L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

158-159 | avril-septembre 2001

Jazz et anthropologie

Glossaire et index des musiciens de jazz

Jean Jamin et Patrick Williams

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/115>

DOI : 10.4000/lhomme.115

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 301-338

ISBN : 2-7132-1386-X

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Jean Jamin et Patrick Williams, « Glossaire et index des musiciens de jazz », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/115> ; DOI : 10.4000/lhomme.115

Glossaire et index des musiciens de jazz

établis par Jean Jamin & Patrick Williams

A_{ACM}

Association for the Advancement of Creative Musicians, créée par le pianiste Richard « Muhal » Abrams à Chicago en 1965 sous la forme d'une coopérative musicale. Réunissant une cinquantaine de musiciens, danseurs, chanteurs et poètes noirs américains, elle se donna pour buts d'organiser des rencontres entre compositeurs, instrumentistes, choristes et orchestres, de dispenser un enseignement centré sur la musique noire américaine (Great Black Music*), de promouvoir des spectacles nouveaux qui s'engagèrent souvent dans la voie de l'œuvre-happening, redéfinissant l'ap-

Ce glossaire a été établi à partir du *Dictionnaire du jazz*, édité par Philippe Carles, André Clergeat & Jean-Louis Comolli (Paris, Robert Laffont, 1994), du « Glossaire » de Christian Béthune, publié dans le numéro spécial *Jazz* de la *Revue d'Esthétique* (1991 : 205-225), des « Glossaires » des ouvrages de Georges Paczynski. (*Une histoire de la batterie de jazz*, T. I, 1997 et T. II, 2000, Paris, Outre Mesure), du *Vocabulaire des musiques afro-américaines* de Christophe Pirenne (s.l., Minerve, 1994), des analyses de Philippe Baudoin (*Jazz mode d'emploi : petite encyclopédie des données techniques de base*, vol. I, 1990 et vol. II, 1996, Paris, Outre Mesure) ou de Franck Bergerot (*Miles Davis. Introduction à l'écoute du jazz moderne*, Paris, Seuil, 1996), et de notre expérience de la musique de jazz.

Comme il se doit, l'index renvoie aux musiciens de jazz cités dans les Articles, À Propos, et Entrées du glossaire de ce numéro. Certains d'entre eux nous ont semblé devoir justifier une brève notice d'accompagnement qui ne va pas sans parti pris de notre part, mais que nous assumons.

Les mots suivis d'un astérisque désignent des entrées particulières du glossaire, ceux précédés d'une flèche en fin d'article signalent les corrélats ou les renvois.

proche de l'action collective, de l'improvisation, du timbre et du rythme, qui emprunte volontiers à des expressions musicales extra-occidentales, en particulier africaines. Tout comme l'Art Ensemble of Chicago* qui en est issu, l'AACM a joué un rôle important dans la reconnaissance et la diffusion du free jazz*, notamment en France, dès 1969, où le compositeur et saxophoniste Anthony Braxton et le trompettiste Lester Bowie séjournèrent quelques mois et y enregistrèrent leur premier disque : 224, 227, 303, 310, 316.

—> ART ENSEMBLE OF CHICAGO ♦ Free jazz ♦ Great Black Music

ABRAMS, Richard, dit "Muhal"

Pianiste et compositeur américain (né en 1925) : 223, 224, 301.

ADAMS, Pepper

Saxophoniste baryton américain (1930-1986) : 204.

ADDERLEY, Julian, dit "Cannonball"

Saxophoniste alto américain (1928-1975) : 204, 207, 312, 315, 332.

ADDERLEY, Nathaniel dit Nat

Cornettiste américain (né en 1931) : 204, 315.

AEBI, Irène

Violoncelliste, violoniste et chanteuse suisse (née en 1939) : 215.

ALLEN, Carl

Batteur américain (né en 1961) : 210.

ALLEN, Edward, Clifford dit Ed

Trompettiste américain (1897-1974) : 63.

ALLEN, Geri

Pianiste américain (né en 1957) : 208.

ALLEN, Henry dit Red

Trompettiste, chanteur et chef d'orchestre américain (1908-1967) : 329.

Alternate take

Traduit le plus souvent et abusivement par l'expression « prise alternative » sous l'influence peut-être du vocabulaire de l'électricité (la prise de courant alternatif!), l'alternate take se rapproche plutôt de la notion de variante en histoire et théorie littéraires : elle désigne la ou les prises de son successives d'une interprétation d'un même morceau qui n'ont pas été retenues par les musiciens ou par le producteur au moment de la composition d'un album microsillon ou, aujourd'hui, d'un compact disc – la prise sélectionnée portant le nom de « master take ». C'est surtout l'invention du disque laser, et sa durée de lecture augmentée par rapport au vinyle, qui généralisa l'insertion d'alternate takes dans l'édition musicale, non sans abus parfois, tout comme celle de « bonus tracks » (plages enregistrées mais délaissées par les musiciens ou les producteurs au moment de l'édition). Il reste que l'alternate take offre aux musiciens comme aux critiques et amateurs une sorte d'archéologie de l'œuvre enregistrée dont il convient de rappeler qu'elle constitue le principal support de la création esthétique en jazz, compte tenu de la part réservée à l'improvisation dans chaque exécution, fût-elle – comme c'est souvent le cas – une « variation sur un thème ». Et c'est bien ce que propose l'alternate take, à la fois *variante* et *variation*, en somme une variante de la variation.

ANDERSON, Ivie, Marie

Chanteuse américaine (1904-1949), connue pour sa participation à l'orchestre de Duke Ellington : 313.

ANDERSON, Fred

Saxophoniste ténor américain (né en 1929) : 223.

Arrangement, Arrangeur

Fonction musicale sinon inventée du moins recherchée, valorisée et officialisée par les musiciens de jazz au moment de l'émergence des big bands* dans les années 30 puis de la période cool* au début des années 50, du jazz dit West Coast* et du Third stream*. Elle ne se réduit pas seulement à l'adaptation, la transposition ou l'orchestration d'un thème. Certes, l'arrangement relève à des degrés divers de ce type d'opérations mais, de façon plus globale, il s'attache à « mettre en son et en timbre » l'orchestre afin d'édifier une architecture sonore inédite à partir de thèmes connus (souvent blues*, standards* ou traditionnels*), remettant en cause l'idée même de composition musicale : celle-

ci se trouve dédoublée. La plupart des arrangements prennent une valeur harmonique et mélodique aussi importante que l'écriture originale, voire s'y substituent (comme, par exemple, l'adagio du *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo que Gil Evans arrangea en 1960 pour Miles Davis, et reproduit dans l'album *Sketches Of Spain*). Les arrangements peuvent être écrits ou oraux (*head arrangements*), les musiciens de section mémorisant dans ce cas les variations, riffs* ou unissons inventés au cours de répétitions, de concerts ou de séances d'enregistrement. Mais l'arrangeur ne se contente pas seulement d'agencer des lignes, des accords ou des timbres ; il lui revient aussi de *faire s'entendre*, au propre comme au figuré, les musiciens qui les produisent en leur trouvant, suivant leur personnalité, leur technique instrumentale, leur mode d'expressivité et leur phrasé, une place juste, comme cela se dit d'une note, dans le dispositif orchestral. L'arrangement manifeste ainsi le phénomène de création collective qui prévaut dans le jazz – l'historien britannique Eric Hobsbawm y a insisté dans *Uncommon People* (New York, The New Press, 1998) – et où chacun à chaque instant doit être à l'écoute de l'autre (ce qui n'exclut pas que cette écoute puisse être conflictuelle) : plutôt tout oreilles tendues que tout yeux fixés sur la partition. En ce sens, la fonction de chef d'orchestre n'a guère de pertinence en jazz (sinon par commodité lexicale), rares étant les formations dirigées à la baguette du haut d'un lutrin, tout aussi rares les leaders ou arrangeurs prétendant les diriger ainsi, chacun d'eux tendant à se fondre dans l'orchestre soit comme soliste, soit comme accompagnateur, soit encore comme simple musicien de pupitre. De grands arrangeurs ont jalonné l'histoire du jazz depuis les années 30 et ont ainsi contribué au développement et au perfectionnement des big bands* ou des combos* : Don Redman pour l'orchestre de Fletcher Henderson, Sy Oliver pour celui de Jimmie Lunceford, Billy Strayhorn pour celui de Duke Ellington, Claude Thornhill pour les formations de Paul Whiteman ou de Benny Goodman, plus tard pour celles du jazz West Coast, Neal Hefti ou Quincy Jones pour le big band de Count Basie, Lalo Schiffrin pour celui de Dizzy Gillespie, Gil Evans pour Miles Davis.

—> Big band ♦ Cool ♦ Third Stream ♦ West Coast

ARMSTRONG, Louis, dit "Pops" ou "Satchmo"

Trompettiste, chanteur et chef d'orchestre américain (1900 ou 1901-1971) : 11, 24, 25, 26, 39, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 68, 69, 70, 107, 125, 127, 128, 131, 138, 144 n 12, 179, 195, 214, 221, 222, 232, 270, 287, 307, 309, 310, 312, 318, 323, 326, 329, 330, 331, 332, 333.

—> New Orleans (Style)

ARNOLD, William dit Billy

Pianiste et chef d'orchestre américain (1886-1954) : 263.

ART ENSEMBLE OF CHICAGO

Ce groupe issu de l'AACM* en 1967, d'abord formé d'un quartette, puis d'un quintette (le trompettiste Lester Bowie, les polysaxophonistes Joseph Jarman et Roscoe Mitchell, le contrebassiste Malachi Favors, le percussionniste Don Moye), a connu une longévité exceptionnelle puisqu'il se produit toujours sur scène. Appliquant les principes de l'AACM, l'Art Ensemble of Chicago explore toutes l'histoire et les possibilités de la Great Black Music*, voire toute sa géographie (il a noué des liens avec des formations noires africaines et, en particulier, avec celles d'Afrique du Sud), mêlant références et parodies, humour et sérieux, non sans une certaine dose de théâtralité (maquillages, mimes, récitatifs, poèmes) qui évoque sur le mode de la dérision, voire de la provocation, les minstrels* shows de la fin du XIX^e siècle (cf. notamment l'album *Fanfare For The Warriors*, enregistré en 1973), et exhibant une panoplie d'instruments digne d'une muséographie ethnographique ou, plutôt, d'« un musée d'ethnomusicologie », comme le remarque Philippe Carles (*Dictionnaire du jazz*, 1994). À noter que son premier enregistrement eut lieu à Paris en juin 1969 (*People In Sorrow*) : 17 n 35, 127, 211, 212 n 35, 213, 226 n 21, 290, 301, 307, 309, 310, 314, 315, 316, 317.

—> AACM ♦ Free jazz ♦ Great Black Music

ATTENOUX, Michel

Saxophoniste alto et soprano français (1930-1988) : 295.

AUSTIN HIGH SCHOOL GANG

Orchestre formé au tout début des années 20 par les « collégiens » blancs (Lucien Malson) de l'Austin High School de Chicago. Le saxophoniste ténor Bud Freeman, le clarinetiste et saxophoniste alto Frank Teschemacher et le batteur Dave Tough (qui s'intéressa très tôt au be-bop) en firent notamment partie et contribuèrent à lancer ce qu'il est convenu d'appeler le style Chicago, accordant un nouveau rôle aux anches, en particulier au saxophone ténor qui tend non seulement à se substituer au trombone des formations New Orleans mais à se placer sur le même plan que le cornet ou la trompette dans l'exposé des thèmes et la prise de chorus : 25, 310, 336.

—> Chicago (Style)

AUSTIN, Lovie (Cora CALHOUN)

Pianiste et chef d'orchestre américaine (1887-1972) : 59, 133.

AVENEL, Jean-Jacques

Contrebassiste français (né en 1948) : 215.

AYLER, Albert

Saxophoniste ténor américain (1936-1970) : 196, 202, 215, 226, 314, 317, 323, 326, 331.

Background

Accompagnement d'une partie soliste ; décor sonore de l'improvisation, généralement campé par la guitare et le piano, ou, parfois, installé par les riffs* des sections de cuivres ou d'anches dans un grand orchestre. Terme popularisé par l'album enregistré en 1960 par l'orchestre de Duke Ellington, *Piano In The Background*.

—> Riff

BAILEY, Buster, William C.

Clarinetiste et saxophoniste américain (1902-1967) : 58, 66.

BAILEY, Mildred

Chanteuse américaine (1907-1951) : 136.

BAKER, Chesney H., dit "Chet"

Trompettiste et chanteur américain (1929-1988) : 204, 236, 307, 336.

Balais – Wire brushes

Éléments du jeu de batterie, formés d'un manche et d'un éventail de fils métalliques (rétractables ou non) que le batteur fait glisser dans un mouvement circulaire sur les peaux ou les cymbales, ou qu'il frappe, non seulement pour en atténuer le son mais pour obtenir des effets de crissement, de chuintement, de souffle ou de fondu. Il semble que cette technique de jeu, qui donne au drumming* une grande finesse et respiration, se soit répandue à la fin des années 20 grâce au batteur de Duke Ellington, Sonny Greer.

—> Batterie

Barrelhouse – Honky tonk

Littéralement « maison de (ou à) tonneaux ». À La Nouvelle-Orléans, le mot était utilisé pour évoquer des tavernes de bas étage et, par extension, la musique qu'on y jouait généralement exécutée par un pianiste qui, compte tenu de l'agitation et du bruit qui régnaient, devait frapper fort sur le clavier pour se faire entendre ou s'entendre lui-même.

BASIE, William, dit "Count"

Pianiste, compositeur et chef d'orchestre américain (1904-1984) : 58, 67, 68, 69, 127, 135, 137, 202, 280, 296, 302, 305, 317, 321, 322, 326, 329, 331, 332, 333, 336, 337.

—> Big Band ♦ Kansas City (Style) ♦ Riff ♦ Swing

BATISTE, Alvin

Clarinetiste américain (né en 1932) : 223.

Batterie – Drums

Seul instrument inventé par les musiciens de jazz, la batterie de jazz est une petite merveille d'innovation organologique : elle concentre en un seul lieu et rassemble face à un seul musicien des élé-

ments de percussion qui, dans l'orchestre symphonique classique ou dans les fanfares, sont séparés et joués par des instrumentistes différents (grosse caisse, cymbales et tambours) ; de ce fait, elle requiert l'exercice des quatre membres du batteur (*drummer*) et l'oblige à jouer assis (ce qui n'est le cas ni des timbaliers ni des cymbaliers des orchestres symphoniques, encore moins celui des tambourinaires d'orphéons). La batterie individualise et fixe, au sens strict, la section rythmique qui, bien que génératrice de *swing** (balancement), est paradoxalement la partie matériellement la plus dormante et encombrante de la formation de jazz dont, avec le piano et la contrebasse (instruments de toute évidence peu mobiles), elle constitue à la fois le pilier et la cheville ouvrière. En raison de cette *assise* organologique, dont l'origine se situe peut-être du côté des orchestres de cirque, son invention a sans doute permis le transfert du jeu musical des défilés de fanfares de rue, considérés comme étant à l'origine du style New Orleans*, et donc du jazz, aux planches des cabarets et dancings ou à la terre battue des caves. La batterie aurait en somme contribué à faire entrer le jazz « dans les murs » et à l'y maintenir. Ce furent d'abord ceux des bouges et – ironie de l'histoire – des « maisons closes » de Storyville, le quartier interlope de La Nouvelle-Orléans... Dans sa forme actuelle, la batterie se compose de cinq tambours : une caisse claire (*snare drum*), trois *tom-toms*, basse, médium et alto, ces deux derniers chevillés à une grosse caisse (*bass drum*), laquelle est frappée du pied à l'aide d'une pédale ; d'un ensemble de cymbales : une ou deux *ride*, dites grandes cymbales de tempo sur lesquelles est joué quasi *legato* le chabada*, une ou deux *crash* et *splash* (cymbales d'accentuation et de ponctuation) ainsi que d'une charleston* ou *hi-hat* (jeu de cymbales superposées, et fixées en leur centre sur une tige reliée à une pédale que le batteur actionne de son pied gauche pour marquer l'after beat*, les deuxième et quatrième temps de la mesure, ou temps dits faibles). Elle se joue avec des baguettes (*sticks*), des mailloches (*mallets* : baguettes dont les têtes sont garnies de feutre) ou des balais*. Depuis son apparition au début du XX^e siècle, la facture de la batterie a connu une évolution plutôt lente comparée à celle d'autres instruments utilisés dans le jazz, en particulier la guitare et, à présent, des claviers ou les basses électriques. Dès le milieu des années 40, avec la révolution be-bop*, le *set* de batterie (ensemble des éléments la composant) est arrêté et ne connaîtra guère de changement si ce n'est dans la fabrication des fûts, l'alliage des cymbales et l'usinage des fixations ou des pédales, ou dans l'adjonction d'éléments (cymbales et caisses supplémentaires) au gré des fantaisies du batteur ou en fonction d'effets sonores recherchés. Mais son jeu s'est considérablement développé et complexifié, l'indépendance requise et de plus en plus affirmée des membres du

batteur permettant à celui-ci de croiser et de superposer des rythmes distincts, offrant dès lors plus d'espace aux solistes et faisant de la batterie un véritable instrument de concert.

—> Be-bop ♦ Chabada ♦ JONES, Jo ♦ CLARKE, Kenny

Beat

Littéralement pulsation, battement, voire roulement (cf. *Press roll**). En jazz, désigne tout à la fois les temps de la mesure, le tempo ou le *swing**.

- **After beat, After-beat** (syn. : **Backbeat** ou **Offbeat**) : textuellement « après le temps » (en français contretemps). Signale les deuxième et quatrième temps de la mesure, les temps dits faibles qui, en jazz moderne, sont accentués par la pédale charleston*.

—> Batterie ♦ Chabada ♦ CLARKE, Kenny

- **Downbeat** : premier temps d'une mesure.
- **Four-beats** : mesure à quatre temps.
- **Two-beats** : mesure à deux temps, caractéristique du style New Orleans* où le tuba ou la contrebasse marquent les temps forts, c'est-à-dire un temps sur deux, alors que dans le four-beats les quatre temps sont joués.

