piano			
Remarques	4 mesures : duo basse piano. La batterie entre à la 5^{ème} mesure.	Répétition d'un pattern mélodique. La mélodie est doublée à la M.G. Usage des silences.	Voicings M.G + M.D Travail « motivique ». + Usage des silences : Rappel les <i>back</i> de l'orchestre.	M.D seule avec légère intervention de la M.G. Contraste Grave, Aigu. Nouvelle mélodie.	Jeu plus fourni. M.D + M.G :Rappel les <i>back</i> de l'orchestre. <i>voicings</i>.

Figure 14

Minutage	01 : 30	01 : 47	02 : 04	02 : 21
Période	5^e grille	6^e grille	7^e grille	reexposition
Section	Forme blues			
Nbre mes.	%	%	%	%
Matrice harm	I IV VI			
Type de jeu	Trio piano, contrebasse, batterie.			
remarques	La main gauche est indépendante de la main droite.	Retour à l'idée mélodique de la 3^e grille. Registre medium du piano + voicings	Registre aigu. Ostinato M.D Léger soutien de la M.G.	Reprise du thème <i>Fade out.</i> La batterie s'efface en premier.

Figure 14 (suite)

Le titre du morceau signifie en français : Blues en Si Dièse. Voilà un titre qui sous-entend très clairement une volonté d'aller plus loin. Si dièse est une tonalité très rare ! Même en musique classique, il est peu probable d'arriver à un tel nombre de dièses à la clé. Pourtant, Duke Ellington et ses musiciens qui l'accompagnent savent bien qu'il s'agit simplement d'un blues en Do. Mais ils savent aussi que dans la manière de jouer ce blues le pianiste amène un plus. B Sharp Blues est donc le titre idéal pour exprimer premièrement le style du compositeur et du pianiste et deuxièmement sa volonté d'accompagner l'auditeur vers de nouvelles sonorités à la fois claires et obscures. Comme le montre le diagramme d'analyse ci-dessus, le chorus de Duke Ellington est très épuré. Il fait usage de silence. Les voicings de main droite et main gauche ont

une couleur sombre, contrairement aux différents motifs de la main droite seule amenant une clarté mélodique. Ceci s'ajoute à la pensée de Jalard qui dit la chose suivante : « Néanmoins, on l'a dit, cette activité négatrice ne se manifeste qu'épisodiquement. La main gauche, du reste, ne joue (...) qu'un rôle discret et esthétiquement subordonné »⁵⁵. Nous pouvons comprendre ici que le rôle de la main gauche est de se soumettre le plus souvent au discours mélodique de la main droite. Mais qu'à cela ne tienne, Ellington montre qu'il peut se détacher de cette tradition en faisant de sa main gauche une deuxième main droite, notamment dans la 5^e grille de B Sharp Blues. (cf. Figure 14)

2.4.b. Piano au premier plan.

Au début des années 1960 Duke Ellington eut une activité abondante, à la fois en tant que pianiste et chef d'orchestre, donnant des concerts en piano solo et enregistrant avec des artistes comme Ella Fitzgerald, Coleman Hawkins et John Coltrane.

La prochaine session d'enregistrement en trio apparut à Hollywood en 1961 pour Columbia avec le contrebassiste Aaron Bell et le batteur Sam Woodyard qui sont également membres de l'orchestre. L'album intitulé *Piano in the Foreground* montre l'évolution du jeu en petite formation. Il s'apparenterait plus au trio de Bill Evans. Nous pouvons remarquer également la version de *Summertime*, où le groupe joue de façon libre autour du thème. Cette session nous dévoile l'aspect le plus *free* du jeu ellingtonien. Le thème se retrouve totalement dénudé, réduit à sa plus simple expression. Mélodie et rythme suffisent au bon déroulement de l'œuvre.

Une fois de plus le pianiste Duke Ellington dédie deux œuvres uniques à cette session : *Fontainebleau Forest*, *Springtime Africa*, restant dans le même esprit des pièces comme *Retrospection* et *Melancholia*. Que ce soit en orchestre ou en petites formations, voir même en solo, la production de thème nouveau apparaît sans cesse dans le projet ellingtonien.

Notre intention se dirige maintenant sur le standard *Body and soul*⁵⁶ qui se trouve sur la troisième piste du disque. Dans son interprétation, Duke Ellington se contente d'évoquer légèrement la mélodie du thème. Celle-ci donne suite à deux grilles de chorus contrastantes.

⁵⁵ idem, p 63.

⁵⁶ Piste 18 du CD

La première est jouée dans un style très léger. Une grande place est réservée au silence. Dans la seconde grille, l'orchestre semble jaillir du piano. C'est le « pianorchestre » qui démarre, il est tantôt à l'avant-plan, tantôt à l'arrière-plan. Cet effet se caractérise notamment par des *voicings* de main droite et main gauche plaqués sur des temps forts ou des temps faibles.