Be-bop, Bebop, Bop, Boppers

Onomatopée dont, à l'image du mot jazz*, l'origine et l'étymologie sont controversées, tantôt considérée comme le dérivé vocal d'une figure rythmique, tantôt comme le chant scat* d'une fin de phrase. Quoi qu'il en soit, be-bop a désigné un nouveau style, une nouvelle façon de concevoir et de jouer le jazz, non dépourvue de revendications sociales et d'intentions politiques, mise en œuvre notamment par Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Kenny Clarke et Bud Powell, à Harlem à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Il se caractérise par l'élargissement des bases harmoniques (le recours au chromatisme), l'accélération sensible, parfois vertigineuse, des tempos, la systématisation du four-beats* et l'éclatement spatial et sonore de la section rythmique qui transpose en « polyrythmie » la « polyphonie » du style New Orleans* – alors confiée à la trompette, au trombone et à la clarinette –, attribuant aux piano, basse, batterie, un nouveau rôle : chacun d'eux joue en quelque sorte sa partie, la contrebasse assurant le tempo, le piano s'affranchissant des lignes de basse pour enchaîner des accords de passage et des contrepoints, la batterie valorisant l'indépendance des membres du batteur et faisant coexister au niveau rythmique continuité (cymbale *ride*, cymbales charleston*) et discontinuité (caisse claire, *tom-toms*, grosse caisse). À l'origine vilipendé et rejeté par certains musiciens, critiques et amateurs (en particulier en France par Hugues Panassié qui y perçut un dévoiement du jazz), le be-bop s'est imposé comme un des moments forts de l'histoire du jazz tant sur le plan sociologique (affirmation du musicien comme artiste) que sur

le plan musical (développements et audaces rythmiques et harmoniques dont est issu tout le jazz moderne, de Miles Davis à Archie Shepp, en passant par John Coltrane).

—> Batterie ♦ CLARKE, Kenny ♦ GILLESPIE, Dizzy ♦ PARKER, Charlie ♦ POWELL Bud

• **Hard bop, Hard boppers, Postbop** : style apparu au milieu des années 50, en réaction contre les récupérations du be-bop par des musiciens blancs et des compagnies commerciales, et contre son « affadissement » dans le jazz cool*. Sans pour autant négliger les apports du be-bop, il se caractérise par une relecture et accentuation harmoniques et rythmiques de ce qui était censé constituer l'essence même du jazz, c'est-à-dire le blues*, le gospel* song et le negro spiritual* (ce qui le fera parfois qualifié de style funky*, soul ou churchy). Les thèmes sont « bluesifiés », notamment par le recours presque systématique à la troisième blue note*, la quinte diminuée. Les représentants en sont les Jazz Messengers d'Horace Silver et Art Blakey, le quintette de Clifford Brown et Max Roach, et diverses formations réunies au gré de séances d'enregistrement autour de Sonny Rollins et de John Coltrane, ou, encore, dans une autre mesure, par leur expressionnisme, leur force de contestation et leur référence presque constante au blues et au gospel, les formations du polysaxophoniste Roland Rahsaan Kirk (*Does Your House Have Lions*, 1993) et le Jazz Workshop du contrebassiste Charles Mingus (*Blues And Roots*, *Mingus Ah Um*) qui se produisit régulièrement dès le milieu des années 50 au Café Bohemia de New York*.

—> Blues ♦ Funky

BECHET, Sidney, Joseph

Clarinette et saxophoniste soprano américain (1897-1959) : 15 n 29, 45, 55, 57, et n 3, 59, 60, 63 n7, 64 226, 263, 280, 285, 296, 328, 329.

—> New Orleans (Style) ♦ Revival

BEIDERBECKE, Leon, Bix

Cornettiste américain (1903-1931) : 24, 56, 135 n5, 144 n 12, 309, 310, 329, 338.

—> Austin High School Gang ♦ Chicago (Style) ♦ Dixieland (Style)

BERNE, Bruce, Timothy dit Tim

Saxophoniste américain (né en 1954) : 207.

BERNSTEIN, Elmer

Compositeur américain (né en 1922) qui fut un des premiers à faire intervenir le jazz dans les bandes sonores de films (*L'Homme au bras d'or*, 1955, *Le Grand chantage*, 1957) ou de séries télévisées ; Shorty Rogers, Gerry Mulligan et Chico Hamilton travailleront notamment avec lui : 336.

Big band

Formation orchestrale la plus souvent constituée de trois sections : la *section des cuivres*, quatre ou cinq trompettes, trois ou quatre trombones ; la *section des anches*, cinq saxophones (deux ténors, deux altos et un baryton) ; la *section rythmique*, piano, contrebasse, parfois guitare, et batterie*. Les big bands connurent leur apogée avec le style swing, dans les années 30. Les orchestres de Fletcher Henderson, Duke Ellington, Jimmie Lunceford, Count Basie, Woody Herman, Benny Goodman, etc., en furent les plus notoires représentants. À la fin des années 60, il y eut un regain d'intérêt pour ce genre de formation, notamment avec les orchestres de Mel Lewis-Thad Jones, McCoy Tyner, Gerry Mulligan, Gil Evans, Charles Mingus.

—> Kansas City (Style) ♦ Riff ♦ Swing

BLAKE, Ran

Pianiste américain (né en 1935) : 167.

BLAKEY, Art

Batteur américain (1919-1990), initiateur en 1953 et, pendant plus de trente ans, leader d'une des formations les plus célèbres du jazz, les Jazz Messengers où se sont succédé et distingués des pianistes tels Horace Silver, Bobby Timmons, des saxophonistes (Benny Golson, Johnny Griffin, Wayne Shorter), des trompettistes (Lee Morgan, Freddie Hubbard, Wynton Marsalis). Sous les baguettes d'Art Blakey, des thèmes comme *Blues March* (composé par Benny Golson) ou *Moanin'* (écrit par Bobby Timmons) sont devenus des classiques, des standards*, non seulement du jazz mais de la musique occidentale : 61, 69, 127, 210, 294, 305, 306, 313, 315, 331.

—> Hard bop

BLANTON, James dit Jimmy

Contrebassiste américain (1918-1942) ; engagé par Duke Ellington en 1939, il émancipa radicalement le rôle de la contrebasse dans la formation de jazz et en fit un instrument mélodique, non plus seulement limité à un rôle rythmique et harmonique : 130-133, 296.

Blindfold test

Exercice inventé en 1946 dans la revue *Metronome* par le compositeur, critique et historien de jazz, Leonard Feather. Signifiant littéralement « test des yeux bandés », l'épreuve consiste à faire écouter le plus souvent à des musiciens de jazz, quelquefois à des critiques ou à des écrivains, un ou plusieurs morceaux enregistrés en leur demandant non seulement d'identifier les instrumentistes mais de livrer leurs impressions qui, recueillies sur bande, sont ensuite transcrites et publiées. La plupart des revues de jazz, notamment françaises (*Jazz Hot*, *Jazz Magazine*, *Jazzman*), ont reproduit depuis cette épreuve, qui s'apparente à un jeu parfois cruel

mais fort prisé des lecteurs, et, sous ce titre *Blinfold test*, en ont fait une rubrique à part.

—> Son

Block-chord, Block chords (Style)

Dans le ou les derniers chorus d'une improvisation, jeu de piano consistant à phraser simultanément des deux mains, à deux ou trois octaves de distance, par « paquets d'accords » successifs de quatre ou cinq notes, ce qui a pour effet de donner plus de puissance sonore au piano et de faire monter la tension. Milton Buckner, Bobby Timmons, Red Garland, Bill Evans, André Persiani, Jaki Byard, Wynton Kelly ou, plus récemment, Jimmy Williams (pianiste des Jazz Messengers d'Art Blakey) sont de grands virtuoses de ce jeu groupé et percussif, dispensateur d'un swing* puissant ou, comme chez Bill Evans et McCoy Tyner, d'un climat modal*.

Blue note

Bien que traduite par « note bleue », c'est probablement la note la plus opaque de l'histoire de la musique, la moins celle qui a fait couler beaucoup d'encre mais sans qu'on puisse, aujourd'hui encore, retracer son origine ni définir rigoureusement sa hauteur. Maintes hypothèses ont été formulées, dont une devenue classique mais désormais sujette à caution, qui voit son origine dans la contamination de la gamme diatonique majeure européenne à sept tons, dont deux demitons (*mi-fa* ; *si-do*), par la gamme pentatonique africaine à intervalles entiers (la seule qu'auraient connue les esclaves noirs déportés dans le Nouveau Monde, ce qui est loin d'être prouvé). Le fait est que la blue note altère, infléchit vers le grave, le troisième et le septième degré de la gamme majeure par rapport auxquels les chanteurs africains se seraient trouvés en porte-à-faux en cherchant à s'accompagner sur des instruments diatoniques, c'est-à-dire, dans la gamme majeure de *do* : le *mi* (joué *mi*b) et le *si* (joué *si*b), éventuellement, dans le be-bop* et le hard bop*, le cinquième degré (*sol* devenant *sol*b). Cette inflexion de la gamme, repérée dès le début du XX^e siècle par des compositeurs et chefs d'orchestre européens tels que Maurice Ravel, Darius Milhaud, Ernest Ansermet, Igor Stravinsky, devait donner toute son originalité à la musique noire américaine en raison de l'hésitation on ne peut plus bouleversante entre les modes mineur et majeur à quoi elle conduit et qui caractérise les exécutions (en particulier le blues*), permettant d'opérer des enchaînements mélodiques et harmoniques jusqu'alors insoupçonnés. À ce titre, la blue note peut être considérée comme une innovation importante qui a non seulement ébranlé la musicologie classique – ne serait-ce que par son indétermination tonale – mais renouvelé la sensibilité musicale occidentale par son expressivité.

—> Be-bop ♦ Blues

Blues

Le blues est une forme et un genre. Il est aussi une couleur sonore correspondant à un sentiment : *avoir le blues*.

- En tant que forme, le blues se présente comme une séquence de douze mesures, composée de trois phases selon le schéma AAB, fondée sur les trois accords des premier, quatrième et cinquième degrés de la gamme. Cependant le caractère essentiel du blues du point de vue de l'harmonie est constitué par les blue notes*. Mais les chanteurs de blues ne respectent pas toujours la métrique en douze mesures ni le schéma AAB. Les musiciens de jazz ont enrichi et complexifié la base harmonique du blues jusqu'à la transformer. Enfin l'usage s'est répandu d'introduire des blue notes dans l'interprétation de thèmes qui ne sont en rien des blues.
- En tant que genre, le blues apparaît comme la tradition musicale propre des Noirs de l'Amérique du Nord, ou comme l'élément central de cette tradition. Il est alors essentiellement une musique vocale. Son histoire se calque sur celle de la communauté noire – la dispersion géographique engendrant la diversité stylistique, de même que l'évolution historique, la migration du Sud agricole vers les cités industrielles du Nord – et fonde l'opposition entre « blues rural » et « blues urbain ». Au fil des générations d'interprètes, la part instrumentale a pris de plus en plus d'importance (la guitare, acoustique puis électrique, à moindre degré l'harmonica et le piano) et a fini par constituer, tout autant que les paroles du blues, un miroir de la réalité sociale. Le dialogue entre la voix et un instrument soliste devient un des procédés favoris des interprètes. Chaque période, chaque région, chaque ville a produit ses héros. Mais l'évolution du blues ne s'est jamais faite en vase clos. Elle est le fruit d'échanges permanents avec les autres genres de la musique afro-américaine : chants religieux, jazz, voire, à partir des années 60 et de l'audience internationale que connaît le blues, avec certains de ses avatars devenus autonomes – rhythm and blues, rock and roll, soul music*. Ce serait aussi une erreur d'ignorer l'influence réciproque qu'ont pu exercer, l'un sur l'autre, dans les États du Sud, le blues des Noirs et la country music des Blancs. La distinction, opérée par des musicologues, entre « blues savant » (le blues intégré au jazz), et « blues populaire » (qui ne serait que du blues), apparaît difficile à maintenir. À quelles catégories appartiennent les « Impératrices » des années 20, telles Mamie Smith, Bessie Smith, Ida Cox ou Ma Rainey ? Et les « blues shouters » (les crieurs, hurleurs de blues), comme Jimmy Rushing, Big Joe Turner, Eddie Cleanhead Vinson, plus tard, Jimmy Witherspoon ou Joe Williams ? Où placer le guitariste et chanteur T. Bone Walker, qui a exercé une influence considérable dans le monde du blues, et se montre pour-

tant si à l'aise en compagnie de musiciens de jazz ? Et que dire d'un musicien comme Olu Dara, trompettiste d'avant-garde dans les années 70-80 et chanteur-guitariste de blues à la manière du Sud profond ? La couleur blues – faut-il dire la couleur bleue ? – tient probablement à l'hésitation entre les modes mineur et majeur qu'introduisent les blue notes. Nous la rencontrons dans les formes les plus sophistiquées comme les plus frustes du jazz, les plus novatrices comme les plus classiques. Elle est présente aussi, nous l'avons signalé, dans des œuvres qui ne se conforment pas à la forme blues et, bien sûr, n'appartiennent pas au genre blues. Les interprètes de blues, vocalistes et instrumentistes, ont montré qu'à l'intérieur de cette couleur, qui est celle, dit-on, du cafard et de la mélancolie, il était possible d'exprimer une gamme infinie de sentiments, de la tendresse à l'ironie, voire à la colère. Le blues ne respecte donc pas ses propres règles, ou plutôt les caractères normatifs que ses analystes ont mis au jour. Est-ce à dire que, victime de son extension et de ses métamorphoses, il serait menacé de dilution ? C'est là un des autres mystères du blues. Quel que soit le contexte dans lequel nous le rencontrons – « archaïque », « moderniste », « savant », « populaire », « commercial », « évolué », « folklorique », etc. – et quelle que soit sa proportion dans la musique, il reste toujours parfaitement lui-même, immédiatement reconnaissable.

—> Blue note ♦ Funky ♦ Kansas City (Style)

BLUIETT, Hamiet

Saxophoniste et compositeur américain (né en 1940) : 207.

BLYTHE, Arthur, Murray

Saxophoniste alto et soprano (né en 1940) : 207.

Bœuf, Bœufer, Faire un bœuf

Dans l'argot des musiciens de jazz français, ces termes sont l'équivalent de jam-session*. L'expression est probablement dérivée du nom d'un des premiers cabarets où se jouait du « jazz » à Paris, Le Bœuf sur le Toit, au 28 de la rue Boissy-d'Anglas, et où se produisirent notamment les pianistes Jean Wiéner et Clément Doucet ; il arriva que Georges Henri Rivière remplaçât l'un ou l'autre.

—> Jam-session

BOLDEN, Charles Joseph, dit "Buddy"

Cornettiste et chef d'orchestre américain (1877-1931) ; il relève plus de la mémoire, voire de la légende* du jazz que de son histoire à proprement parler, puisque celui que l'on a qualifié « The First Man of Jazz » n'a jamais enregistré, interné à vie dès l'âge de 30 ans : 8, 62, 128, 322, 323, 326.

—> Légendes du jazz ♦ New Orleans (Style)

Boogie-woogie

Style de piano jazz qui a vraisemblablement pris naissance dans les barrelhouses* ou les honky tonks* (bouges de La Nouvelle-Orléans ou de Chicago), fondé sur les harmonies du blues* et se caractérisant par une *walking* ou *rolling bass* (fort jeu de main gauche tissant une ligne continue et répétitive de huit croches par mesure) et par des riffs*, accords ou broderies mélodiques joués de la main droite.

—> Kansas City (Style)

BOWIE, Lester

Trompettiste américain (1941-1999), un des leaders historiques de l'Art Ensemble of Chicago*, et un des spécialistes du growl* moderne ; il remit en vigueur, dans la même veine mi-ethnomusicologique mi-parodique, les orchestres de fanfare : 301, 303, 307, 314, 317.

—> ART ENSEMBLE OF CHICAGO ♦ Brass band ♦ Free jazz

Brass band

Littéralement « troupe ou clique de cuivres », à laquelle sont adjoints des instruments de percussion (caisse claire, grosse caisse, cymbales). Ces fanfares, aussi nommées « harmonies » (militaires ou civiles), qui défilèrent dans les rues de La Nouvelle-Orléans à toutes sortes d'occasions (fêtes, meetings, enterrements, etc.) sont à l'origine du jazz instrumental. Elles ont été récemment recomposées et remises en vigueur, que ce soit à La Nouvelle-Orléans avec, en 1977, le Dirty Dozen Brass Band de Benny Jones, ou sur des scènes de concerts et de festivals avec les ensembles de Mike Westbrook, Lester Bowie ou Eddy Louiss.

BRAXTON, Anthony

Saxophoniste et compositeur américain (né en 1945) : 223, 228, et n 24, 301, 314.

Break

Littéralement « rupture », « pause », « trouée ». Se dit de tout passage joué sans accompagnement rythmique lors de l'exposé du thème ou du développement de l'improvisation. Depuis ses premiers enregistrements en 1927 (par exemple les mesures d'introduction de *West End Blues*), Louis Armstrong a eu souvent recours à ce procédé stylistique, qui prenait valeur de chorus*.

BRECKER, Michael

Saxophoniste ténor et soprano (né en 1949) : 212.

BROOKMEYER, Robert dit Bob

Tromboniste (à pistons) et compositeur américain (né en 1929) ; il succéda notamment à Chet Baker dans le second quartette (1954-1957) de Gerry Mulligan et fera partie en 1960 du Concert Jazz Band que celui-ci mit sur pied : 58, 336.

BROWN, Clifford

Trompettiste américain (1930-1956) : 69, 126, 207 n 17, 305, 336.

—> Be-bop

BROWN, James

Chanteur américain (né en 1933) : 331.

—> Soul music

BROWN, Raymond, Matthews dit Ray

Contrebassiste américain (né en 1926) : 192.

BRUBECK, David, Warren dit Dave

Pianiste et compositeur américain (né en 1920) : 311, 312, 336.

—> West Coast (Jazz)

BUCKNER, Milton dit Milt

Pianiste et organiste américain (1915-1977) : 306.

—> Block-chords

BYARD, Jaki, John

Pianiste américain (né en 1922) : 306.

—> Block-chords

BYAS, Wesley, Carlos, dit "Don"

Saxophoniste ténor américain (1912-1972) : 58 193.

BYRD, Donald, Toussaint

Trompettiste et bugliste américain (né en 1932) : 210.

CALLOWAY, Cabell dit Cab

Chanteur et chef d'orchestre américain (1907-1994) : 136, 288, 330.

—> Scat singing

CANDOLI, Conte, Secondo

Trompettiste américain (né en 1927) : 336.

—> West Coast (Jazz)

CAREY, Thomas, dit "Papa Mut"

Trompettiste américain (1891-1948) : 57.

CARNEY, Harry, Howell

Saxophoniste baryton américain (1910-1974) ; il fit toute sa carrière dans la section des anches de l'orchestre de Duke Ellington : 135.

CARTER, Bennet, Lester dit Benny

Saxophoniste, clarinetiste, trompettiste, arrangeur et chef d'orchestre américain (né en 1907) : 69, 140, 191 n 43, 296.

CARTER, Betty

Chanteuse américaine (1930-1998) : 330.

CARTER, James

Saxophoniste américain (né en 1969) : 208.

CARTER, John, Wallace

Clarinetiste, saxophoniste et compositeur américain (1929-1991) : 223.

CARTER, Ronald, Levin dit Ron

Contrebassiste et violoncelliste américain (né en 1939) : 187 n 31, 312.

CELESTIN, Oscar, Phillip, dit "Papa"

Trompettiste américain (1884-1954) : 57, 64, 330.

Chabada, Cha-ba-da, Cha-bada

Onomatopée créée par les musiciens de jazz français et désignant une figure rythmique fondamentale du jeu de batterie* dans le jazz moderne (*ride-cymbal beat*, en anglais). Le chabada s'exécute de la main droite (pour les droitiers), soit avec une baguette soit avec un balai* frappé sur la cymbale *ride*, et, dans une mesure à quatre temps, reproduit un triolet de croches tenu ainsi en continuité tandis que la main gauche et le pied droit – dans le temps, à contre-temps ou avant le temps – ponctuent ou ornent sur les caisses le phrasé du soliste. Le *cha* coïncide avec la fermeture de la charleston* actionnée du pied gauche, c'est-à-dire avec l'accentuation des deuxième ou quatrième temps de la mesure ; le *ba* se situe légèrement en avant des premier ou troisième temps, le *da* tombant théoriquement sur l'un de ces deux derniers temps, les temps dits forts. Le chabada est donc, si l'on peut dire, à cheval sur deux mesures. C'est, entre autres, ce qui matérialise le caractère dit *ternaire* du jazz (décomposition du temps en trois parties : le triolet de croches) par opposition au jazz-rock *binaire* ou aux rythmes afrocubains (décomposition de chaque temps en deux parties égales). Aux termes « ternaire » et « binaire » qui peuvent introduire une confusion, Franck Bergerot (*Miles Davis, Introduction à l'écoute du jazz moderne*, Paris, Seuil, 1996) a proposé de substituer les notions de phrasé « longue-brève » pour l'un et de phrasé « égal » pour l'autre.

—> Batterie

CHAMBERS, Paul

Contrebassiste américain (1935-1969) : 131, 296, 312, 331.

CHARLES, Ray

Pianiste et chanteur américain (né en 1930) : 135, 315.

Charleston – Hi-hat, High hat

Outre la danse qui fut en vogue dans le milieu des années 20, ce terme désigne un élément de la batterie inventé vers 1926, constitué de deux cymbales d'un diamètre moyen (15 à 20 cm) assemblées et superposées par leur face concave sur une tige, et actionnées à l'aide d'une pédale à ressort.

—> Batterie

Chase

Littéralement « chasse », « poursuite ». Le chase désigne un duel entre deux musiciens jouant généralement d'un même instrument (trompettistes, saxophonistes, etc.) et qui, sur un thème donné, se partagent et se répondent toutes les quatre mesures, voire, dans les célèbres joutes qui opposèrent les saxophonistes ténors Wardell Gray et Dexter Gordon en 1947, improvisent sur trente-deux mesures puis diminuent de moitié pour constituer des séries de 16/16, 8/8, 4/4. Ce procédé musical, probablement originaire de Kansas City* et des « fabuleuses » jam-sessions* qui s'y déroulèrent au milieu des années 30, fut très en vogue dans les années 50, surtout parmi les hard boppers*. Au début des années 70, la formule du chase sera un temps remise au goût du jour par le producteur et organisateur de concerts Norman Granz lors de tournées internationales qui remplacèrent le Jazz at the Philharmonic ; quelques rares albums en conservent la trace, ainsi *The Tenor Giants* qui, en 1975, « opposa » Zoot Sims et Eddie « Lockjaw » Davis.

CHERRY, Donald E. dit Don

Trompettiste américain (1936-1995) : 110, 223, 311.

Chicago (Style), Chicagoans

Plutôt que berceau d'un style musical particulier, Chicago a représenté, dès le début des années 20, un melting-pot musical où se sont côtoyées, succédé, expérimentées presque toutes les formes d'expression du jazz : des styles Dixieland* ou New Orleans* – dont certains musiciens (King Oliver, Louis Armstrong) enregistrèrent pour la première fois les compositions et exécutions, ou les réenregistrèrent dans de meilleures conditions électro-acoustiques (Jelly Roll Morton) – aux tentatives avant-gardistes de l'Art Ensemble of Chicago* des années 60, en passant par le « jazz blanc » d'Eddie Condon ou de Red Nichols des années 30, le blues urbain puis, à la fin des années 40, le rhythm and blues, qui assimileront rapidement les techniques de l'amplification électrique et contribueront même à leur développement. En 1917, la fermeture par les autorités municipales de Storyville (quartier réservé de La Nouvelle-Orléans où selon la tradition si ce n'est la légende était apparu le style du même nom) avait forcé nombre de musiciens noirs à émigrer pour chercher du travail dans des boîtes, dancings et cabarets des villes du Nord et de l'Est. Le développement industriel, la densité démographique et le tissu commercial, fût-il parfois illicite, de la ville-carrefour qu'était devenue Chicago (mais aussi l'emprise de la pègre dont les liens avec le milieu du jazz ont été établis) devaient faire éclore ce type d'établissements. Ils favorisèrent le mélange ou la succession des genres et des

orchestres. Cette situation permit en outre – ceci n'est pas négligeable dans l'histoire de cette musique dont la séance enregistrée tient lieu de référence – à une industrie phonographique naissante d'enregistrer des artistes et de capter une clientèle, c'est-à-dire de créer un marché qui, grâce aux race records* lancés dans les années 20, se révéla particulièrement lucratif. S'il fallait toutefois identifier un « style Chicago », ce serait du côté de l'instrumentation, du répertoire et des innovations tonales et rythmiques qui s'y firent jour qu'on le trouverait.

• Dès le milieu des années 20, sous l'influence notamment du compagnon de Bix Beiderbecke, Frank Trumbauer, et du Chicagoan Bud Freeman, le saxophone, d'abord en *ut* (le C melody sax), puis en *si b* (ténor) et en *mi b* (alto), tend à s'affranchir du rôle de soutien harmonique ou de contre-chant qui lui était jusque-là dévolu dans les brass bands* ou jazz bands*, et à rivaliser, dans l'exposé des thèmes ou la prise de chorus, avec l'instrument leader par excellence de la formation New Orleans*, la trompette (ou le cornet). En moins de cinq ans, il finit par s'imposer grâce notamment à Coleman Hawkins qui, à partir de 1935, lui donna toute son envergure de phrasé et de sonorité, comme un instrument soliste à part entière, et bien plus, comme le symbole même du jazz, alors que, d'invention européenne (1838), le saxophone ne fut importé aux États-Unis qu'en 1914, et ne se répandit dans les orchestres de jazz qu'à la fin de la Première Guerre mondiale.

• Le répertoire se diversifie et, dès la fin des années 20, puise dans le stock des chansons populaires (comme *Three Blind Mice*), reprend des thèmes de comédies musicales, d'opérettes, voire d'opéras (le *Miserere du Trouvère* de Verdi), réutilise des chants folkloriques (le célèbre *Loch Lomond* écossais) ; il ne se fonde plus seulement sur le blues*. Ce qu'on appelle les standards* et traditionnels* jouera un rôle de plus en plus important dans le développement musical du jazz et l'élargissement de son audience (les mélodies sont connues d'avance). Paradoxalement, cela conduira à une individualisation plus poussée de l'interprétation (tel le célèbre *Body And Soul* de Coleman Hawkins enregistré en 1939). Comme l'a remarqué Joachim Ernst Berendt (*Le Grand livre du jazz*, Monaco, Éditions du Rocher, 1983, éd. orig. 1953), ce ne sont plus les orchestres grands ou petits, à l'image du Creole Jazz Band* de King Oliver, des Hot Five et Hot Seven de Louis Armstrong, ou encore des Red Hot Peppers de Jelly Roll Morton, qui comptent (bien que dans le même temps à Kansas City* et à New York* se profile l'ère des big bands*), mais plutôt les individus qui jouent ensemble dans des formations éphémères et se séparent au gré des circonstances, lesquelles sont souvent « imposées » par les compagnies phonographiques (sans doute est-ce à Chicago que le musicien de jazz a commencé à

devenir aussi un musicien de studio). Au reste, dès la fin des années 20, le mot *band* (« clique » au sens militaire, « orchestre », « fanfare ») qui suppose un dispositif permanent a tendance à disparaître au profit de *gang* (« bande », « équipe ») aux contours plus incertains et, par définition, moins stables. C'est ce terme qui sera volontiers employé par les musiciens blancs pour nommer leurs formations, telles que, par exemple, celle du cornettiste Bix Beiderbecke « and his Gang » ou de l'« Austin High School Gang »..., affirmant et affichant ainsi leur côté « jeunes gens en colère », en « rupture de band » pourrait-on dire (notamment avec celui de Paul Whiteman où beaucoup avaient trouvé une place de musicien de pupitre). Cette attitude contraste non seulement avec le désir de reconnaissance sociale ou artistique des orchestres noirs mais surtout avec leurs soucis de trouver un gagne-pain et de vivre pleinement de leur musique. Les musiciens blancs, quant à eux, demeurent des êtres en marge par rapport à leur classe et « race » ; et ils savent ou découvrent que ce qu'ils aiment jouer n'est pas ou peu vendable, ne correspond pas, en tout cas, aux canons de l'American Way of Life. L'image de l'artiste incompris, isolé, maudit, se fait jour. Elle fera partie des légendes* du jazz : en 1949, Michael Curtiz tourne *La Femme aux chimères* (*Young Man With A Horn*), adaptation de la biographie romancée de Bix Beiderbecke ; un remake, sous le titre *Bix, une interprétation de la légende*, réalisé par Pupi Avati, sortira en 1991 ; mais il aura fallu attendre 1987 pour que soit filmée une biographie de Charlie Parker, signée Clint Eastwood ! Il reste que les Blancs disposent d'une liberté de mouvement qui leur ouvre des portes et leur réserve une place au soleil. Frank Trumbauer quitte le monde de la musique en 1939 et entre dans celui de l'aéronautique ; Miff Mole (l'un des inventeurs du trombone comme instrument soliste à part entière) abandonne le jazz et se met à faire de la musique commerciale puis de la radio, etc. Pour eux, comme pour nombre d'autres, le jazz a été un divertissement, une passion, voire un hobby, lié à un stade de leur existence – à la différence des musiciens noirs. La crise de 1929, la fermeture des boîtes qui s'ensuit et les difficultés que connurent alors les firmes phonographiques, leur ôtèrent de fait une partie de leurs auditeurs, donc de leurs ressources.

- De formation classique, bons connaisseurs des inventions mélodico-harmoniques de Stravinsky, Ravel et Debussy, Frank Trumbauer et Bix Beiderbecke introduisent la gamme unitonique (ton par ton) dans l'exécution des thèmes. En divisant les douze sons de l'octave en deux échelles (*do, ré, mi, fa#, sol#, la#, do – do#, ré#, fa, sol, la, si, do#*) qui, « combinées, suffisent à couvrir l'ensemble de l'univers tonal », comme le rappelle René Langel (*Le Jazz, orphelin de l'Afrique*, Paris,

Payot & Rivages, 2001), elle offre une plus grande liberté d'expression et permet de recourir à la polytonalité. Le jazz en fera désormais un large usage. Au même moment, et du côté des orchestres noirs cette fois (en particulier les Hot Five et Hot Seven de Louis Armstrong, avec le batteur Zutty Singleton), le four beats* – rythme à quatre temps – tend à se substituer au two beats* (à quelques exceptions près, il était celui battu par les formations New Orleans*) et à se généraliser. « En atténuant le déhanchement propre au rythme New Orleans* », note André Hodeir (*Hommes et problèmes du jazz*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1981), « il favorise un type de swing* tout différent, à la fois plus léger et plus concentré ». C'est à la lumière de ces innovations tant techniques que musicales qu'on a pu avancer que Chicago, bien plus que La Nouvelle-Orléans qui demeure une terre de légendes, une matrice fabuleuse, est le véritable creuset du jazz où les apports « blancs » et « noirs » se sont confrontés et affrontés dans ce qui, quelle qu'ait été la barrière raciale, ressortit plus à une émulation réciproque qu'à une guerre de tranchées. En moins de dix ans, ils donneront au jazz une couleur harmonique, mélodique et rythmique reconnaissable entre toute. Probablement le clarinettiste Benny Goodman, né, élevé et formé à Chicago, s'en souviendra-t-il lorsque, le samedi 16 janvier 1938, défiant la ségrégation, il fait se côtoyer dans une même formation musiciens noirs et musiciens blancs sur la scène du Carnegie Hall à New York (*Benny Goodman Live At Carnegie Hall*)... Chicago est demeuré ce creuset jusqu'à une date récente : en témoignant les expériences de l'AACM*, les compositions et performances de l'Art Ensemble of Chicago* qui, sans la moindre préoccupation et orientation revivalistes, reliront et réinterpréteront l'histoire du jazz. Et, comme une sorte de pied de nez à cette histoire – les musiciens de jazz en sont friands –, c'est là justement que sera inventé le concept de Great Black Music*, qui prendra aussi valeur de mot d'ordre.

—> BEIDERBECKE, Bix ♦ HAWKINS, Coleman ♦ Kansas City (Style) ♦ New York ♦ West Coast (Jazz)

Chorus

Séquence de base de l'improvisation en jazz, le chorus est strictement fondé sur le nombre de mesures du thème. Si par conséquent la structure du chorus est définie par la métrique, le nombre de chorus est en revanche variable et dépend de l'inspiration du soliste et de sa capacité à renouveler cette séquence de base (à titre d'exemple, cf. les vingt-sept chorus de douze mesures joués par Paul Gonsalves sur *Diminuendo In Blue And Crescendo In Blue* de Duke Ellington, en juillet 1956 au Festival de Newport).

—> Blues ♦ GONSALVES, Paul ♦ Grille (harmonique)

CHRISTIAN, Charles dit Charlie

Guitariste américain (1916-1942) ; l'un des premiers grands solistes de la guitare électro-acoustique en jazz : 69, 191.

CLARKE, Kenny, dit "Klook"

Batteur américain (1914-1985) ; il fut l'inventeur du jeu de batterie* moderne, au moment de la période be-bop* : en déplaçant la continuité du tempo de la pédale charleston* sur la cymbale *ride*, et, en marquant l'after beat* avec la charleston, il permettait à la main gauche de soutenir ou de relancer, soit sur la caisse claire, soit sur les *tom-toms*, le discours du soliste, et au pied droit d'introduire des ponctuations simples ou redoublées grâce à la pédale de grosse caisse. Ce type de *drumming** associe donc, dans un même lieu et dans un même temps, continuité (*ride* plus charleston) et discontinuité (caisse claire plus *tom-toms* et grosse caisse), mouvement et éclatement, souplesse et inflexibilité, tension et détente, ce qui est l'essence même du jazz et la définition du swing* : 165, 285, 304, 319, 321, 325, 326, 331.

—> Batterie ♦ Be-bop ♦ Drumming

CLAYTON, Buck, Wilbur, Dorsey

Trompettiste américain (1911-1991) : 58, 296, 322.

COBB, Arnette, Cleophus dit **Arnett**

Saxophoniste ténor américain (1918-1989) : 204.

COBB, Wilbur, James, dit **Jimmy**

Batteur américain (né en 1929) : 312.

COHRAN, Philip dit **Phil**

Trompettiste américain (né en 1927) : 224.

COLEMAN, Earl

Chanteur américain (1925-1995) : 116.

COLEMAN, William, Johnson dit **Bill**

Trompettiste américain (1904-1981) : 191 n 43, 285.

COLEMAN, Ornette

Saxophoniste américain (né en 1930), considéré, dès la fin des années 50, comme l'un des initiateurs avec le trompettiste Don Cherry du free jazz* : 11, 69, 110, 111, 127, 128, 130, 144 n 12, 181, 195 n 64, 196, 203, 221, 223, 314, 334, 336.

—> Free jazz

COLEMAN, Steve

Saxophoniste alto américain (né en 1956) : 127, 203, 204, 210 n 28, 213.

COLLETTE, William, Marcell, dit "Buddy"

Saxophoniste, flûtiste et clarinettiste américain (né en 1921) : 223, 336.

COLLINS, Leeds dit **Lee**

Trompettiste américain (1901-1960) : 64, 65.

COLTRANE, John, William, dit "Trane"

Saxophoniste ténor et soprano américain (1926-1967) : 68, 69, 70, 110, 127, 135, 144 n 12, 155, 181, 182, 184 n 24, 187, 194, 196, 197, 202, 203, 204, 206, 212, 214, 233, 305, 312, 314, 321, 323, 326, 331, 332.

—> Free jazz ♦ Hard bop ♦ Jazz modal

COMBELLE, Alix

Saxophoniste ténor, chanteur et chef d'orchestre français (1912-1978) : 191 n 43, 288.

Combo

Abréviation de l'anglais *combination*, formation de base du jazz, composée de cinq à neuf musiciens, le plus souvent : trompette, trombone, saxophones ténor et alto, piano, basse, batterie*.

CONDON, Albert, Edwin, **Eddie**

Banjoïste et guitariste américain (1905-1973) : 309.

Congo Square

Place de La Nouvelle-Orléans où, jusqu'à la Guerre de Sécession, les esclaves étaient autorisés à se réunir le dimanche pour y danser et jouer de la musique, battre les tambours notamment.

COOK, Will, Marion

Violoniste et chef d'orchestre américain (1869-1944) ; il crée à la fin de 1918 le Southern Syncopated Orchestra, ensemble formé d'une cinquantaine de musiciens, qui fera des tournées en Europe : 15 n 29, 44, 45, 263.