Tous les éléments qui ont été extraits dans la première partie et qui font la particularité du pianiste sont présents.

Body and soul est une forme A-A-B-A en 32 mesures. La tonalité du A est Ré bémol majeur tandis que B est en Ré majeur puis en Do majeur. Ce type de modulation au demi-ton est rare, mais Duke Ellington est malgré tous à l'aise dans ces différentes tonalités. Il utilise avec dextérité des accords dissonants sur le pont (B) de la première grille de solo. Pour finir, le morceau s'arrête sur une deuxième grille au jeu pianistique plus corsé, nous rappelant le son de l'orchestre. Le tempo ralentit sur la sixième mesure du dernier A, puis il s'arrête totalement sur l'accord Si bémol mineur 7 suivi de Ré majeur 7 qui n'est autre que le premier accord du pont. La Figure 15 illustre donc la totalité de ces commentaires.

Diagramme pour *Body and Soul* :

Minutage	00 : 00	00 : 22	00 : 44	01 : 06	01 : 27	01 : 49
Période	Exposition				1 ^e grille	
Section	A	A	B	A	A	A
Nbre mes.	8 mes.	%	%	%	%	%
Matrice	Forme 32 Mesures.				Idem.	
Type de jeu	Trio				1 ^e Chorus de piano	
Remarques	Réinterprétation du thème. Swing. <i>Voicings</i> M.D <i>stride</i> . Dixième M.G. Traits « ellingtonien ».				Jeu « piano ». Usage des silences. <i>Voicings</i> M.G+M.D	

Figure 15

Minutage	02 : 10	02 : 31	02 : 53	03 : 14	03 : 34	03 : 55	04 : 12
Période			2 ^e grille				Final
Section	B	A	A	A	B	A	
Nbre mes.	%	%	%	%	%	6 mes. + 2 mes. Rubato	
Matrice			Idem. Le tempo ralentit sur la sixième mesure du dernier A				
Type de jeu			2 ^e chorus de piano				
Remarques	Dissonances. Agrégats.	Jeu « piano ». Intensité de notes	Jeu « Forte ». <i>Voicings</i> rappelant l'orchestre. Contraste Grave Aigu Pas de reprise du thème. Termine sur l'accord Ré Majeur 7				

Figure 15 (suite)

Sur cette version de *Body And Soul*, Duke Ellington montre une certaine maîtrise du langage pianistique, tel un virtuose du piano. Mais ceci ne suffit pas à démontrer la capacité du maître à donner sa version du thème. Comme le montre la Figure 15, l'usage des nuances est assez flagrant dans cet enregistrement et surtout dans la première grille de chorus à 01 : 27. L'exposition du thème est assez brève et laisse rapidement place au chorus. On y retrouve clairement l'influence du piano *Stride*. Le son de l'orchestre resurgit également du piano à travers les voicings de main droite et main gauche. Il s'agit donc pour Duke Ellington d'une sorte d'examen rétrospectif qui assurerait la continuité d'une tradition. Mais le simple fait de se retrouver en petite formation suffit à provoquer un hiatus entre le passé et cette séance d'enregistrement. Cet élément est déjà présent dans *Piano Reflection*, mais Duke Ellington éprouve ce besoin continu d'exprimer le passé, ce qui a pour effet d'alimenter son présent.

Que ce soit pour *Piano Reflection* ou *Piano In The Foreground*, tout est affaire de continuité du « *sound orchestral* ». Mais les événements qui ont mis fin à une certaine époque de la vie de Duke Ellington provoquent au même moment une mélancolie qui se traduit par un discours pianistique discontinu.

2.5.a. Charles Mingus et Max Roach.

Au mois de septembre 1962, Duke Ellington se confronta à la jeune génération. Le 17 septembre 1962, il enregistre son album le plus connu en petite formation : *Money Jungle*, avec Charles Mingus et Max Roach. Puis, le 26 septembre, il s'allie au plus grand saxophoniste ténor de l'époque : John Coltrane.

Pour certains provocant, pour d'autres inutile, *Money Jungle* détient tout de même la Palme d'Or car, même si Duke Ellington ne pouvait être le représentant de la jeune génération, il pouvait toutefois faire preuve de son savoir et de son génie en s'alliant à ces jeunes « terreurs ». Sur ce, Charles Mingus ne fut pas des plus facile à dompter. L'anecdote veut que le contrebassiste ait failli quitter le studio dès la première journée.

Pour le pianiste, tout est dans le savoir faire, dans l'alliance du son :

« La modernité de Duke Ellington n'est tout simplement pas là, mais bien dans cette maîtrise de la chimie et de l'alliage sonores, telle qu'elle s'épanouit dans le cadre de l'orchestre, et dont personne ne su jamais percer le secret ni approcher la formule. C'est là aussi la grandeur d'Ellington, que d'évoluer en préservant la force de renouvellement structurel du *sound* orchestral »⁵⁷.