Cool (Style)

Style de jazz né à la fin des années 40 qui substitua à l'effervescence du be-bop* une expression plus retenue (rejet du vibrato, lignes mélodiques flottantes et superposées), des tempos médium (mise en retrait de la section rythmique dont le beat* est plus suggéré qu'accentué), des orchestrations recherchées et « arrangées » pour une part empruntées à la musique classique (notamment celle du XVIII^e siècle) et fondées sur la fugue et le contrepoint, introduisant dans les sections orchestrales des instruments jusqu'alors peu usités en jazz, comme le cor d'harmonie (*french horn*), la flûte, le trombone à pistons, le hautbois, ou qui avaient été remis tels que le tuba. De ce courant, on a longtemps douté qu'il fût du jazz, l'épithète « cool » (frais, léger, calme) qui le caractérise apparaissant comme le contraire de l'essence même du jazz qui se devait d'être « hot »* (chaud, sensuel, émotif). Mais les formations qui s'y rattachent, que ce soit le Modern Jazz Quartet* ou les quartettes de Gerry Mulligan et de Dave Brubeck, et, surtout, le nonette de Miles Davis qui, en 1949, grava chez Capitol un album devenu célèbre et au titre on ne peut plus explicite : *Birth Of The Cool*, ne swinguent pas moins que d'autres dites « hot ». Les historiens et critiques de jazz ont vu un prolongement de ce courant dans le jazz West Coast* qui, comme

son nom l'indique, prit naissance en Californie au début des années 50.

—> DAVIS, Miles ♦ MODERN JAZZ QUARTET ♦ Third stream ♦ West Coast (jazz)

CORYELL, Larry

Guitariste américain (né en 1943) : 92 n 23.

COX, Ida

Chanteuse américaine (1896-1967) : 24, 306.

CREOLE JAZZ BAND

Formation créée en 1921 par le cornettiste King Oliver, dans laquelle Louis Armstrong occupa le poste de second cornet (ou trompette), et qui, en 1923, enregistra à Chicago le premier disque d'orchestre noir "New Orleans"* : 51 n 58, 309, 333.

—> Chicago (Style) ♦ New Orleans (Style)

CRISPELL, Marilyn

Pianiste américaine (née en 1947) : 212.

DAMERON, Tadley, Ewing dit **Tadd**

Pianiste, arrangeur et compositeur américain (1917-1965) : 58, 322.

DARA, Olu

Trompettiste de jazz, chanteur et guitariste de blues américain (né en 1941) : 307.

DAVENPORT, Wallace, Foster

Trompettiste et chef d'orchestre américain (né en 1925) : 207.

DAVIS, Anthony

Pianiste et compositeur américain (né en 1951) : 207, 222.

DAVIS, Eddie, dit "Lockjaw"

Saxophoniste ténor américain (1922-1986) : 331.

DAVIS, Miles, Dewey

Trompettiste américain (1926-1991), l'un des inventeurs du jazz cool*, qui participa à toutes les aventures et innovations du jazz de la seconde moitié du XX^e siècle : du be-bop* au côté de Charlie Parker au « jazz électrique » des années 60, voire au rap de la fin des années 80, en passant par le hard bop*, le jazz modal* et même le third stream*. Itinéraire singulier sinon exceptionnel dans l'histoire du jazz que celui de ce trompettiste qui, en outre, fut un incomparable leader et découvreur de talents – ou plus exactement permit aux musiciens qu'il recruta de se découvrir et de s'exprimer pleinement –, que ce soient les saxophonistes Cannonball Adderley, John Coltrane ou Wayne Shorter, les contrebassistes Paul Chambers ou Ron Carter, les pianistes Red Garland, Bill Evans, Keith Jarrett, Herbie Hancock, le guitariste John McLaughlin, les batteurs Philly Joe Jones, Jimmy Cobb ou Tony Williams, qui tous firent partie pen-

dant un temps de sa formation : 8, 11, 26, 56, 61, 69, 118, 120, 127, 129, 144 n 12, 159, 169, 184 n 24, 186, 187 et n 31, 33, 188, 192, 202, 204, 299, 302, 305, 308, 311, 314, 315, 320, 321, 326, 327, 331, 332, 334, 336, 337.

DEJOHNETTE, Jack

Batteur américain (né en 1942) : 210 n 28, 321, 326.

DENNIS, Willie

Tromboniste américain (1926-1965) : 188.

DESMOND, Paul

Saxophoniste alto américain (1924-1977) à la sonorité très particulière, aérienne, qui fit longtemps partie du quartette de Dave Brubeck, et peut être rattaché au courant West Coast* : 338.

Dirty

Littéralement « sale », « crasseux », on dirait aujourd'hui « crade ». Se dit des notes volontairement enlaidies ou transformées en quasi-cris, obtenues au moyen d'effets de sourdine*, raclements de gorge, pincements de lèvres ou grincements d'anche.

—> Funky ♦ Growl ♦ Sourdine

Dixieland (Style)

À l'origine, le style ou jazz Dixieland (« jazz du pays de Dixie », c'est-à-dire du Sud des États-Unis) ne se distingue pas du style New Orleans*. Mais, peut-être parce que les membres de l'Original Dixieland Jazz Band*, premier orchestre à enregistrer un disque sous l'étiquette « jazz » (en fait « jass »), étaient des Blancs, le terme en est venu à ne désigner que l'interprétation par des musiciens blancs de la musique de La Nouvelle-Orléans. En français, le champ sémantique s'est encore réduit et Dixieland ne s'applique plus qu'au New Orleans Revival*, soit au jazz New Orleans* tel que l'ont ranimé et réactivé dès le début des années 40, produisant alors un certain nombre de réussites, ceux qui l'avaient pratiqué dans les années 20 à La Nouvelle-Orléans, Chicago ou New York mais aussi à Los Angeles et San Francisco, et de nouveaux adeptes, blancs pour la plupart, surgis un peu partout dans le monde entier. Le mouvement conserve ses praticiens et un public.

—> New Orleans (Style) ♦ Revival

DIXON, William, Robert dit **Bill**

Trompettiste et compositeur américain (né en 1925), l'un des grands rassembleurs et organisateurs du free jazz : 223, 228, 314.

DODDS, Warren, dit "Baby"

Batteur américain (1894-1959) : 57, 60, 65.

DODDS, John M. dit **Johnny**

Clarinettiste et saxophoniste américain (1892-1940) : 55, 59, 63, et n 7, 64, 65, 329.

DOLPHY, Eric, Allan

Saxophoniste alto, clarinettiste basse et flûtiste américain (1928-1964) : 69, 194, 314, 317, 336.

DORSEY, Thomas dit Tommy

Tromboniste, trompettiste, compositeur et chef d'orchestre américain (1905-1956) : 316, 324.

Drive

Désigne l'énergie et l'impulsion rythmique d'un musicien, d'une section ou d'un orchestre.

Drumming

Désigne le jeu de batterie et par extension le style d'un batteur qui, malgré la neutralité harmonique et mélodique apparente de son instrument, est très souvent parfaitement identifiable non seulement par l'attaque de la cymbale *ride* mais, suivant l'angle de la frappe, par la sonorité produite, ou par la particularité des ponctuations rythmiques (les rimshots* de Philly Joe Jones, les press rolls* d'Art Blakey, l'after beat* de Sam Woodyard, les coups de grosse caisse doublés sur le temps de Max Roach, la respiration de la charleston* de Jo Jones, les cellules polyrythmiques d'Elvin Jones, l'attaque sèche sur la cymbale *ride* de Dannie Richmond, ou le jeu de balais du premier grand batteur de Duke Ellington, Sonny Greer).

—> Batterie ♦ Son

DUCRET, Marc

Guitariste français (né en 1957) : 291 n 9.

DUNLOR, Francis dit Frankie

Batteur américain (né en 1928) : 168.

DUTREY, Honoré

Tromboniste américain (1894-1935) : 66.

EDISON, Harry, dit "Sweet"

Trompettiste américain (1915-1999) : 322.

ELDRIDGE, Roy, David

Trompettiste américain (1911-1989) : 269, 319, 324.

ELLINGTON, Edward, Kennedy, dit "Duke"

Pianiste, compositeur, arrangeur et chef d'orchestre américain (1899-1974) : 24, 5 n 58, 57, 58, 63, 66, 69, 107, 109, 125, 127, 130, 132, 135-137, 137, 144 n 12, 183, 185, 187, et n 34, 189, 190, et n 41, 191, et n 46, 194, 195, 198, 202, 203, 204, 214, 222, 280, 282, 296, 302, 303, 305, 308, 310, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 324, 325, 326, 328, 331, 332, 335, 337.

—> Big band ♦ Jungle (Style)

ESCOUDÉ, Christian

Guitariste français (né en 1947) : 291 n 9.

EUROPE, James, Reese, dit Jim

Chef d'orchestre et compositeur américain (1881-1919) qui, à la tête d'une fanfare militaire, contri-

bua à faire connaître en France des arrangements jazzés mais écrits pour des sections de cuivres, et ce dès 1918 (il donna un concert triomphal en août 1918 au Théâtre des Champs-Élysées). Il fut tué d'un coup de couteau par son batteur en 1919 : 8, 44, 286, 322.

EVANS, Willian, John dit Bill

Pianiste américain (1929-1980) : 137, 188, 306, 312, 314, 320, 326.

EVANS, Ian, Ernest, Gilmore, Green dit Gil

Pianiste, compositeur, arrangeur et chef d'orchestre américain (1912-1988) : 187, et n 33, 302, 305, 326, 334, 336.

EVANS, Hershel

Saxophoniste ténor et clarinettiste américain (1909-1939) : 321.

Fables Of Faubus

Du nom du gouverneur de l'Arkansas, Orval E. Faubus, qui, en 1957, fit interdire par la Garde nationale l'accès des élèves noirs au campus de la Central High School de Little Rock. Composées et enregistrées en 1959 par Charles Mingus chez Columbia, les *Fables Of Faubus* sont sans doute une des premières pièces de l'histoire du jazz où référence est faite aussi directement à une agression raciste de la part des autorités officielles, où la portée politique de cette agression – qui devint un événement médiatique – transparait non seulement dans les paroles sarcastiques (elles furent censurées par la firme Columbia lors de l'enregistrement) mais dans la composition et l'interprétation même de la pièce : rupture, changement de rythme, variation de tempo, valorisation du growl*, dissonances, etc., en quoi l'on a pu voir, non sans raison, une préfiguration du free jazz* : 67, 295, 314.

—> Free jazz

Fanfares

—> Brass band

FAVORS, Malachi

Contrebassiste et percussionniste américain (né en 1937) : 224, 303.

—> ART ENSEMBLE OF CHICAGO

Feeling

« Il joue avec feeling » – « Il a un bon feeling », – « Ça manque de feeling »... La meilleure traduction de ce terme naguère largement employé par les amateurs français (curieusement, nombre d'entre eux l'ont remplacé depuis par « énergie » : « il y a de l'énergie ! ») est sans doute « émotion ». Le feeling ne qualifie pas un style mais une interprétation, et peut s'appliquer aussi bien à la prestation d'un big band* qu'à celle d'un soliste, d'un ou d'une chanteuse que d'un instrumentiste. En fait,

feeling, devenu un peu désuet, valait surtout par son opposition à « technique », dans une échelle de valeur qui privilégie le premier, comme le chaud par rapport au froid, l'émotion par rapport à la sécheresse : « Brillante technique, mais question feeling, zéro ! » ; « Ce n'est pas un grand virtuose, mais quel feeling ! ».

FITZGERALD, Ella

Chanteuse américaine (1918-1996) : 183, 197, 319, 330.

FRANKLIN, Aretha

Chanteuse américaine (née en 1940) : 331.

—> Soul music

Free jazz

Appellation directement inspirée de l'album enregistré par le double quartette d'Ornette Coleman en 1960 (*Free Jazz*), le free jazz (littéralement « jazz libre » ou « jazz libéré »), autrement nommé par des critiques ou producteurs de disques « new thing », mais qu'on ne peut, par définition, assimiler à un style – le free jazz tend à tous les abolir, les mélanger et les dépasser –, a été souvent confondu avec des prises de position séditeuses et renvoyé esthétiquement, de façon réductrice, à son contexte sociopolitique d'émergence : la lutte pour les droits civiques. Les actions des Black Panthers, le nationalisme noir et l'organisation des Black Muslims à laquelle nombre de musiciens de jazz s'étaient en effet ralliés, en un mot le *black power*, donnent quelque crédit à cette vision des choses. Si, comme le soutient en 1963 le poète et écrivain noir-américain LeRoi Jones, l'histoire du jazz est celle du peuple noir dans l'Amérique blanche, et si, comme le rappelle l'historien britannique Eric Hobsbawm, le jazz, à l'image de tout autre musique, n'est pas séparable des attentes de son public, alors le free jazz et le black power ne peuvent que constituer un couple indissociable et s'informer ou se déterminer l'un l'autre (ce que, du reste, affirmera, par le choix du titre, le livre de Philippe Carles & Jean-Louis Comolli paru en France en 1971 : *Free jazz / black power*, ouvrage écrit lors du remue-ménage politique et idéologique de l'après mai 68, et où fut réservé un accueil exceptionnel au free jazz, au point qu'une marque de disque, Byg, créée par Jean-Luc Young, Jean Georgakarakos et Fernand Boruso, lui fut exclusivement consacrée). L'esthétique même du free jazz, ou plutôt sa *contre-esthétique* (comme il existe une contre-culture), semble être une transposition presque note à note, ton à ton, des revendications, contestations, rebellions, en d'autres termes : une transposition jazzistique de la volonté d'émancipation du peuple noir-américain et de sa critique de la société américaine – ce qu'avaient amorcées les *Fables Of Faubus** de Charles Mingus. L'éclatement de la continuité rythmique (Sunny Murray, Andrew

Cyrille), la décomposition du thème (Ornette Coleman), ou encore le recours à des thèmes archaïques (Archie Shepp), voire à des rengaines (Albert Ayler), parfois à leur superposition de manière à créer des climats sonores plutôt que des enchaînements mélodiques fondés sur la trame harmonique (Art Ensemble of Chicago, Sun Ra), l'exacerbation des ressources et timbres de l'instrument allant parfois jusqu'à la stridence ou au cri par une vocalisation de celui-là (John Coltrane, Pharoah Sanders, Eric Dolphy, Anthony Braxton, Grachan III Moncur, Lester Bowie), le rejet de la distinction entre composition, arrangement* et improvisation (Cecil Taylor), la priorité accordée au jeu collectif (Bill Dixon, Alan Silva), les tentatives de « métissages musicaux » (Clifford Thornton, Archie Shepp)... tout cela, ajouté à une recomposition et redistribution spatiale de la matière sonore, a pu laisser croire que le free jazz était bien une entreprise de subversion (Clifford Thornton), une tentative bien plus que musicale d'une « nouvelle sécession » (Great Black Music*), ou un retour à la « primitivité » et à la « transe » (Sonny Sharrock, Pharoah Sanders). Mais c'était négliger que, dès le début des années 50, dans un tout autre contexte, des musiciens avaient déjà pris de considérables libertés avec les formes canoniques du jazz et ses grilles* harmoniques, que ce soit chez les pianistes Thelonious Monk (*Blue Monk*) et Lennie Tristano (*Line Up, East-Thirty-Second*), ou encore, quelques années plus tard, chez les musiciens du jazz dit West Coast* (Jimmy Giuffrè, Shorty Rogers, Shelly Manne) ou dans les arrangements de George Russell (*Ezz-Thetics*), initiateur du jazz modal* auquel John Coltrane ajoutera bientôt son exubérance sonore, Bill Evans ou McCoy Tyner leurs nappes harmoniques et Miles Davis son art du développement sur un minimum d'accords. Outre la portée politique qu'on ne peut certes lui dénier, le free jazz a surtout représenté un aboutissement des recherches formelles engagées depuis le be-bop* et le cool*. Ce faisant, il manifeste, tout comme l'avait fait le be-bop, les capacités inouïes du jazz à se renouveler sans pour autant renier son héritage : des musiciens considérés comme les plus représentatifs de ce courant, tels Ornette Coleman ou Albert Ayler, n'ont pas hésité à inscrire blues* et standards* à leur répertoire et à les réinterpréter, en particulier dans *Change Of The Century* (1960) pour le premier, et dans *My Name Is Albert Ayler* (1963) pour le second.

—> Jazz modal

FREEMAN, Earl, Lavon, Von

Saxophoniste ténor et compositeur américain (né en 1922) : 223.

Funk, Funky

Terme emprunté à l'argot des ghettos noirs qui désigne l'odeur du corps lorsqu'il travaille ou qu'il

fait l'amour. Il s'applique à une musique qui sollicite directement la participation corporelle au moyen de procédés assez frustes : rythmes carrés, lourdement accentués, simplicité mélodique avec l'utilisation de formules rodées dans le blues* et le gospel*, recours aux riffs* enchaînés de manière quasi hypnotique, culture des sonorités réputées sales (dirty*) comme des effets de growl*, de hurlement, de couinement, de saturation... Le surgissement périodique de l'aspect funk dans l'histoire du jazz marque à chaque fois une réaction contre une évolution qui l'emportait vers des formes de plus en plus complexes et élaborées. L'appellation jazz funky désigne un courant qui, au milieu des années 50, introduisit dans l'héritage du be-bop* des éléments venus du gospel (exposition des thèmes selon un schéma appel-réponse, rythme à trois temps, jeu de piano ou d'orgue en block-chords*) et de blues (procédés itératifs). Il fut illustré par les formations d'Horace Silver, des frères Adderley (Cannonball et Nat), les pianistes Bobby Timmons (un moment musicien des Jazz Messengers d'Art Blakey), Junior Mance, Leslie McCann. À cette époque, le jazz funky était également appelé churchy, équivalence qui mériterait un long commentaire. Le Ray Charles de *What'd I Say* traduit bien cette association churchy-funky. À la fin des années 70, le terme funk sera lui aussi utilisé pour désigner un mouvement spécifique. Exacerbant certains traits de la soul music* et réutilisant des éléments caractéristiques du free jazz*, des formations comme Sly and the Family Stone, Parliament, Funkadelic du côté variétés, le Human Art Ensemble, Defunkt, Slikaphonics du côté jazz, remirent en avant les senteurs fortes du funk. Ornette Coleman et Miles Davis n'y furent pas insensibles.

—> Hard bop ♦ Gospel

GALES, Lawrence, Bernard dit **Larry**
Contrebassiste américain (1936-1995) : 169.

GALLIANO, Richard
Accordéoniste et bandonéoniste français (né en 1950) : 299.

GARLAND, William dit **Red**
Pianiste américain (1923-1984) : 312.

GARNER, Erroll, Louis
Pianiste américain (1921-1977) : 139, 332.

GARRET, Donald, **Rafael**
Contrebassiste et clarinetiste basse américain (né en 1932) : 224.

GARRISON, James, Emory dit **Jimmy**
Contrebassiste américain (1934-1976) : 296.

GAYLE, Charles
Saxophoniste et pianiste américain (né en 1939) : 215.

GELLER, Herbert dit **Herb**
Saxophoniste alto américain (né en 1928) : 207.

GETZ, Stanislas, **Stan**
Saxophoniste ténor américain (1927-1991) : 185, 203, 319, 334, 335, 336, 338.

Ghost note

Littéralement « note fantôme », et plus exactement, note tantôt suggérée, tantôt esquissée ou exposée sans hauteur déterminée. Souvent produite en jazz sur presque tous les instruments à cordes ou à vent (Django Reinhardt ou Charlie Parker en firent un usage intensif), elle constitue une sorte de liaison entre deux accords tout en restant harmoniquement étrangère à l'un et à l'autre. Ce faisant, elle introduit à la fois un effet d'hésitation ou de respiration (nécessaire au swing*) et une complicité (puisqu'elle est plus devinée qu'entendue), mais que les techniques d'enregistrement numérique, du fait de leur binarité, peuvent difficilement rendre : si celles-ci permettent une meilleure reproduction de l'agencement des timbres et des nuances harmoniques, en revanche elles présentent un sérieux déficit dans la restitution de la dynamique du phrasé et, en réalité, du *son* de l'instrumentiste, donc de la reproduction des ghost notes.

—> Son

GILLESPIE, John, Birk, dit "**Dizzy**"
Trompettiste, compositeur et chef d'orchestre américain (1917-1993) : 28, 61, 63 n 7, 69, 111, 127, 129, 135, 136, 140, 144 n 12, 181, 302, 304, 319, 322, 326, 330, 331.

GIUFFRÉ, James, Peter dit **Jimmy**
Saxophoniste ténor et clarinetiste américain (né en 1921) : 58, 314, 336, 338.

—> West Coast (Jazz)

GOLSON, Benny
Saxophoniste ténor et compositeur américain (né en 1929) : 294, 305.

GONSALVES, Paul
Saxophoniste ténor américain (1920-1974) qui fut l'un des plus étonnants solistes de l'orchestre de Duke Ellington ; on lui doit notamment l'un des grands moments enregistrés de cet orchestre : les vingt-sept chorus* « furieux » de *Dimuendo In Blue And Crescendo In Blue*, joués la nuit du 7 juillet 1956 au festival de Newport (cf. *Ellington at Newport*) : 135-137, 195, 204, 310.

GOODMAN, Benjamin, David dit **Benny**
Clarinetiste et chef d'orchestre américain (1909-1986) : 302, 305, 310, 326.

GORDON, Dexter, Keith

Saxophoniste ténor américain (1923-1990), considéré comme un des plus purs représentants du style hard bop* et, avec Wardell Gray, l'un des grands spécialistes du chase* : 206 n 15, 210, et n26, 309, 316.

GORDON, Joseph, Henry dit Joe

Trompettiste américain (1928-1963) : 336.

Gospel song

Le gospel est la tradition du chant religieux afro-américain. Comme terme générique, « gospel » a supplanté « spirituals » et « negro spirituals » qui ne désignent plus aujourd'hui que certains hymnes et cantiques interprétés par des groupes vocaux. Les negro spirituals, indique Denis-Constant Martin, sont issus de traditions qui se sont formées pendant l'esclavage. Ce répertoire, s'il reste vivant, a toutefois été peu à peu submergé par les compositions de spécialistes du gospel. Dès qu'ils ont été invités à se rassembler pour pratiquer la religion chrétienne – celle des maîtres –, les esclaves, en reprenant à leur compte la phraséologie biblique, ont fait du chant une expression de leur volonté d'émancipation. Le gospel demeure lié à la vie des communautés religieuses entre lesquelles se partagent les Afro-Américains des États-Unis, Églises protestantes parmi lesquelles celles dites « pentecôtistes » ou « sanctifiées » ont joué un rôle prépondérant dans son développement. « La création de la Church of God in Christ (1895), qui deviendra la plus importante de ces Églises sanctifiées, est aussi un événement musical puisque c'est en elle que se ressourcera le chant évangélique à tous les moments cruciaux de son évolution » (Denis-Constant Martin, *Le Gospel afro-américain. Des spirituals au rap religieux*, Paris et Arles, Cité de la Musique / Actes Sud, 1998). Tous les grands noms du gospel sont issus de chorales liées à des congrégations. Ce lien toujours maintenu permet au gospel de conserver ses caractères propres tout en absorbant nombre d'innovations stylistiques et technologiques (l'amplification des instruments, par exemple) venues du jazz, du rhythm and blues ou des variétés. En échange, si l'on peut dire, le gospel reste le grand pourvoyeur en voix – voix noires – dans ces domaines. Du point de vue du style, un certain nombre de traits constants caractérisent le gospel :

- La prépondérance des voix. Faire entendre les textes reste primordial, même si la ferveur appelle souvent le cri et peut aller jusqu'à la glossolalie et la transe. Le gospel a su faire place aux voix les plus travaillées et les plus pures comme aux plus rustres.
- Le dialogue entre un soliste et une collectivité. Rares sont les vedettes du gospel qui se produisent sans un chœur les entourant et les soutenant ; les autres formules privilégiées sont les quartettes et les quintettes cultivant de savantes polyphonies vocales (Five Blind Boys of Mississippi, Five Blind

Boys of Alabama, Golden Gate Quartet, etc., pour les hommes, Roberta Martin Singers, Ward Singers, Davis Sisters, Angelic Gospel Singers, etc., pour les femmes – il est rare que ces groupes soient mixtes, à l'exception notable de la famille des Staple Singers) ou les grands chœurs qui se dédient plutôt au chant à l'unisson, tel celui d'Edwin Hawkins et son célèbre *Oh Happy Day*. Il faut voir dans ce dialogue une transposition directe de l'échange entre le pasteur et les fidèles. À un moment ou à un autre de leur carrière, la majorité des interprètes de gospel ont eu affaire au jazz, au blues ou au rhythm and blues. Soit parce que cette association participait de leur paysage musical originel (les Staple Singers), soit parce qu'ils avaient délibérément choisi d'illustrer ces différents aspects (Sister Rosetta Tharpe), soit parce qu'ils étaient appelés à prêter leur concours à un événement ponctuel (Mahalia Jackson enregistrant en 1953 la suite *Black, Brown And Beige* de Duke Ellington avec son orchestre). Ce sont les voix du gospel qui ont fait la soul music et les variétés noires à partir des années 70. Mais les plus grandes figures sont des personnalités qui ont ajouté à leurs qualités de chanteuses ou chanteurs celles d'animateurs : ils ont composé, monté des formations, organisé des congrégations, créé des maisons d'éditions et des firmes phonographiques : Thomas A. Dorsey et Roberta Martin dans les années 30 et 40, James Cleveland dans les années 60. Des talents, comme ceux de Clara Ward, Marion Williams, Tramaïne Hawkins rencontreront le succès sans sortir de la sphère religieuse. Le jazz s'est montré friand de l'expressionnisme gospel chaque fois que des musiciens ont ressenti le besoin de réagir contre ce qu'ils considéraient comme une édulcoration ou un affadissement. Le gospel reste vivant et évolue, à preuve les grands solistes qu'il offre chaque décennie (comme aujourd'hui Liz McComb). On vérifie là que le conclave religieux s'il n'interdit pas aux innovations de pénétrer en son sein, préserve de la dilution dans les variétés internationales.

GRAPPELLI, Stéphane

Violoniste français (1908-1997) ; au côté de Django Reinhardt, il enregistra en 1937 avec Eddie South, l'un des pionniers du violon en jazz : 290, 291, 318, 328, 332.

GRAVES, Milford

Batteur et pianiste américain (né en 1941) : 223.

GRAY, Wardell

Saxophoniste ténor américain (1921-1955) ; un des spécialistes, avec Dexter Gordon, du chase* : 210 n 26, 309, 316.

Great Black Music

Appellation apparue dans le milieu des années 60, dans le cadre de l'AACM*, visant à se substituer au terme jazz jugé réducteur et péjoratif, et qui enten-

daît restituer aux Noirs américains leur héritage musical et l'actualiser autant que le valoriser dans des manifestations à la fois musicales, théâtrales et chorégraphiques mais dont le caractère politique, compte tenu du contexte de lutte pour les droits civiques, n'était pas absent. C'est d'ailleurs sous cette appellation que se produira l'Art Ensemble of Chicago* au festival de jazz et de blues d'Ann Arbor en 1972, première apparition de la formation dans un festival américain : 134.

—> AACM ♦ ART ENSEMBLE OF CHICAGO ♦ Free jazz

GREEN, Vernice Bunky

Saxophoniste (alto et soprano) et compositeur américain (né en 1939) : 223.

GREEN, Charlie, dit "Big"

Tromboniste américain (1900-1936) : 59 n 4.

GREEN, Frederick, William dit Freddie

Guitariste américain (1911-1987) ; il fit toute sa carrière dans l'orchestre de Count Basie, et est considéré comme l'un des plus grands accompagnateurs de l'histoire du jazz : 332.

GREER, Sonny, William, Alexander

Batteur américain (1895-1982) qui, dans l'orchestre de Duke Ellington, utilisa un ensemble de percussions impressionnant et, introduisant de grandes variations dans le jeu de batterie, contribua à en faire un instrument soliste : 303, 313.

GRÉGOR (Krikor Kelekian)

Chanteur et chef d'orchestre français (1898-1971) : 291.

GRIFFIN, Johnny

Saxophoniste ténor américain (né en 1928) : 204.

Groove

Littéralement « rainure », « sillon » (d'un disque). Mot passé dans l'argot des musiciens de jazz à la fin des années 30 et signifiant « prendre son pied », « être dans le coup », c'est-à-dire inspiré et swinguant.

—> Swing

Growl

Littéralement « grognement », « grondement ». Terme utilisé dès la fin des années 20 pour désigner les effets de grognement animal ou de vocalisation humaine à la manière des preachers de gospel* songs, obtenus sur un cuivre (trompette ou trombone) avec les lèvres, la gorge ou la sourdine* *wa-wa*, ou sur les anches (saxophone ténor, clarinette) par le pincement du bec ou un coup de glotte. Non sans humour, voire dérision, ils visaient à créer un climat de sauvagerie, de fureur primitive, à évoquer une jungle* mythique et parodique. Ce qu'avait, du reste, très bien perçu Michel Leiris en 1930, commentant pour la revue

Documents (1930, 1) de nouveaux disques de Duke Ellington : « À tous ces airs, l'érotisme déchaîné, le burlesque aucunement "comique", mais intervenant seulement comme une sinistre *dérision*, les pulsations tout à fait animales – brochées d'affreux hoquets bien plus semblables à des convulsions d'infusoires qu'à des soubresauts d'ivrogne – confèrent un caractère d'horreur grandiose, inquiétant comme les larves qui grouillent obscurément en nous, sans que parviennent à les neutraliser ni cette ironie d'essence romantique, ni l'arc-en-ciel sonore opposé à la férocité d'un rythme de cérémonie rituelle ou d'incantation magique ». Les trompettistes de Duke Ellington, Bubber Miley et Cootie Williams, et le tromboniste Tricky Sam Nanton, étaient passés maîtres dans l'art du growl. Abandonné par le be-bop* et le cool*, cet effet réapparaîtra, avec une signification tout autre, plus violente et contestataire, dans le style hard bop* (soul*, funky*, churchy) et le free jazz*, notamment chez Charles Mingus, Roland Kirk, Eric Dolphy, Albert Ayler, Lester Bowie ou Archie Shepp.

—> Free jazz ♦ Jungle (Style) ♦ Sourdine

Grille (harmonique)

Du nom de la représentation graphique de la trame harmonique d'un morceau de jazz. Les mesures d'un thème sont figurées par des cases (carrées ou rectangulaires) à l'intérieur desquelles est inscrit, sous une forme chiffrée, l'accord correspondant à chaque mesure. Dans sa plus simple expression – le blues* de 12 mesures et de structure AAB – elle est dessinée par 12 cases groupées par 4 qui, mises bout à bout, constituent ainsi la *grille* des accords et définit l'ordre de leur enchaînement qui servira de séquence de base au chorus*, donc à l'improvisation.

—> Blues

GRYCE, Gigi

Saxophoniste alto et compositeur américain (1927-1983) : 159.

GUÉRIN, Bernard dit Beb

Contrebassiste français (1941-1980) : 131.

HADEN, Charles, Edward dit Charlie

Contrebassiste et chef d'orchestre américain (né en 1937) : 296.

HALL, Adelaïde

Chanteuse américaine (1904-1993) ; elle fut notamment la vedette, avec Bill Robinson, de la revue des Black Birds qui se produisirent au Moulin Rouge en 1929 et qui marquèrent profondément les surréalistes dissidents, notamment ceux qui étaient regroupés autour de la revue *Documents* dirigée par Georges Bataille ; elle est aussi connue

pour avoir enregistré en 1927 *Creole Love Call* avec l'orchestre de Duke Ellington : 66.

HAMILTON, Foreststorn, dit "Chico"

Batteur américain (né en 1921) : 305, 336, 337.

HAMPTON, Lionel

Vibraphoniste, batteur, chef d'orchestre américain (né en 1909) : 67, 203, 206, 326, 331.

HANCOCK, Herbert, Jeffrey dit **Herbie**

Pianiste et compositeur américain (né en 1940) : 187 n 31.

HANDY, John

Saxophoniste alto et ténor américain (né en 1933) : 188.

Hard bop, Hard boppers

—> Be-bop

HARGROVE, Roy, Anthony

Trompettiste américain (né en 1969) : 207.

HARRIS, Barry, Doyle

Pianiste américain (né en 1929) : 161, 320.

HARRISON, James, Henry dit **Jimmy**

Tromboniste et chanteur américain (1900-1931) : 59 n 4.

HAWES, Hampton

Pianiste américain (1928-1977) : 204, 213.

HAWKINS, Coleman, Randolph, dit "Bean" ou "Hawk"

Saxophoniste ténor américain (1904-1969) : 68, 69, 127, 144 n 12, 191 n 43, 15, 204, 226, 296, 309, 316, 331, 332.

—> Chicago (Style)

HAYNES, Roy, Owen

Batteur américain (né en 1925) : 194.

HEFTI, Neal

Trompettiste et arrangeur américain (né en 1922) : 303.

HEMPHILL, Julius, Arthur

Saxophoniste, flûtiste et compositeur américain (1938-1995) : 207.

HENDERSON, Eddie

Trompettiste américain (né en 1940) : 164.

HENDERSON, Fletcher, Hamilton

Pianiste, chef d'orchestre et compositeur américain (1897-1952) : 51 n 58, 55, 57, 60, 66, 204, 222, 302, 305, 326.

HENDERSON, Joseph A. dit **Joe**

Saxophoniste américain (né en 1937) : 210.

HERMAN, Woodrow, Charles dit **Woody**

Clarinetiste et chef d'orchestre américain (1913-1987), pour qui Igor Stravinsky écrivit en 1945 le *Ebony Concerto* : 56, 137, 305, 334, 335.

HIBBLER, Albert, Al

Chanteur américain (né en 1918) : 185.

HILL, Andrew

Pianiste et compositeur américain (né en 1937) : 202, 222.

HINES, Earl, Kenneth, dit "Fatha"

Pianiste, compositeur et chef d'orchestre américain (1903-1983) : 63.

HODEIR, André

Violoniste, compositeur, arrangeur et musicologue français (né en 1921) : 24, 109, 190 n 41, 194, 236, 271, 310, 333.

HODGES, Johnny, dit "Rabbit"

Saxophoniste alto américain (1906-1970) ; il fut le « premier alto » (comme il existe un « premier violon ») de l'orchestre de Duke Ellington de 1928 à 1951, puis de 1955 à 1970 : 58.

HOLIDAY, Billie, Eleanora, dite "Lady Day"

Chanteuse américaine (1915-1959) : 183, 191 n 43, 214, 279, 280, 322, 332.

Honky Tonk

—> Barrelhouse

Hot

Terme apparu dans les années 20 et qui, par opposition à straight*, désigne un phrasé libre, inspiré, expressif. Jelly Roll Morton baptisa son orchestre les Red Hot Peppers, Louis Armstrong ses premiers combos* Hot Five puis Hot Seven. En France, « hot » s'est substitué pendant un temps à jazz* – mot mis à toutes les sauces et qui, sous la plume des premiers amateurs (Jean Cocteau, Georges Henri Rivière), renvoyait aussi bien à l'orchestre qu'à la batterie ou à la musique jouée. En 1935, Charles Delaunay et Hugues Panassié fondèrent la revue *Jazz Hot*, etc. Le terme est devenu obsolète, du moins en jazz.

—> Hot club ♦ Straight

HOT CLUB, HOT CLUB DE FRANCE

À l'époque où, en France, le terme « hot » concurrençait « jazz », c'est-à-dire au début des années 30 (en 1932, exactement), des amateurs eurent l'idée de se rassembler en une association, le Hot Club de France, essayant bientôt en diverses sections régionales. Cette organisation joua un rôle important dans la diffusion et la reconnaissance du jazz en France. Charles Delaunay, alors secrétaire général du Hot Club de France (Hugues Panassié en fut le président), et Pierre Nourry, autre membre de

l'association, organisèrent à Paris le 2 décembre 1934 un concert pour un quintette dont les leaders étaient Django Reinhardt et Stéphane Grappelli et qui avait pour originalité de n'être composé que de cordes (violon, guitares, contrebasse). Le Joe Venuti's Blue Four, qui enregistrait aux États-Unis depuis 1927, bâti lui aussi autour du couple violon-guitare (Joe Venuti, Eddie Lang), comprenait toujours un instrument à vent (clarinette ou saxophone) et un piano ou une batterie. Ce quintette de 1934, qui avait auparavant enregistré deux titres sous l'appellation Delaunay's Jazz, sera désormais présenté comme le Quintette du Hot Club de France.

HUBBARD, Frederick, Dewayne dit Freddie
Trompettiste américain (né en 1938) : 210, 305.

HUCK, Daniel
Saxophoniste et chanteur français (né en 1948), l'un des grands spécialistes du scat singing* : 330.

HUMAIR, DANIEL
Batteur suisse (né en 1938) : 212.

HYLTON, Jack
Pianiste et chef d'orchestre anglais (1892-1965) : 263.

I Got Rhythm

Morceau de 32 mesures (de type AABA) composé par George et Ira Gershwin en 1930, dont les accords ont été utilisés, notamment dans le bebop par Charlie Parker, Dizzy Gillespie et Kenny Clarke, pour composer de nouveaux thèmes tels que *Anthropology*, *Ah Leu Cha*, *Moose The Mooche*, *Salt Peanuts* : 28.