Money Jungle est une fois de plus un joyau de compositions originales et d'une grande qualité d'ensemble. L'influence du *free jazz* se fait largement ressentir dans des titres comme *Money jungle*⁵⁸, qui a donné son nom à l'album. La Figure 16 illustre ce morceau dans son intégralité.

⁵⁷ BILLARD François, TORDJMAN Gilles, *Duke Ellington*, op.cit. p 183

⁵⁸ Piste 19 du CD

Diagramme pour *Money Jungle* :

Minutage	00 : 00	00 : 05	00 : 10	00 : 38	00 : 52	01 : 06
Période	Intro.			1 ^e grille	2 ^e grille	3 ^e grille
Nbre mes.	4 mes	4 mes	24 mes	12 mes	%	%
Matrice	Pédale de dominante			Blues mineur		
Type de jeu	Contrebasse	Contrebasse + batterie	Trio/chorus piano			
Remarques	4 mes : Cb. Motif dissonant.	Le batteur ne marque pas le 2 ^e et 4 ^e temps.	Piano : Accord dissonant et mélodie M.D +M.G	Cb : Walking bass. Piano : registre grave/aigu	Piano : idée mélodique Contrastante.	

Minutage	01 :19	01 :46	02 : 29	03 : 09	04 :03	04 :29	04 :57
période	Grille 4 et 5	Grille 6,7 et 8	Grille 9, 10 et 11	Grille 12, 13, 14, 15	Grille 16 et 17	Grille 18 et 19	Grille 20
Nbre mes.	24 mes	36 mes	%	48 mes	24 mes	24 mes	12 mes
Matrice	Blues mineur						I V I...
Type de jeu	Trio/Chorus piano						
remarques	Motifs aigus Piano + Cb.	Cb :Walking bass.	Cb :Motif dissonant.	Walking bass	Cb :Motif dissonant, walking bass.	Cb au premier plan. Idem	Fin. Pédale de dominante.

Figure 16

Dans ce morceau, Duke Ellington utilise la forme du blues. Celle-ci se retrouve étirée, grâce aux dissonances que l'on peut entendre au piano et à la contrebasse, mais aussi grâce au batteur Max Roach qui adopte un style hors du commun en ne s'appuyant plus sur le traditionnel 2 et 4. Ces éléments évoquent la nouvelle tendance qu'est à cette époque le *free jazz*. Charles Mingus et Max Roach en sont parmi les précurseurs, mais c'est le saxophoniste Ornette Coleman qui révolutionne le style avec son album « *Free Jazz* » qui sort en 1960. Duke Ellington est donc capable de suivre ce nouveau phénomène et d'en tenir compte en enregistrant cet album. Le *free jazz* s'intègre totalement à la notion de discontinuité puisqu'il est une activité négatrice. Effectivement, le simple fait de nier volontairement l'existence de certains outils rythmiques et harmoniques provenant de la période *swing* et aussi du *Bebop*, comme le 2 et 4 et les harmonies conventionnelles de type II V I, suffit à employer le terme d'activité négatrice que nous suggère Jalard. Ceci renforce la notion de discontinuité dont fait preuve le pianiste Duke Ellington.

2.5.b. John Coltrane

Cette même année, Ellington s'allie au saxophoniste John Coltrane. Plus jeune de 27 ans, Coltrane – à l'opposé du pianiste et chef d'orchestre – a un discours très fourni. La richesse de son langage musical s'appuie sur un phrasé au débit important. En revanche, cette rencontre devient possible car dans certain cas – c'est Ellington qui le dit – « les extrêmes se touchent »⁵⁹. Alexandre Rado le suggère ainsi : « La rencontre avec John Coltrane provoqua aussi un grand étonnement et ceux qui pensaient qu'il n'y avait aucun lien possible entre ces musiciens se réclamant d'esthétiques différentes en furent pour leur frais »⁶⁰.

Dans cette session, chacun est venu avec sa propre rythmique. Coltrane est accompagné d'Elvin Jones à la batterie et de Jimmy Garrison à la contrebasse. L'équipe ellingtonienne comprend Sam Woodyard à la batterie et Aaron Bell à la contrebasse. Notons également la présence de Billy Strayhorn. Ces deux camps vont s'affronter dans une entente parfaite. Il ne s'agit pas de rendre la session plus évidente en adaptant la bonne rythmique à chaque soliste, que ce soit Woodyard ou Jones, Bell ou Garrison, les deux « lions » vont faire preuve d'une aisance remarquable.