IRVIS, Charlie
Tromboniste américain (1899-1939) : 64.

JACKSON, Mahalia
Chanteuse américaine (1911-1972) ; l'une des grandes voix du gospel song* : 316.

JACKSON, Milton, Milt, dit "Bags"
Vibraphoniste et compositeur américain (né en 1923) : 61, 69, 325, 331.

Jam-session, Jam
Désigne des séances « after hours » (après les heures de travail) – en français « bœuf »* – où des musiciens de tous bords et de tous styles se réunissent pour se livrer, à partir de thèmes ou de structures harmoniques simples, à des improvisations, parfois à des chases*. Apparu dans les années 30 dans les boîtes de Chicago* et de Kansas City*, ces réunions devaient être formalisées par Norman Granz : il les transposa sur des scènes de concert dans le cadre du Jazz at the Philharmonic (JATP) qui, de 1944 à

1967, vit se produire lors de tournées internationales les plus grands solistes et accompagnateurs du jazz, de Charlie Parker à Ella Fitzgerald, en passant par Stan Getz, Jay Jay Johnson, Roy Eldridge, Dizzy Gillespie, Lester Young, Oscar Peterson, etc., mais sans que ceux-ci fussent toujours convaincants dans ce type de performance.

—> Bœuf ♦ Kansas City (Style)

JARMAN, Joseph
Saxophoniste et percussionniste américain (né en 1937) : 212, 303.

—> ART ENSEMBLE OF CHICAGO

JARRETT, Keith
Pianiste américain (né en 1945) : 137, 222, 300, 312, 321, 326, 334.

Jazz (Le mot)

Le terme « jazz » s'est prêté à toutes sortes de traductions et d'étymologies, les unes plus fantaisistes que les autres. Dans le *Dictionnaire du jazz*, Frank Ténot rappelle que selon certains auteurs, « jazz » dérive de « *gism* / *jasm*, américanisme synonyme de force, exaltation ou sperme. Autre hypothèse : la déformation de *chasse beau*, figure du cake-walk devenue ensuite *jasbo*, surnom de musiciens ». Il peut aussi dériver « du verbe français *jaser*, utilisé en patois créole, tandis que Dizzy Gillespie assure que *jasi*, d'un dialecte africain [lequel ?], signifie vivre à un rythme accéléré, sous pression. Tony Palmer, lui, signale qu'en argot cajun les prostituées de La Nouvelle-Orléans sont appelées *jazz-belles*, en référence à la Jezabel de la Bible... » Le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey note que l'étymologie la plus sérieuse, que l'on doit à Lafcadio Hearn, fait allusion à un verbe argotique noir, en usage à La Nouvelle-Orléans vers 1870-1880, qui signifierait « exciter » avec une connotation rythmique et érotique. Affaire à suivre donc... Quoi qu'il en soit, « jazz » a donné des dérivés tels que « jazziste », « jazzistique », « jazzier » ou « jazzifier », « jazzologie », « jazzy », qui témoignent d'une forte pénétration dans le vocabulaire musical et culturel sans que pour autant la lumière soit faite sur leur signification réelle ni évidemment sur celle du radical. Ce qui, s'agissant d'un phénomène artistique de cette ampleur, pose un sérieux problème puisque le mot qui le désigne ne se fonde, en fait et en raison, sur rien ou presque rien, à la manière de dada (sauf qu'il a duré plus longtemps). Il est, en tout cas, d'une telle incertitude sémantique qu'il a fini par peser sur la musique qu'il est censé signifier – il est aujourd'hui honni sinon banni par maint musicien de jazz –, au point d'exemplifier l'idée d'Igor Stravinsky selon laquelle la musique ne peut renvoyer à autre chose qu'à elle-même : elle est sans signification, les rapports de son ne pouvant définir des rapports de sens. CQFD !

Jazz band

Orchestre de jazz. Ce terme apparu dans les années 20 mais n'est plus guère employé aujourd'hui si ce n'est à l'intention des touristes sur les bateaux à roues du Mississippi.

—> Riverboat

Jazzfan

Terme dérivé de l'anglais « fanatic », fan s'est répandu en France au début des années 50 pour dénommer, nous dit le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey, l'« admirateur d'une vedette » (de music-hall ou de cinéma). Par extension, et sous la forme « jazzfans » – mot tombé en désuétude depuis –, il désigna les amateurs de jazz (d'autres termes avaient été auparavant utilisés : outre les zazous de l'Occupation, les alligators, jiterbugs, cats, hipsters, etc.). Ce milieu des amateurs de jazz était non seulement secoué par des mouvements centripètes, de nature parfois sectaire, mais traversé de mots, d'expressions, de tournures, bref d'un jargon souvent hermétique l'apparentant à celui d'une société initiatique. Ce « dialecte », mi-technique, mi-argotique, connu sous le nom de *jive-talk* ou *hipster-talk* contient certes tous les procédés de travestissement propres au langage privé, mais aussi l'emploi délibéré du langage comme une sorte de jeu ou « comme une improvisation solidaire et collective, plutôt que comme un moyen de communication », remarque Francis Newton [Eric Hobsbawm] dans *Une sociologie du jazz* (Paris, Flammarion, 1966) – un des rares ouvrages, avec celui de Howard S. Becker (*Outsiders*, Paris, Métailié, 1985) à s'attacher à l'étude du milieu du jazz et dont on peut souligner, en passant, que la traduction française, augmentée d'une préface inédite (l'édition originale date de 1958, révisée en 1961), fut publiée dans la collection que dirigeait Fernand Braudel : « Nouvelle bibliothèque scientifique », fondée au début du siècle par Gustave Lebon. En outre – et ceci mériterait de longs développements – ce monde des amateurs se caractérisait (se caractérise encore ?), comme du reste celui du journalisme et de la critique de jazz, par une très forte représentation, voire domination masculine, alors que le milieu des musiciens, sans pour autant s'affranchir de cet aspect machiste, semble laisser une part aux femmes : notamment, dans les domaines du chant, des instruments dits nobles comme le piano, ou – ce qui est, bien sûr, plus convenu – dans le secteur des cabarets comme ceux que, à Paris, la chanteuse Bricktop dirigea de 1924 à 1939, ou des havres (le berceau du jazz fut aussi un port !) comme l'ont été les appartements puis la maison de Weehawken dans le New Jersey, où la baronne Pannonica Rothschild de Koenigswarter, morte en 1988, bravant la ségrégation et le racisme américains, accueillit des musiciens tels Charlie Parker, Barry Harris ou Thelonious Monk (celui-ci

y passa les cinq dernières années de sa vie sans pratiquement jamais toucher un piano). À noter, toutefois, que dans les années 40, la pianiste et compositrice américaine Mary Lou Williams avait créé un orchestre exclusivement féminin.

Jazz modal

Conceptualisé par le compositeur et arrangeur George Russel en 1959, le jazz modal se fonde sur des formes harmoniques et mélodiques autres que le système classique des tonalités majeure et mineure, c'est-à-dire, et comme l'adjectif l'indique, sur des *modes* empruntés aux mondes grec, médiéval, voire asiatique. Ils sont obtenus par un déplacement de la tonique, ou note principale, sur l'octave, ce qui a pour effet de modifier l'échelle des sons tout autant que la nature et l'ordre des intervalles ; il en ressort une impression d'atonalité. L'utilisation de la modalité par les musiciens de jazz a permis de construire des séquences thématiques courtes, sur la base d'un ou deux accords (ainsi dans le célèbre *So What* de Miles Davis, les accords *ré* mineur et *mi* b doriens) qui, répétés indéfiniment, offrent une plus grande liberté d'improvisation au soliste, celui-ci s'affranchissant des contraintes et grilles* harmoniques traditionnelles. Dans les œuvres, composées et exécutées à la fin des années 50, Miles Davis et son pianiste Bill Evans ont eu souvent recours à la modalité, indépendamment du *free jazz** qui saura aussi l'intégrer dans les développements improvisés.

—> Free jazz

JEFFRIES, Herbert dit Herb

Chanteur américain (né en 1916) : 185.

JENNY-CLARKE, Jean-François

Contrebassiste français (1944-1998) : 131, 205, 296.

JOHNSON, William, Geary, dit "Bunk"

Cornettiste et trompettiste américain (1879-1949) : 57, 62, 326.

JOHNSON, Charles, Wright dit Charlie

Pianiste, arrangeur et chef d'orchestre américain (1891-1959) : 222.

JOHNSON, Howard, Lewis

Saxophoniste baryton et tubiste américain (né en 1941) : 131, et n 3.

JOHNSON, James P., Price

Pianiste et compositeur américain (1894-1955) : 24, 113, 332.

JOHNSON, James, Louis dit Jay Jay

Tromboniste américain (1924-2001) : 61, 319.

JOHNSON, Lonnie, Alonzo

Guitariste et chanteur américain (1889-1970) : 24, 66.

JOHNSON, Pete

Pianiste américain (1904-1967) : 322.

JONES, Elvin, Ray

Batteur américain (né en 1927) ; il fut le pilier du quartette de John Coltrane et l'un des inventeurs de séquences polyrythmiques dans un même tempo : 194, 212, 213, 313, 331.

JONES, Henry, Hank

Pianiste américain (né en 1918) : 332.

JONES, Jonathan, Jo

Batteur américain (1911-1985) ; au sein de l'orchestre de Count Basie, il fut non seulement l'une des grandes figures du middle jazz*, mais l'un des grands techniciens de la batterie*, déplaçant la frappe régulière du tempo de la grosse caisse à la pédale charleston*, parfois à la cymbale *ride*, annonçant de ce fait le jeu qui caractérisera le *drumming** be-bop* et, en particulier, celui de Kenny Clarke : 130, 313, 322.

JONES, Joseph, Rudolph, dit "Philly Joe"

Batteur américain (1923-1985) ; dans le cadre du premier quintette de Miles Davis (à la fin des années 50) et grâce à sa virtuosité, son indépendance des quatre membres, il développa une nouvelle conception du *drumming** en laissant flotter le marquage des temps à la charleston*, technique que reprendront et radicaliseront plus tard les batteurs de Miles Davis et de Keith Jarrett, Tony Williams et Jack DeJohnette : 312, 313.

JONES, Quincy, Delight

Trompettiste, arrangeur, compositeur et chef d'orchestre américain (né en 1933) : 302.

JONES, Richard M.

Pianiste et compositeur américain (1889-1945) : 55.

JONES, Samuel dit Sam

Contrebassiste américain (1924-1981) : 204.

JONES, Thaddeus, Joseph dit Thad

Trompettiste, bugliste et chef d'orchestre américain (1923-1986) ; frère d'Elvin et de Hank, il fonda avec le batteur Mel Lewis et dirigea, dans les années 60 et 70, une grande formation : 305.

Jungle (Style)

Style inventé et popularisé par l'orchestre de Duke Ellington au cours des années 20, en ses œuvres les plus expressionnistes. Y sont privilégiés les contrastes de couleurs et les effets de vocalisation des instruments souvent obtenus grâce à l'utilisation d'accessoires comme les sourdines* en caoutchouc pour les cuivres. Les trompettistes Bubber Miley et Cootie Williams, le tromboniste Tricky Sam Nanton illustrent ce style avec éclat. Critiques et amateurs se sont interrogés : quelle est cette

« jungle » que peint Duke Ellington – originelle, celle d'Afrique ? Urbaine et moderne, celle des grandes métropoles américaines ? Violente et secrète, celle de Harlem et de la pègre qui tenait les boîtes, tel le Cotton Club ? Fantasmagique et naïve, à la manière du douanier Rousseau ? – sans se rendre compte qu'il n'y avait nul besoin d'un référent puisque la jungle était la musique elle-même.

—> Grawl ◊ Sourdine

KAMUCA, Richard dit Richie

Saxophoniste ténor américain (1930-1977) : 336.

Kansas City (Style)

Ville d'éleveurs et de commerce du bétail, située à la frontière des États du Kansas et du Missouri, Kansas City a connu une forte concentration de la population noire à la fin du XIX^e siècle, attirée par les nouvelles terres du Kansas ; sa présence devait favoriser la transformation du blues dit campagnard en blues urbain, qui sera une des marques de Kansas City. Devenue une ville prospère au moment de la Prohibition (1920-1933), elle connut une effervescence nocturne peu commune pour une agglomération de taille moyenne (101 000 habitants en 1920). Sous le contrôle d'une pègre d'origine sicilienne, elle-même protégée par l'administration particulièrement corrompue de l'« Irlandais » Tom Pendergast et sa famille, qui, jusqu'à son arrestation en 1938, allait maintenir Kansas City dans une sorte d'extraterritorialité fédérale, cette vie nocturne permit aux musiciens de jazz de trouver un emploi relativement stable dans les casinos, cabarets, dancings, bordels qui s'y étaient déployés et, surtout, de former et d'entretenir des ensembles au personnel plus étoffé. La concentration de ces boîtes dans les 12^e et 18^e rues favorisait les allées et venues des musiciens, les écoutes réciproques et les confrontations « after hours » : Kansas City fut un des hauts lieux des jam-sessions*. Le style même qui se mettait en place, par sa pression rythmique et son épure harmonique, ne put qu'en encourager l'exercice, la répétition, voire les débordements : aux dires de témoins de l'époque, certaines jam-sessions* furent homériques, Lester Young, Ben Webster, Hershel Evans, Hot Lips Page, Dick Wilson, etc., se livrant à des séances de plusieurs heures d'affilée (cf. Ronald L. Morris, *Le Jazz et les gangsters*, Paris, Éditions Abbeville, 1997). C'est dans « ce laboratoire et vitrine de la musique noire en gestation » (Philippe Carles, *Dictionnaire du jazz*) que les formules des grands orchestres du middle jazz* ont été élaborées. Elles ne s'appuient pratiquement plus sur les contrepoints collectifs du style New Orleans* (dont s'inspirent les premières compositions de Duke Ellington et qu'ont réutilisés les Chicagoans*) mais sur des ensembles ou des sections joués à l'unisson auxquels répond le soliste ou

sur lesquels il s'appuie. Le matériau de base devient le boogie-woogie* ou le blues*, généralement à douze mesures, dont les phrases sont reprises sous la forme de riffs* par les sections de cuivres ou d'anches, ou – ne serait-ce que pour ne pas être couvertes par celles-ci – sont littéralement « gueulées » (*blues shouting*) par le chanteur qui fait dès lors partie intégrante de la formation, il en devient un élément au même titre que le saxophone ou la trompette, tels Jimmy Rushing, plus tard Joe Williams dans l'orchestre de Count Basie. Les arrangements* sont simplifiés de manière à laisser plus de liberté au soliste qui se voit proposer des relances mélodiques et des repères harmoniques réduits à l'essentiel, presque rudimentaires, mais qui, ce faisant, sollicitent de sa part attention, hardiesse et invention, le tout calé sur une rythmique à la fois ferme comme le roc et souple comme le roseau. C'est là en tout cas que se systématisa le four beats*, sous l'impulsion notamment du batteur Jo Jones, du contrebassiste Walter Page et du guitariste Freddie Green, tous trois membres de la section rythmique de l'orchestre de Count Basie. Avec les formations de Bennie Moten, Andy Kirk (Mary Lou Williams en était la pianiste et l'arrangeuse), Walter Page, etc., il fut l'un des plus célèbres, sinon le plus célèbre, représentants du style Kansas City – style qui devint le terreau de solistes de tout premier plan : outre les musiciens déjà cités, les trompettistes Buck Clayton, Harry Edison, les saxophonistes Paul Quinichette, Buddy Tate, les pianistes Sammy Price, Pete Johnson, les chanteurs de blues Big Joe Turner, Jimmy Witherspoon... Deux des inventeurs du be-bop, Charlie Parker et le pianiste Tadd Dameron, firent leurs premières armes à Kansas City.

—> Blues ♦ Jam-Session ♦ Middle jazz ♦ Swing

KAY, Conrad, Henry dit **Connie**,
Batteur américain (1927-1994) ; il fut l'une des chevilles ouvrières du Modern Jazz Quartet* : 183, 325.

KELLY, Wynton
Pianiste américain (1931-1971) : 188, 306.

KENTON, Stanley, Newcomb, dit **Stan**
Pianiste, arrangeur et chef d'orchestre américain (1912-1979) : 25, 336.

KEPPARD, Freddie
Cornettiste et chef d'orchestre américain (1890-1933) : 64, 322, 326, 329.

—> Légendes du jazz

KING, Riley B, dit "B. B."
Chanteur américain (né en 1925) : 33.

KIRBY, John
Tubiste, contrebassiste et chef d'orchestre américain (1908-1952) : 58.

KIRK, Andrew, Dewey dit **Andy**
Saxophoniste baryton et basse, contrebassiste et chef d'orchestre américain (1898-1992) : 135, 322.

KIRK, Roland, dit **Rahsaan**
Saxophoniste américain (1936-1977) : 8, 224, 300, 305, 317.

KNEPPER, James M. dit **Jimmy**
Tromboniste américain (né en 1927) : 188.

KONITZ, Lee
Saxophoniste alto américain (né en 1927) : 28, 69, 336.

—> West Coast (jazz)

KÜHN, Joachim, Kurt
Pianiste et compositeur allemand (né en 1944) : 212, 213.

LACY, Steve
Saxophoniste soprano et compositeur américain (né en 1934) : 214, 215.

LADNIER, Thomas dit **Tommy**
Trompettiste américain (1900-1939) : 57, et n 3, 59, et n 4, 64, 66.

LA FARO, Scott
Contrebassiste américain (1936-1961) : 131, 296.