Là aussi, un jeune artiste s'en remet à l'œuvre d'Ellington. « Coltrane pour sa part adapte magnifiquement son lyrisme introspectif à la musique ellingtonienne et ce disque est

⁵⁹ Interview de François POSTIF. *Le Duke parle* in *Jazz Hot* n°185. Mars 1963.

⁶⁰ RADO Alexandre, *Duke Ellington « un jeune homme de 70 ans »* in *Jazz hot* n°255. Novembre 1969. p 13

certainement l'un des plus révélateurs qu'il ait gravé quant à l'ampleur de ses moyens d'expression »⁶¹. Cette remarque se vérifie très bien sur le titre *In A Sentimental Mood*⁶². Le style de cet album est dans la conjonction de la modernité et de la tradition ellingtonienne.

Le sens de cette modernité chez Duke Ellington est donc prouvé une fois de plus. Les sonorités qui sortent du piano se marient à merveille avec celles du saxophoniste. Les idées harmoniques et rythmiques du pianiste sont avancées. Ainsi, en comparant la version de *In A Sentimental Mood* dans cet album avec celle de 1953 dans *Piano reflections*, on peut remarquer qu'Ellington a quasiment laissé de côté l'ancien style rappelant le *swing* des années 1930, voir même le *ragtime*, encore plus ancien. L'appel à la tradition est largement mis de côté, mais pas totalement abandonné, faute de quoi ce piano ne pourrait être celui d'Ellington. Mais il peut également rompre avec celle-ci le temps d'une remise à niveau. L'activité négatrice dont nous parle Jalard est une fois de plus démontrée, et Duke Ellington fait de nouveau appel à la notion de discontinuité.

In A Sentimental Mood est une forme en 32 mesures. Dans l'introduction illustrée Figure 17, Ellington propose un *riff* au piano qui provient du *stride*. Le motif de la main droite n'est pas sans rappeler l'introduction de *Ain't Misbehavin*⁶³ de Fats Waller illustrée Figure 18. Ce type de phrasé apparaît très couramment chez ce dernier. Bien sûr, et c'est là toute son originalité, Ellington propose autre chose à partir de cela. D'une part, ce motif qui était joué dans un tempo rapide se retrouve exploité dans un registre lent. Chez Fats Waller, il est nettement syncopé alors que chez Ellington, la syncope a quasiment disparu. Nous voyons donc que les éléments du *stride* se retrouvent transposés dans un autre temps grâce au talent de Duke Ellington qui est celui de proposer un langage nouveau avec des matériaux anciens.

⁶¹ idem.

⁶² Piste 20 du CD

⁶³ Piste 21 du CD

In A Sentimental Mood

Introduction. ♩ = 70

Duke Ellington

Intervalle de quinte

Piano

Syncope Mid-beat

Ain't Misbehavin'

Introduction. ♩ = 158

Fats Waller

Intervalle de quinte

Syncope Mid-beat

Figures 17 et 18

Ce motif d'introduction est joué à la manière d'un ostinato et accompagne la mélodie du thème qui est exposé par le saxophoniste John Coltrane. La forme est A A B A. Il est intéressant de remarquer que cet ostinato est transposé selon le changement d'accords de la grille harmonique. Cela fait l'objet d'intervalles dissonants.

Dans la Figure 19 qui reprend le solo de piano dans son intégralité, l'entrée du pianiste se fait de façon remarquable avec un *voicing* de main droite et main gauche aux intervalles dissonants qui, malgré cela, affirme la tonalité principale Si bémol mineur. Derrière cette sonorité qui semble marquer une pause dans le temps, Duke Ellington commence une mélodie en utilisant un autre cliché du *Stride* et du *ragtime*, les octaves consécutives à la main droite. Celles-ci ont pour but de renforcer la mélodie. Mais ce choix ne dure qu'un très court instant

au profit d'un langage plus moderne qui s'apparenterait à celui du pianiste Bill Evans. Cependant, Ellington ne manque pas de nous évoquer le vieux style qui porte encore ses fruits. Les dixièmes apparaissent ainsi avec parcimonie à cette main gauche qui est assez discrète. Puis, surgit encore une dissonance à la main droite (mes. 7). Ce solo est, bien entendu, ponctué de syncopes de type *Mid-Beat*, *Mid-Bar* et *Cross-Bar*, qui sont les références au bon *swing*, il ne dure que le temps des deux premiers A de cette forme qui se retrouve à 64 mesures puisque le tempo a doublé. Selon Jacques Réda, « un certain nombre de conditions objectives, techniques semblent donc requises pour une bonne manifestation du *swing* »⁶⁴. C'est pourquoi la syncope qui apparaît tout d'abord dans le *ragtime* puis dans le *stride*, donne naissance à ce balancement ou *swing* en anglais qui lui même donnera son principe au jazz.

⁶⁴ REDA Jacque, *Swing in Dictionnaire du Jazz*. Paris. Robert Laffont. 1994. p 1144.

In a sentimental mood

(Solo Duke Ellington)

Duke Ellington

02:07s A

Voicings de M.D + M.G - Intervalles dissonants

octaves consécutives

Piano

5

Mid-beat

11ème

Mid-bar

Mid-beat

dissonance

10ème

Mid-bar

9

3

3

3

Mid-bar

Mid-beat

13

Mid-beat

Cross-bar

Mid-bar

MD = MG

10ème - Syncope Mid-bar et Cross-bar

Figure 19

2 A In a sentimental mood

17

Placement rythmique complexe

21

Mid-bar

Mid-bar

Cross-bar

Cross-bar

Mid-bar

25

Mid-bar

Mid-bar

Cross-bar

10ème

Blue note

Mid-beat

Placement rythmique complexe

29

Mid-bar

Mid-beat

Mid-beat

Solo John Coltrane sur B

Detailed description: The image shows a piano score for the piece 'In a sentimental mood'. It is divided into four systems of music. The first system (measures 17-20) features a 'Placement rythmique complexe' with triplets in both hands. The second system (measures 21-24) includes 'Mid-bar' and 'Cross-bar' annotations. The third system (measures 25-28) contains a '10ème' (tenth) note, a 'Blue note', and 'Mid-beat' and 'Placement rythmique complexe' annotations. The fourth system (measures 29-32) is marked 'Solo John Coltrane sur B' and includes 'Mid-bar' and 'Mid-beat' annotations. The score is in a key with three flats and a 4/4 time signature.

Figure 19 (suite)

Dans le deuxième A, mesures 17 de la Figure 19, notons le placement rythmique du phrasé de main droite qui est assez complexe (mes. 20 et 27, 28). Il n'est pas sans rappeler la polyrythmie provenant du *secondary ragtime*. Mesures 27 et 28, le pianiste insiste sur la note Mi bécarré qui évoque le caractère *blues* de l'œuvre. Il cédera enfin sa place de soliste à John Coltrane sur le pont (B) qui module en La majeur.

Pour ces deux albums de l'année 1962, Duke Ellington s'adapte une fois de plus au nouveau son du Jazz. Il saura faire preuve de continuité en proposant des sonorités au piano qui rappellent sans cesse le passé. De plus, le choix de morceaux comme *In A Sentimental Mood* que Duke Ellington et John Coltrane interprètent pour cette séance, contribue à assurer la continuité d'un répertoire issu de la tradition des grands orchestres de jazz des années 1930 et 1940.

Chapitre 6. Le pianiste, toujours et encore.

2.6.a. Piano en arrière-plan.

C'est en 1960 que Duke Ellington et son orchestre enregistrent *Piano in the Background*. Le dialogue entre le pianiste et l'orchestre est installé depuis déjà longtemps, nous l'avons vu. Cependant cette séance permet de faire un véritable point sur la qualité d'enregistrement qui a gagné en précision. Le son des instruments est plus que fidèle à la réalité. Effectivement, grâce aux nouvelles techniques, le son de l'ensemble prend une nouvelle dimension. Dans cette session, le piano a 91 touches au lieu des 88 habituelles. Le jeu du pianiste s'apparente à celui de l'autre chef d'orchestre issu de la période *swing* nommé Count Basie. Le style en est davantage épuré.

Le premier morceau *Happy Go Lucky Local*⁶⁵ est un *blues* de douze mesures. Dans la partie de piano illustrée Figure 20, la main gauche ponctue le discours de la main droite comme toujours, mais elle peut également être totalement effacée à certains moments du déroulement du morceau (mesure 13). Le *swing* est marqué grâce au batteur Sam Woodyard. Un dialogue questions-réponses s'installe entre le pianiste et le reste de la section rythmique dès les premières mesures du thème. Ceci fait l'objet d'une première exposition thématique, un peu à la manière d'un concerto pour piano. L'œuvre démarre ainsi en trio, la tonalité est La bémol. Puis, l'orchestre apparaît à la 24^{ème} mesure pour un très court instant (4 mesures). Cette intervention marque un interlude qui prolonge la forme du *blues*, elle permet également un premier dialogue entre le piano et l'orchestre :

⁶⁵ Piste 22 du CD

Happy Go Lucky Local

Duke Ellington

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of five systems of staves:

- System 1:** Labeled "Piano" on the left. It contains two staves. The upper staff has a melodic line with many beamed eighth notes. The lower staff has a rhythmic accompaniment of chords. A bracket on the right side of the system is labeled "Section rythmique".
- System 2:** Labeled "Basse et Batterie" on the left. It contains two staves. The upper staff is mostly empty, with some notes in the final measure. The lower staff has a rhythmic accompaniment of chords. A bracket on the right side of the system is labeled "Section rythmique".
- System 3:** Labeled "Section rythmique..." on the left. It contains two staves. The upper staff has a melodic line with many beamed eighth notes. The lower staff has a rhythmic accompaniment of chords. A bracket on the right side of the system is labeled "Section rythmique...".
- System 4:** Labeled "Section rythmique..." on the left. It contains two staves. The upper staff has a melodic line with many beamed eighth notes. The lower staff has a rhythmic accompaniment of chords. A bracket on the right side of the system is labeled "Section rythmique...".
- System 5:** Labeled "13" on the left. It contains two staves. The upper staff has a melodic line with many beamed eighth notes. The lower staff has a rhythmic accompaniment of chords. A bracket on the right side of the system is labeled "3", indicating a triplet.

Figure 20

2
16 Happy go lucky local

19

22 Orchestre

Detailed description: The image shows three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 16-18) features a complex rhythmic pattern in the right hand with triplets and a fermata, while the left hand is mostly silent. The second system (measures 19-21) shows a more active right hand with eighth and sixteenth notes, and the left hand remains mostly silent. The third system (measures 22-24) continues the right-hand melody, with the left hand still silent. A dashed box labeled 'Orchestre' is positioned in the right-hand staff of the third system, indicating where an orchestral entry would occur.

Figure 20 (suite)

Dans la Figure 21, le pianiste appuie son discours pour une deuxième grille de *blues* qui a modulé en Do majeur. Puis, l'orchestre expose le thème à son tour.

Orchestre 4

Piano

29

31

33

35

© FM

Figure 21

Happy go Lucky Local

2
37

39

- Unique voicing d'accompagnement pendant les 24 mesures suivantes.
- Placement rythmique différent.

41

24

24

Figure 21 (suite)

Dans ces deux grilles de chorus, Duke Ellington a un vocabulaire pianistique nous rappelant le *Boogie Woogie*. Cette influence majeure demeure également dans le thème principal de *Happy Go Lucky Local*. Dans la Figure 22, les fameuses huit croches par mesure (*eight to the bar*), qui sont l'archétype de ce style, sont bel et bien présentes, à la seule différence que celles-ci figurent aussi bien à la main gauche qu'à la main droite :

Figure 22

Ce motif principal joué au piano est entrecoupé par une réponse rythmique de la batterie (figure 23):

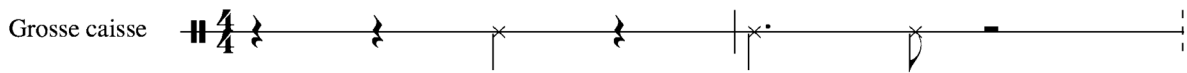


Figure 23

Dans le traditionnel *Boogie Woogie*, les huit croches par mesure se jouent essentiellement à la main gauche et sont employées de manière répétitive (ostinato). Dans *Happy Go Lucky Local*, l'effet de continuité qui est omniprésent dans le traditionnel *Boogie Woogie* se retrouve interrompu par des propositions rythmiques inhabituelles. Duke Ellington propose une fois de plus de la discontinuité là où on ne s'y attend pas. Les interventions de la rythmique puis de l'orchestre sont également des événements représentant ce phénomène de discontinuité qui s'oppose à la continuité de la main gauche chez les pianistes de *Boogie Woogie*.

2.6.b. L'influence du pianiste et du compositeur

Le pianiste Duke Ellington a accompli quelque chose de plus significatif que la virtuosité : l'originalité. François Billard et Gilles Tordjman en témoignent ainsi :

« Le souci des couleurs, des contrastes et de l'espace semble plus manifeste que celui du discours. Cette préoccupation définit à elle seule une esthétique : aux longues lignes improvisées, le pianiste Ellington préférera toujours les énoncés brefs, les oppositions de masse entre notes graves et légers accords dissonants dans l'aigu, la fragmentation du jeu de main gauche. Tout se passe, chez lui, comme s'il s'était agi de faire naître un "en-deçà" du *stride*, où la pulsation rythmique serait d'autant plus présente qu'elle resterait allusive ».⁶⁶

L'influence du pianiste est moins évidente à démontrer que celle du compositeur. Beaucoup de disques de jazz contiennent l'œuvre de Duke Ellington. Peu de pianistes des générations suivantes ont déclaré être influencé par Duke Ellington. En revanche Thelonious Monk est incontestablement le pianiste qui continuera à faire évoluer ce style que l'on voit naître chez Ellington. Mais Monk ne se réclame d'aucune influence. La primauté du thème, l'usage du silence, les dissonances, les agrégats. Il en va de même pour Cecil Taylor qui pousse encore plus loin le concept de discontinuité du discours pianistique⁶⁷. Le point

⁶⁶ Billard François, Tordjman Gilles.op.cit. p 42

⁶⁷ cf. JALARD Michel-Claude. *Le jazz est-il encore possible ?* op.cit

commun qui existe entre ces trois pianiste est l'influence des pianistes de *boogie-woogie*. Monk fut également influencé par James.P Johnson.