LANG, Eddie (Salvatore Massaro)
Guitariste américain (1902-1933) : 319, 326.
—> New York

Légendes (du jazz)

Au commencement du jazz est la fiction : le mot jazz* lui-même, des musiciens dont on n'entendra jamais la musique (Buddy Bolden, Alphonse Picou, Buddy Petit, Chris Kelly, James Reese Europe...), la fermeture de Storyville comme cosmogonie, et toujours les « notes fantômes », celles bleu nuit, les gammes indécises, l'Afrique peut-être..., en tout cas l'Amérique qui n'est ni le melting-pot voulu ni la terre de liberté espérée. Dans le jazz, il n'y aura que des rois sans sujets (King Oliver), des ducs sans duché (Duke Ellington), des comtes sans comté (Count Basie), des présidents sans électeurs (Lester Young), des « belles de jour » qui n'auront vécu que le soir (Billie Holiday), des dames sans équipages (Ella Fitzgerald), des impératrices sans colonies (Bessie Smith), des nobles sans titre (Sir Charles Thompson)..., et de drôles d'oiseaux, l'un trop tôt tombé du nid (Charlie Parker), l'autre encore tout étourdi (Dizzy Gillespie). S'il fallait rechercher l'aspect fabuleux du jazz, sans doute est-ce aussi, comme l'a suggéré Francis Marmande (*La Chambre d'amour*, Paris, Scorff, 1997), dans les histoires que se racontent souvent et le plus sérieusement du monde musiciens et

amateurs : un soir, près de Memphis ou de Paris (Texas), dans un bouiboui de la 52^e rue ou sous le pont de Brooklyn, quelqu'un aura entendu un saxophoniste qui jouait des notes et des phrases inouïes comme Charles Ives du fond de son cabinet d'assurances inventait déjà Bartók ou Stravinsky, et au côté de qui John Coltrane n'aurait été qu'un arpète. Et chacun sait qu'il y aura toujours un concert, une séance, un set, un chorus éblouissant qui se sont perdus dans la nuit, à jamais. L'histoire du jazz – l'improvisation les suscite – est traversée de telles légendes, oscillant entre la figure de *Bartleby* (le cornettiste Freddie Keppard refusant obstinément d'enregistrer de crainte que d'autres ne lui volent ses idées ; le grand cornettiste Buddy Bolden interné à vie dès l'âge de 30 ans sans jamais avoir pu graver un seul morceau sur cylindre) et celle de *Hautboy*, cet autre personnage d'Herman Melville, ancien violoniste adulé du public mais qui, désormais, erre incognito dans Broadway, le feutre cabossé (le banjoïste Johnny St. Cyr reprenant sa truelle de plâtrier après avoir participé aux séances historiques des Hot Five et Hot Seven de Louis Armstrong ; Frank Trumbauer remballant un jour son curieux *C melody sax* pour s'en aller dessiner ou vendre des avions ; le saxophoniste Sonny Rollins se retirant pendant quelques années de la scène et des clubs pour jouer seul le soir sur le pont de Williamsburg ; le pianiste Thelonious Monk regardant pendant les cinq dernières années de sa vie la ligne des gratte-ciel de Manhattan sans jamais ouvrir un clavier ; et le corps du saxophoniste Albert Ayler, à la fleur de l'âge, au sommet de son art, abandonné, on ne sait par qui, on ne sait pourquoi, aux flots de l'East River – il avait composé un des morceaux les plus bouleversants du free jazz : *Ghosts*). Comme si l'histoire du jazz devait se nourrir de vies imaginées, se raconter des vies imaginaires. Pour ainsi dire né avec l'électricité, le jazz en a peut-être si bien assimilé l'allégorie qu'il s'est mis lui-même à dire, chanter et jouer des contes, à « inventer le temps », comme le note Laurent de Wilde (*Monk*, Paris, Gallimard, 1996). Et c'est la part du merveilleux dans cette musique – dans son histoire, ses récits, ses noms et ses lieux – qu'une anthropologie du jazz devrait aussi prendre en compte.

—> Chicago (Style) ♦ New York

LEVALLET, DIDIER

Contrebassiste, arrangeur et compositeur français (né en 1944) : 291 n 9.

LEWIS, George

Tromboniste, saxophoniste et compositeur américain (né en 1952) : 227, 228 et n 24.

LEWIS, John, Aaron

Pianiste, compositeur et leader du Modern Jazz Quartet (né en 1920) : 183, 300, 325, 334.

LIEBMAN, David dit Dave

Saxophoniste ténor et soprano (né en 1946) : 214.

LINCOLN, Abbey

Chanteuse américaine (née en 1930) : 140.

LOCKWOOD, Didier

Violoniste français (né en 1956) : 291 n 9.

LOVANO, Joseph, Salvatore dit Joe

Saxophoniste ténor américain (né en 1952) : 207.

LOUISS, Eddy

Organiste, pianiste, compositeur et chef d'orchestre français (né en 1941) : 307.

LUNCEFORD, James, Melvin, dit Jimmie

Saxophoniste, chef d'orchestre et arrangeur américain (1902-1947) : 222, 267, 302, 305, 324, 326, 333.

LUTER, Claude

Clarinettiste et chef d'orchestre français (né en 1923) : 57, 59, 60, 66, 328.

LYTTELTON, Humphrey dit Humph

Trompettiste et clarinettiste anglais (né en 1921) : 57, 328.

MCCALL, Steve

Batteur américain (1933-1989) : 224.

MCCANN, Leslie dit Les

Pianiste et compositeur américain (né en 1935) ; il eut son heure de célébrité au milieu des années 60, mais a depuis quitté le monde du jazz pour se consacrer à la musique de variétés : 315.

MCINTIRE, Kenneth, Arthur dit Ken

Saxophoniste et compositeur américain (né en 1931) : 223.

MCLAUGHLIN, John

Guitariste américain (né en 1942) : 92 n 23, 144 n12, 312.

MCLEAN, Jackie, John, Lenwood

Saxophoniste alto et compositeur américain (né en 1931) : 207.

MCPHERSON, Charles

Saxophoniste ténor et alto américain (né en 1939) : 204.

Mainstream

Synonyme de « jazz classique » ou « middle jazz », – désignant alors la musique créée dans les années 30 et majoritairement exécutée jusqu'en 1945 –, ce terme est parfois également employé dans son sens premier de « courant principal ». Ainsi dirait-on, par exemple, que le hard bop* revival* apparaîtrait comme le mainstream des années 80.

—> Middle jazz ♦ Swing

MANCE, Julian, Clifford Jr., dit "Junior"
Pianiste américain (né en 1928) : 315.

MANDEL, John, Alfred dit Johnny
Tromboniste, trompettiste basse, arrangeur et compositeur américain (né en 1925) : 336.

—> West Coast (Jazz)

MANNE, Sheldon, dit Shelly
Batteur américain (1920-1984) ; l'un des plus célèbres représentants du jazz West Coast* : 335, 336.

MARABLE, Fate
Pianiste et chef d'orchestre américain (1880-1947), qui, à la tête du Kentucky Jazz Band, se produisit à partir de 1917 sur les bateaux à roue qui remontaient le Mississippi, de La Nouvelle-Orléans à Saint Louis ; il devint ainsi l'un des premiers « messengers » du jazz : 64, 65, 329.

—> Riverboat

MARSALIS, Branford, dit "Jeepy"
Saxophoniste ténor américain, frère de Wynton (né en 1960) : 207, 210.

MARSALIS, Wynton
Trompettiste et chef d'orchestre américain (né en 1961) : 206, 207 n 16, 210, 305, 329.

MARSH, Wayne, Marion
Saxophoniste ténor américain (1927-1987) : 69.

Master take
—> Alternate take

MEHLDAU, Brad
Pianiste américain (né en 1970) : 222.

MEZZROW, Milton, Mezz
Clarinettiste américain (1899-1972), par ailleurs auteur en 1946, avec Bernard Wolfe, d'une autobiographie dont le retentissement alla bien au-delà des milieux du jazz (*La Rage de vivre*, Paris, Buchet-Chastel, 1982) : 26, 57, 263, 267.

MICHELOT, Pierre
Contrebassiste français (né en 1928) : 182, 296.

Middle jazz
S'appliquant à la musique créée entre le New Orleans* et le be-bop*, l'expression désigne à la fois une période et un style ; la première va *grosso modo* de 1930 à 1945 (bien entendu, le middle jazz eut des précurseurs et ses représentants ont continué à s'exprimer au-delà de cette période) ; le second présente les caractères d'un classicisme : régularité des quatre temps, improvisations sur la grille* harmonique se coulant impeccablement dans les moules du chorus* et du demi-chorus, règne du schéma thème-variation-thème. Ces caractères sont assez

généraux pour laisser place à une multitude d'expressions singulières et l'étiquette middle jazz est utilisée aussi bien pour les big bands* jouant avant tout pour la danse (Jimmie Lunceford, Chick Webb, Tommy Dorsey, etc.) que pour les solistes annonceurs des lendemains du jazz (entre autres Roy Eldridge, et Lester Young).

—> Kansas City (Style) ♦ Mainstream ♦ Swing

MILEY, James, Wesley dit "Bubber"
Trompettiste américain (1903-1932) ; dans l'orchestre de Duke Ellington et de sa période jungle*, il fut le maître de la sourdine wa-wa* : 66, 317, 321, 332.

MILLER, Glenn, Alton
Tromboniste, compositeur et chef d'orchestre américain (1904-1944) : 84, 286, 287, 295.

MILLER, Ernest, dit "Punch"
Trompettiste et chanteur américain (1894-1971) : 63.

MINGUS, Charles, Charlie
Contrebassiste, pianiste, compositeur et chef d'orchestre américain (1922-1979), auteur d'une singulière et provocante autobiographie publiée en 1971 : *Beneath the Underdog (Moins qu'un chien)* : 8, 26, 58, 67, 69, 108, 125, 126, 140, 159, 184 n 22, 187, 188, 189, 191, 195, 203, 213, 224, 296, 305, 313, 314, 317, 326, 331, 336, 337.

—> Be-bop ♦ *Fables Of Faubus* ♦ Free jazz ♦ Growl

Minstrels, Minstrels shows
Comédiens blancs grimés en Noirs pour interpréter chansons et saynètes dans des spectacles souvent ambulants de vaudeville, et qui rencontrèrent beaucoup de succès aux États-Unis tout au long du XIX^e siècle. Des troupes de minstrels composées de Noirs apparurent après la Guerre de Sécession. Certaines des premières interprètes de blues, telles Ma Rainey et Bessie Smith, ont débuté dans les minstrels shows.

MITCHELL, George
Cornettiste et trompettiste américain (1899-1972) : 63.

MITCHELL, Louis, A.
Batteur et chef d'orchestre américain (1885-1957) : 15 n 29.

MITCHELL, Keith, Moore dit Red
Contrebassiste américain (1927-1992) : 296, 336.

MITCHELL, Roscoe, Edward Jr.
Saxophoniste américain (né en 1940) : 211, 305.

Mode, Modalité
—> Jazz modal

MODERN JAZZ QUARTET

Formation tout aussi célèbre que les Jazz Messengers*, le Modern Jazz Quartet (MJQ), fondé en 1952 par le pianiste John Lewis et formé de Milt Jackson (vibraphone) Percy Heath (contrebasse) et Connie Kay (batterie) qui succéda à Kenny Clarke (premier batteur de la formation), devait se dissoudre en 1974 pour renaître en 1982 jusqu'à la mort de Connie Kay en 1994. Connus pour sa musicalité « douce », presque éthérée (qui l'amena à promouvoir le *third stream** et à s'associer à des formations classiques, quatuor ou orchestre symphonique), le Modern Jazz Quartet n'en dispense pas moins un swing puissant grâce au talent d'improvisateur de Milt Jackson, à l'accompagnement précis et aéré de John Lewis, au *drive** de la section rythmique et au jeu de cymbales de Connie Kay : 129, 311, 322, 323, 325, 334, 337.

—> Cool ♦ *Third stream*

MOER, Paul

Pianiste américain (né en 1916) : 204.

MOLE, Irving, Milfred dit Miff

Tromboniste et chef d'orchestre américain (1898-1961) : 310, 326.

MONK, Thelonious, Sphere

Pianiste et compositeur américain (1917-1982) : 8, 18, 61, 69, 112, 114, 115, 120, 121 n 32, 127, 130, 133, 139-172, 182, 183, 193, 195 n 64, 204, 212, 214, 215, 222, 299, 300, 304, 314, 320, 323, 326, 331, 336, 337.

MOREL, Jean-Pierre

Cornettiste, arrangeur et chef d'orchestre français (né en 1943) : 57, 58.

MORGAN, Lee

Trompettiste américain (1938-1972) : 224, 294, 305.

MORGAN, Sam

Trompettiste et chef d'orchestre américain (1887-1936) : 64.

MORTON, Ferdinand, Joseph dit "Jelly Roll"

Pianiste américain d'ascendance française (1885 ou 1890-1941) ; il se considéra comme l'inventeur du jazz : 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 127, 129, 222, 287, 309, 318.

—> New Orleans (Style)

MOTEN, Bennie

Pianiste, compositeur et chef d'orchestre américain (1894-1935) : 57, 322.

—> Big Band ♦ Kansas City (Style)

MOYE, Don, dit "FAMOUDOU"

Batteur et percussionniste américain (né en 1946) : 211, 303.

—> ART ENSEMBLE OF CHICAGO

MULLIGAN, Gerald, Joseph dit Gerry

Saxophoniste baryton, arrangeur, compositeur et chef d'orchestre américain (1927-1996) : 142, 149, 150, 305, 307, 311, 331, 335, 336, 337, 338.

MURRAY, David

Saxophoniste ténor, clarinettiste, clarinettiste basse, flûtiste et compositeur américain (né en 1955) : 129, 207.

MURRAY, James, Marcellus, Arthur, dit "Sunny"

Batteur américain (né en 1937) : 285, 314.

NANCE, Willie, Raymond dit Ray

Trompettiste, violoniste et chanteur américain (1913-1976) ; il fit preuve de vives qualités de swing et d'originalité dans ces trois formes d'expression musicale, notamment au sein de l'orchestre de Duke Ellington : 332.

NAPOLEON, Phil

Trompettiste et chef d'orchestre américain (1901-1990) : 326.

NAVARRO, Theodore, dit "Fats"

Trompettiste américain (1923-1950) : 61.

—> Be-bop

Negro spirituals

—> Gospel song

NELSON, Davidson C. dit Dave

Trompettiste, arrangeur et chef d'orchestre américain (1905-1946) : 58.

NELSON, Louis, dit "Big Eye"

Clarinettiste américain (1885-1949) : 64.

NELSON, Oliver, Edward

Saxophoniste, compositeur et arrangeur américain (1932-1975) : 213.

New Orleans (Style)

Désigne le jazz joué à La Nouvelle-Orléans, c'est-à-dire le « premier jazz » selon la terminologie de Gunther Schuller. Pourquoi le jazz est-il né à La Nouvelle-Orléans ? Les réponses à cette question évoquent le brassage de populations et de traditions musicales dont la ville était le théâtre, l'omniprésence de la musique dans la vie quotidienne, la possibilité exceptionnelle que Congo Square* avait offerte aux esclaves de partager leur héritage africain ou, plutôt, les bribes de cet héritage. Les caractéristiques stylistiques du jazz New Orleans sont bien définies. Le cornet ou la trompette, doublé ou non par un deuxième cornet, expose le thème, le trombone ponctue et déroule un soubassement, la clarinette et parfois le saxophone brodent autour de la mélodie. Les exposés de thèmes sont polyphoniques ainsi que les variations qui leur succèdent ; seuls les *breaks** donnent l'occasion aux musiciens de s'exprimer en solo. Ces voix mélodiques sont soutenues

par un piano, un banjo, une basse (à vent : tuba, ou à cordes : contrebasse) et une batterie. La manière dont le rythme est marqué fait débat entre les spécialistes : a-t-on affaire déjà à une mesure à quatre temps, celle dont le jazz fera la fortune, ou à une mesure à deux temps, telle que la cultivent les fanfares dont on dit que le style New Orleans est issu ? Il n'existe pas d'enregistrements qui puissent témoigner de cette naissance. La musique New Orleans est en effet connue par ceux qu'en donnèrent certains de ses héros après qu'ils eurent quitté la ville, à New York et à Chicago. Bien des grandes figures de La Nouvelle-Orléans, bien des inventeurs du jazz donc, n'ont jamais enregistré et restent des légendes, comme Buddy Bolden. Quelques-uns l'ont fait après la période de création et d'effervescence, tel Bunk Johnson. Celui-ci, gloire de La Nouvelle-Orléans avant 1917 (on l'a dit l'égal de Buddy Bolden, on a fait de lui une référence et une influence pour King Oliver et Louis Armstrong) n'enregistre qu'en 1942, alors qu'il a abandonné la carrière de musicien et vient d'être retrouvé par un historien du jazz. Quant à Freddie Keppard, autre cornettiste à l'aura légendaire, il grave des disques à la fin des années 20, mais n'est plus que l'ombre de lui-même. Il aurait en 1916 refusé d'enregistrer avec son Original Creole Orchestra (c'eût été le premier disque de jazz) parce qu'il ne voulait pas que ses rivaux aient la possibilité de le copier.

New thing

—> Free jazz

NEWTON, James

Flûtiste américain (né en 1953) : 207.