Les pianistes Monty Alexander et Abdullah Ibrahim sont directement influencés par Duke Ellington. Mais s'agirait-il du pianiste ou du compositeur ou les deux à la fois ?

Alexandre Rado suggère ceci : « comme compositeur et arrangeur, Ellington a été et demeure un précurseur, ses backgrounds fameux ont changé avec le temps et l'alchimie des sonorités dont il s'est rendu maître demeure le rêve presque inaccessible des compositeurs et arrangeurs contemporains »⁶⁸. (cet article datant de 1969). Il ne s'agit donc pas du pianiste dans la majorité des cas. Il faut avouer que pendant longtemps, on aura préféré ressembler à Art Tatum, Fats Waller et d'autres grands virtuoses de la même époque. Duke Ellington est, aux yeux de la majorité, en premier lieu un chef d'orchestre.

⁶⁸ RADO Alexandre, *Duke Ellington « un jeune homme de 70 ans*. In *Jazz hot* n°255. Novembre 1969. p 12.

Conclusion

De façon générale, ainsi que l'a formulé Demètre Ioakimidis, « Ellington a le don d'utiliser des contrastes fréquents, des ruptures et des accentuations très logiques dans leur audace à partir d'une matière peu prometteuse mélodiquement. Ce sont les principaux outils de sa conception expressionniste. Il esquisse le plus souvent une mélodie à grands traits au lieu de l'explicitier. Les lignes mélodiques sont brusquement arrêtées, les rythmes entrecoupés »⁶⁹. Malgré cela, Ioakimidis parle de continuité. Une continuité qui, malgré tout, « s'exprime au moyen d'un tracé accidenté aux passages abrupts s'arrêtant sur des silences, et où l'élément rythmique acquiert une importance accrue »⁷⁰. Le flux continu ou la continuité du discours pianistique est volontairement brisé.

Jalard écrit quant à lui « la continuité est une vocation de l'activité créatrice »⁷¹. Cela se vérifie chez Duke Ellington ; par exemple, sa main gauche, qui emprunte au *stride*, ne disparaîtra jamais totalement. L'esprit des pianistes de Harlem est toujours présent, il continue à transparaître chez le pianiste, mais il est dissimulé derrière une personnalité qui s'est construite au fil du temps. De plus, la forme du *blues* à douze mesures ainsi que le format chanson de type A-A-B-A (32 mesures) sont les principaux outils qui ont contribué à l'œuvre monumentale de Duke Ellington. À partir de ces structures simples, Ellington fut capable de développer un langage pianistique très créatif. Tout comme le *blues*, le *ragtime* et le *stride* sont les principales sources d'inspiration et se retrouvent projetés dans une nouvelle ère. Ainsi, la continuité de l'œuvre ellingtonien est assurée par ces différents matériaux qui, eux, sont anciens. Cependant, ces diverses influences sont utilisées avec parcimonie et en quantité discontinuée.

Des *rent parties* au *free jazz*, que l'on a qualifiés d'activités négatrices selon les termes de Jalard, la notion de discontinuité apparaît d'abord à travers ces différents événements de l'histoire du jazz qui sont venus influencer le jeu du pianiste Duke Ellington. C'est donc cette discontinuité qui offre des solutions de continuité dans l'activité créatrice d'Ellington. Son discours pianistique subit les conséquences de ces événements socioculturels.

Ainsi, le couple continuité / discontinuité est la véritable activité créatrice qui a fait du pianiste Duke Ellington ce qu'il est devenu. Le recours à la tradition est une nécessité dans le jeu ellingtonien, mais il est dissout par une activité négatrice qui n'est autre que le fait de nier

⁶⁹ IOAKIMIDIS Demètre. *Un pianiste nommé Ellington*. Op. cit. n°165. p 23.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ JALARD Michel-Claude. *Le jazz est-il encore possible ?* Op. cit. p 60.

après coup ce qui se fait de mieux, ici en matière de piano jazz. La notion de discontinuité et l'activité négatrice semblent être un gage d'originalité chez le pianiste Duke Ellington et également chez d'autres musiciens comme Monk, Mingus, Taylor, et tous ont apporté énormément au *jazz*. Il ne serait pas si compliqué de prouver que c'est ce phénomène qui a pu donner naissance aux musiques actuelles comme le *hip hop*, le *rock*, la *pop*. La musique occidentale de tradition écrite du 20^e siècle tiendra compte de cette notion, également grâce à des compositeurs comme Debussy, Ravel, Satie, Milhaud et bien d'autres qui vont s'intéresser à la musique afro-américaine.

Maintenant, il serait intéressant de chercher l'existence possible de cette notion de discontinuité et d'activité négatrice au sein de la musique savante qui était là avant la naissance du jazz.

Bibliographie :

BILLARD François, TORDJMAN Gilles. *Duke Ellington*. Paris : Seuil, 1994

BOLLING Claude. *Le Pianiste* in *Jazz Hot* n° 247. Paris. Février 1969

CARLES Philippe, COMOLLI Jean-louis, *Free Jazz Black Power*, Paris : Gallimard, 2000, [1971]

CARLES Philippe, CLERGEAT André, COMOLLI Jean-Louis, *Dictionnaire Du Jazz*, Paris : Robert Laffont, 1994

CARRIERE Claude, Notes de cd audio : *Duke Ellington anniversary. vol. 9, Pianist / Duke Ellington*. 1999. Distrib. Concord. MJCD1309 Masters of Jazz

DANCE, Stanley, *L'incomparable Ellington* in *Jazz Hot* n°247. Paris.Février 1969

ELLINGTON Duke, *Music Is My Mistress*. New York : Doubleday & Company, INC. 1973

ELLINGTON Mercer, DANCE Stanley, *Duke Ellington In Person : An Intimate Memoir*. New York : Da Capo Press, Inc. 1979, [1978]

HENTOFF, Nat, *Ecoutez-moi ça !* In SHAPIRO. Paris : Corrêa Buhet/Chastel, 1956

IOAKIMIDIS Demètre. *Un pianiste nommé Ellington* in *Jazz Hot* n°163,164,165,166. Paris. Mars 1961

JALARD Michel-Claude. *Le jazz est-il encore possible ?* Marseille : Parenthèses, 1986

MICHEL Philippe, *les rythmes du ragtime* in *Musurgia*, vol. 9, N° 3-4, Paris. 2002

PAILLER Alain, *Duke's place : Ellington et ses imaginaires*, Arles : Actes sud, 2002

PAILLER Alain, *La Preuve Par Neuf, Trois Trios : Teddy Wilson, Duke Ellington, Ahmad Jamal*, Pertuis : Rouge Profond, 2007

POSTIF François, *Le Duke Parle* in *Jazz Hot* n°185.Paris. Mars 1963

RADO Alexandre, *Duke Ellington « un jeune homme de 70 ans »* in *Jazz hot* n°255. Novembre 1969

RATTENBURY Ken, *Duke Ellington, Jazz Composer*. London & New Haven. Yale University press, 1990

REDA Jacque, *Swing* in *Dictionnaire du Jazz*. Paris. Robert Laffont. 1994

REDA Jacque, *Autobiographie du Jazz*. Castelnau-le-lez : Climats, 2002

SCHULLER Gunther. *L'histoire du Jazz / 1. Le Premier Jazz, des origines à 1930*. New York – Oxford. Oxford University Press, 1968. Editions Parenthèses, 1997. Pour la traduction Française

TUCKER Mark, *Duke Ellington : The early years*. University of Illinois Press. 1991

Discographie :

Duke Ellington :

The Okeh Ellington, Columbia, C2K 46177

Duke Ellington And His Orchestra 1947-1948, Classics, 1119

Duke Ellington, Koko/Take The A Train, Dreyfus Jazz, FDM 36717-2, FDM 36732-2

Duke Ellington/Billy Strayhorn, Great Times ! Piano Duets, 1950, Riverside/OJC, OJC-108

Piano Reflections, 1953, Capitol, CDP 7 92863

Piano In The Foreground, Mars 1957 – Mars 1961, Columbia, CK 87042

Duke Ellington and His Orchestra, Piano In The Background, Mai 1960 – Mars 1961, Columbia, CK 87107

Money Jungle, NYC, Septembre 1962, Blue Note BT 85129

Duke Ellington Meets John Coltrane, Englewood Cliffs, NJ, 26 Septembre 1962, Impulse A 30, IMPD 166

The Pianist, Juillet 1966 - Janvier 1970, Fantasy OJCCD-717-2

Duke Ellington anniversary. vol. 9, Pianist / Duke Ellington, Concord, MJCD1309

The Piano Player, Recorded New York – Paris – Tokyo – 1961 – 1971, Storyville, 101 8399

Live At The Whitney, NYC, 10 Avril 1972, Impulse, IMPD 173

Duke Ellington And Ray Brown, This One's For Blanton, 5 Décembre 1972, Pablo, 2310 – 721, Fantasy OJCCD 810-2

Fats Waller :

Masterpieces 3, 1929-1941, Jazz Archives, 158152

James P. Johnson :

Father Of The Stride Piano, 1921-1939, Columbia, CL-1780