New York

À la différence des villes comme Chicago*, New Orleans*, Kansas City* ou des régions comme le Dixieland* (le Sud profond) ou la West Coast*, New York n'a donné naissance ni à un style ni à un « état d'esprit » musical particuliers, si ce n'est peut-être le « jazz blanc » de la fin des années 20, vaguement et rétrospectivement identifié pendant un temps sous l'appellation jazz East Coast : il aurait été représenté par les formations plus ou moins éphémères réunies autour du cornettiste Phil Napoleon, du trompettiste Red Nichols, du tromboniste Miff Mole, du violoniste Joe Venuti et du guitariste Eddie Lang, qui offrirent des exécutions soignées d'inspiration Dixieland, mais alliant polyphonie et unissons, aux sonorités arrondies se voulant de « bon ton », en partie influencées par la musique légère américaine. Certains critiques de jazz y ont vu les prémises du style cool*. Ville américaine considérée comme la plus européenne de toutes, ville du melting-pot, New York n'a toutefois accueilli le jazz que tardivement, à la fin des années 20, grâce à la croissance démographique de Harlem devenu une réserve de main-d'œuvre et de clientèle potentielle pour les boîtes et dancings. L'orchestre

de Duke Ellington installé dès 1927 au Cotton Club (l'entrée en était toutefois interdite à la population noire), celui de Chick Webb au Savoy Ballroom, plus tard les formations de Fletcher Henderson, Count Basie, Jimmie Lunceford, Lionel Hampton, etc., à l'Apollo Theater, marqueront alors la vie jazzistique new-yorkaise. À cela, il faut ajouter les concerts historiques organisés par le producteur John Hammond au Carnegie Hall (temple de la musique classique) et donnés par l'orchestre de Benny Goodman le 16 janvier 1938 (*The Famous 1938 Carnegie Hall Jazz Concert*) ainsi que ceux des 23 et 24 décembre 1938 – concerts doublement historiques puisqu'il s'agissait de retracer la genèse et l'évolution de la musique noire américaine (*From Spirituals To Swing*) en faisant se succéder sur scène des chanteurs et chanteuses de blues*, negro spirituals et gospels*, des musiciens de formations New Orleans et de style middle jazz* (dont le big band* de Count Basie). Toujours au Carnegie Hall, d'autres concerts feront date : Duke Ellington le 23 janvier 1943 qui y créa la suite *Black, Brown And Beige* (enregistrée plus tard avec Mahalia Jackson) ; Miles Davis et Gil Evans le 19 mai 1961 (*Miles Davis At Carnegie Hall*). Mais, à propos de New York, on ne peut vraiment parler de l'influence d'une sorte « génie du lieu » sur la musique (cf. Hank O'Neal, *The Ghosts of Harlem*, Paris, Éditions Filipacchi, 1997). Il faudra, en fait, attendre la Seconde Guerre mondiale pour que, dans les clubs de la 52^e rue, des jeunes gens bouleversent le jazz : Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Bud Powell, Kenny Clarke inventent le be-bop. Depuis, ce qu'il est convenu d'appeler la « capitale mondiale » du jazz a vu tous les styles s'y exposer, entendu toutes les tentatives musicales s'y développer et toutes les expériences sonores jusqu'aux plus débridées s'y dérouler : de Harlem à Greenwich Village, dans des bars ou clubs devenus pour la plupart mythiques, tels le Village Vanguard (célèbre en raison des concerts du trio de Bill Evans ou du quartette de John Coltrane au tournant des années 60), le Birdland, le Five Spot (où, en 1957, se produisit le quartette de Thelonious Monk avec le même John Coltrane), le Café Bohemia (qui, dès 1956, accueillit les premières compositions du Jazz Workshop de Charles Mingus), le Blue Note (les séances du trio de Keith Jarrett, avec Jack DeJohnette et Gary Peacock, y seront intégralement enregistrées en juin 1994), etc. Tous endroits où furent réalisées des prises de son « live » qui comptèrent autant dans l'évolution musicale du jazz que dans sa réception et diffusion. Et ce n'est jusqu'aux ponts et rivières traversant New York qui ne soient investis d'une aura légendaire, voire fantastique, depuis que la silhouette dodelinante d'un Sonny Rollins lançait avec son saxophone des appels de corne de brume du haut du Williamsburg Bridge, tel le *fliegende Holländer*, ou que le corps d'un Albert Ayler sans son saxophone était retrouvé flot-

tant sur l'East River en novembre 1970, mort par noyade à trente-quatre ans avait conclu le rapport de police... Comme si, à New York, c'était le génie de la musique qui avait marqué les lieux de son empreinte.

—> Légendes du jazz

NICHOLAS, Albert dit "Nick"

Clarinetiste et saxophoniste américain (1900-1973) : 55, 57, 59, 60, 63, 64, 328.

NOONE, Jimmie

Clarinetiste américain (1895-1944) : 63, et n 7, 65.

NORVO, Kenneth, dit Red

Vibraphoniste et xylophoniste américain (né en 1908) : 133 n 5, 331, 336.

OSBY, Greg

Saxophoniste alto et soprano américain (né en 1961) : 210, 211 n 31.

OLIVER, Joe dit, "King"

Cornettiste et chef d'orchestre américain : (1884 ou 1885-1937) : 51 n 58, 55, 58, 59, 60, 61, 65, 66, 67, 68, 309, 312, 321, 326, 333.

—> Chicago (Style) ♦ CREOLE JAZZ BAND ♦ New Orleans (Style)

ORE, John, Thomas

Contrebassiste américain (né en 1933) : 168.

ORIGINAL DIXIELAND JASS BAND (ODJB)

Premier orchestre de jazz – formé par un quintette de musiciens blancs et dirigé par le cornettiste Dominic James La Rocca – à être enregistré sur disque par la firme Victor de Chicago le 26 février 1917. Ce qui lui valut un tel succès qu'il débarqua à Londres en 1919 où il enregistra de nouveaux disques pour la succursale anglaise de Columbia, contribuant non seulement à populariser le style Dixieland* dont il devint pendant longtemps le plus influent représentant mais à faire connaître et reconnaître le jazz en Europe : 7, 55, 56, 179, 312.

ORY, Edward, dit "Kid"

Tromboniste américain (1886-1973) : 57, 60, 63, 328.

PAGE, Oran, Thaddeus, dit "Hot Lips"

Trompettiste américain (1908-1954) : 321.

PAGE, Walter, Sylvester

Contrebassiste américain (1900-1957) : 322.

PARKER, Charles, Christopher; **Charlie**, dit "Bird" ou "Yardbird"

Saxophoniste alto américain (1920-1955) : 26, 28, 56, 58, 61, 63 n 7, 68, 70, 109, 110, 111, 116, 126, 127,

129, 140, 144 n 12, 183, 191, 192, 197, 198, 206, 221, 236, 280, 293 n 14, 296, 304, 310, 312, 315, 319, 320, 322, 326, 331, 335, 336.

—> Be-bop

PARLAN, Horace, Louis

Pianiste américain (né en 1931) : 213.

PEACOCK, Gary

Contrebassiste américain (né en 1921) : 326.

PEPPER, Arthur, Edward dit Art

Saxophoniste alto et ténor, clarinetiste américain (1925-1982), en outre auteur d'une bouleversante autobiographie (avec Laurie Pepper, *Straight Life*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1982) : 26, 207, 236, 336.

—> West Coast (Jazz)

PERSIANI, André

Pianiste français (1927-1959) : 306.

PETERSON, Oscar, Emmanuel

Pianiste canadien (né en 1925) : 319.

PETRUCCIANI, Michel

Pianiste français (1962-1999) : 299.

PETTIFORD, Oscar, Collins

Contrebassiste et compositeur américain (1922-1960) : 296.

PICKETT, Wilson

Chanteur américain de rythm and blues et de soul (né en 1941) : 331.

PICOU, Alphonse, Florestan

Clarinetiste américain (1978-1961) : 64, 322.

PIRON, Armand, John

Violoniste et chef d'orchestre américain (1888-1943) : 64.

PONTY, Jean-Luc

Violoniste français (né en 1942) : 291 n 9.

PORTAL, Michel

Clarinetiste, saxophoniste, bandonéoniste français (né en 1935) : 92 n 23, 205, 299, 334.

POTTS, Steve

Saxophoniste alto et soprano, et flûtiste américain (né en 1943) : 215.

POWELL, Earl, Rudolph, dit "Bud"

Pianiste et compositeur américain (1924-1966) : 112, 126, 168, 191, 206 n 15, 285, 304, 326.

—> Be-bop

Press roll – Buzzle

Roulement « gratté », joué crescendo, généralement obtenu sur la caisse claire en utilisant le

rebond des baguettes sur la peau, et qui donne l'impression d'« une feuille de papier que l'on déchire » (Miles Davis).

Prise (de son)

—> Alternate take

PRICE, Samuel, Blythe dit **Sammy**

Pianiste, chanteur américain et chef d'orchestre (1908-1992): 322.

PROCOPE, Russel

Clarinettiste et saxophoniste alto américain (1908-1981); de 1946 à 1974, il assura les fonctions de leader de la section des anches dans l'orchestre de Duke Ellington : 318.

QUINICHETTE, Paul

Saxophoniste ténor américain (1916-1983) : 322.

QUINTETTE DU HOT CLUB DE FRANCE

Formation à cordes créée en 1934 et comprenant, outre les guitaristes Django Reinhardt, son frère Joseph et Roger Chaput, le contrebassiste Louis Vola et le violoniste Stéphane Grappelli : 291.

—> Hot Club de France

Race records

Sous cette appellation pour le moins infamante (« disques raciaux »), utilisée dans les années 20, l'industrie phonographique américaine concentrée à Chicago et à New York produisit des disques bon marché, principalement de blues*, negro spirituals* et gospel* songs, destinés au public noir, qui eurent un réel succès commercial jusqu'à la crise de 1929 et contribuèrent à la diffusion du jazz.

—> Chicago (Style) ♦ SMITH, Mamie

Ragtime

Caractérisé par son allure syncopée et son allégresse mélodique, le ragtime est une musique écrite, principalement pour le piano, par des compositeurs noirs formés à la musique savante européenne, les principaux d'entre eux ayant été Scott Joplin (1868-1917) et Joseph Lamb (1887-1960). Elle connut le succès à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Sous sa forme orchestrale, elle a été une musique de danse, accompagnant notamment le *cakewalk*, un pas probablement issu des spectacles de minstrels*, et auquel Claude Debussy devait donner des lettres de noblesse en intitulant une des pièces de *Children's Corner* (1906-1908), *Gollowogg's Cakewalk*. Au même titre que le gospel*, le spiritual*, les work* songs, le répertoire des fanfares*, il peut être considéré comme un des éléments de la genèse du jazz. Mais le ragtime ne connaît pas l'after beat*, il est joué en 2/4 et accentue le temps à la manière européenne, c'est-à-dire en marquant les temps forts de la mesure.

RAINEY, Ma

Chanteuse de blues* américaine (1886-1939) : 132, 306, 324.

REDDING, Otis

Chanteur américain (1941-1967) : 331.

REDMAN, Dewey, Walter

Saxophoniste ténor et alto (né en 1931) : 207 n 16, 212, 213.

REDMAN, Donal, Matthew dit **Don**

Arrangeur, compositeur et chef d'orchestre américain (1900-1964) : 288 n 6, 302.

REDMAN, Joshua

Saxophoniste ténor américain (né en 1969) : 206 n 16.

REINHARDT, Jean, dit "Django"

Guitariste et compositeur français (1910-1953); il apporta une sensibilité particulière dans le jazz que de nombreux commentateurs mettent en rapport avec son appartenance à la communauté manouche : 69, 181, 182, 185, 188, 191 et n 43, 195, 288, 290, 291, 299, 315, 316, 319, 328, 331, 332.

RENA, Henry, dit "Kid"

Trompettiste américain (1898-1949) : 64.

RENAUD, Henri

Pianiste français (né en 1925) : 158.

Revival, New Orleans Revival

Littéralement « renouveau », « remise en vigueur ». Se dit du mouvement qui, né à la fin des années 40, se voulait une réaction aux arrangements carrés des big bands de l'ère swing* en promouvant, suivant le modèle New Orleans*, de petites formations et une improvisation collective. Dans le *Dictionnaire du jazz*, Gérard Conte distingue trois courants ou plutôt trois tendances :

- Une remise au goût du jour de musiciens qui s'étaient illustrés à La Nouvelle-Orléans et à Chicago au cours des années 20 (entre autres Sidney Bechet, Albert Nicholas, Kid Ory, etc.), et, dans le même temps, un énorme travail d'archivage sonore de matériaux qui appartiennent à ce qu'on peut considérer comme la préhistoire du jazz, blues*, work* songs, chaingang songs etc., et que Alan et John Lomax étaient allés enregistrer sur le terrain dans le Sud des États-Unis pour le compte de la Bibliothèque du Congrès de Washington.
- Un souci de retrouver et restaurer l'*authentique* musique de La Nouvelle-Orléans, parfois décrite, souvent évoquée, voire photographiée, mais qui ne fut jamais enregistrée – démarche là encore ethnomusicologique.
- Enfin, une volonté presque simultanée de la part de musiciens blancs des trois continents de rejouer à l'identique les disques des meilleurs orchestres de

l'Âge d'or de La Nouvelle-Orléans (Claude Luter en France, Humphrey Lyttelton en Angleterre, Lu Watters à San Francisco, Graeme Bell en Australie furent les représentants notoires de cette tendance). Souvent considéré comme un mouvement réactionnaire et stérile par la critique, alors chahutée et quelque peu abasourdie par l'avènement du be-bop, le revival ouvrit la voie à la première et, jusqu'à aujourd'hui peut-être, seule approche ethnomusicologique sérieuse du jazz ; il permit en tout cas de réévaluer l'héritage musical noir américain et, de façon plus flagrante qu'aux lendemains de la Première Guerre mondiale, de l'universaliser et même de le populariser, ce faisant de rompre avec un certain élitisme d'écoute auquel, paradoxalement, le jazz avait donné lieu en Europe depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. (Rappelons que dès le début des années 50, en France, Sidney Bechet, qui venait de s'y fixer, devint une vedette au point que son mariage sur la Côte d'Azur en 1951 fit la Une des gazettes...) Le terme revival est appliqué depuis surtout les années 70, dans un sens péjoratif par certains critiques de jazz, à toute entreprise néo- (néobop, néohard bop, etc.). Un musicien de l'envergure de Wynton Marsalis, véritable encyclopédie vivante du jazz, se livrant à un travail d'anamnèse musicale, n'y échappe pas et a donné lieu à de vives polémiques.

—> Dixieland (Style) ♦ New Orleans (Style)

RICH, Bernard dit **Buddy**

Batteur américain (1917-1987) : 192.

Riff

Terme probablement dérivé du français « refrain », obtenu par altération et abréviation, le riff désigne une figure à la fois mélodique et rythmique, écrite ou orale, de deux ou quatre mesures, jouée à l'unisson plusieurs fois de suite par une ou toutes les sections de l'orchestre, et destinée à soutenir, voire à relancer le soliste (il arrive qu'une des phrases de celui-ci soit d'ailleurs reprise sous forme de riff). On peut y voir (Jacques B. Hess) une reprise et une transposition instrumentale de la figure « appel et réponse » (forme dite responsoriale) des chants africains, que l'on trouvait déjà en vigueur dans les gospels* et work* songs. Dans les années 30, l'orchestre de Count Basie a été l'un des premiers à utiliser systématiquement le riff dans ses arrangements*, produisant le « swing* de masse » qui caractérise son style.

—> BASIE, Count ♦ Big band ♦ Kansas City (Style)

Rimshot, Rim-shot

Ponctuation ou phrase rythmique obtenue par le batteur en frappant simultanément la peau et le cercle métallique de la caisse claire avec une baguette, ce qui produit un claquement sec, lequel, en fonction de la position de la baguette sur le cercle, peut être répété et modulé.

Riverboat

Bateaux à roue qui, de La Nouvelle-Orléans à Saint Louis (et retour), naviguaient sur le Mississippi et sur lesquels à partir de 1914 et à l'initiative de Fate Marable – fils noir adoptif des frères Streckfus, principaux armateurs des riverboats –, se produisirent régulièrement des jazz bands* de La Nouvelle-Orléans, contribuant de la sorte à diffuser cette nouvelle musique de la Louisiane à la frontière de l'Illinois (Freddie Keppard, Louis Armstrong, Johnny Dodds, Red Allen y jouèrent) : la voie vers Chicago était toute tracée. En hommage à ces premiers messagers du jazz, Bix Beiderbecke grava en 1924 puis en 1927 un célèbre *Riverboat Shuffle*.

—> Chicago (Style) ♦ New Orleans (Style)

RIVERS, Samuel, Carthorne dit **Sam**

Saxophoniste ténor et soprano, pianiste et compositeur américain (né en 1923) : 207.

ROACH, Maxwell, Max

Batteur américain (né en 1925) : 69, 140, 159, 191, 192, 203, 207 n 17, 224, 293 n 14, 305, 313, 331, 336.

ROBERSTON, Alvin, dit « **Zue** »

Tromboniste américain (1881-1943) : 64.

RODNEY, Red

Trompettiste américain (1927-1994) : 335.

ROGERS, Milton, Michael, dit « **Shorty** »

Trompettiste, compositeur, arrangeur et chef d'orchestre américain (1924-1994) : 305, 314, 334, 336.

ROLLINS, Sonny

Saxophoniste ténor américain (né en 1930) : 28, 69, 127, 135, 140, 204, 210, 305, 323, 326.

ROMANO, Aldo

Batteur italien (né en 1941) : 205.

RONEY, Wallace

Trompettiste américain (né en 1960) : 207.

ROUSE, Charles dit **Charlie**

Saxophoniste ténor américain (1924-1988) : 69, 168, 169.

ROWLES, James, George dit **Jimmy**

Pianiste américain (1918-1996) : 183.

RUSHING, James, Andrew dit **Jimmy**

Chanteur américain (1903-1972) : 306, 322.

RUSSEL, Curley, Dillon

Contrebassiste américain (1917-1986) : 192.

RUSSEL, George

Pianiste, compositeur et arrangeur américain (né en 1923) ; l'un des théoriciens du jazz modal* : 314, 320.

RUSSEL, Luis, Carl

Pianiste, compositeur, arrangeur et chef d'orchestre américain (1902-1963) : 63, 222.

RUSSEL, Charles, Elsworth, dit "Pee Wee"

Clarinettiste américain (1906-1969) : 25.

S. T. CYR, John, Alexander dit Johnny

Banjoïste et guitariste américain (1890-1966) ; il fut un des habitués des orchestres de riverboats* et participa aux séances historiques des Hot Five et Hot Seven de Louis Armstrong en 1925-1927 et, en 1926, des Red Hot Peppers de Jelly Roll Morton : 64, 65, 323.

SANDERS, Farrel, dit "Pharoah"

Saxophoniste ténor américain (né en 1940) : 206, 314.

Scat singing

Manière de chanter en n'utilisant que des suites de syllabes ou d'onomatopées. Parfois celles-ci remplacent les paroles d'une chanson ; parfois elles sont l'invention du vocaliste qui improvise un chorus comme le ferait un instrumentiste. Le scat est lié au jazz, et ce dès les années 20, mais pas à une époque ou à un style particulier du jazz, chacun et chacune y ayant eu recours et l'ayant adapté à son ambiance et à son phrasé, comme si la voix demeurait le matériau premier du jazz. Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Cab Calloway, Dizzy Gillespie, Betty Carter, Clark Terry, Bobby McFerrin, Daniel Huck, etc., sont de grands spécialistes du scat.

—> Son

SCHIFRIN, Lalo, Boris

Pianiste, compositeur et arrangeur argentin (né en 1932) : 302.

SCHULLER, Gunther

Corniste, chef d'orchestre et compositeur américain (né en 1925) ; il fut en outre l'un des initiateurs du third stream* et l'un des premiers grands musicologues du jazz avec ses ouvrages *Early Jazz : Its Roots and Musical Development* (New York, Oxford University Press, 1968) et *The Swing Era : The Development of Jazz 1930-1945* (New York, Oxford University Press, 1989), dont, malheureusement, seul le premier a été traduit en français en 1997 (Marseille, Parenthèses/Paris, PUF) : 10, 35, 101 n 2, 102, 110, 118, 119, 121, 179, 186, 193, 325, 334.

—> Cool ♦ Third stream

SCLAVIS, Louis

Clarinettiste et saxophoniste français (né en 1953) : 22, 331.

SHANK, Clifford, Everett, dit "Bud"

Saxophoniste (alto et baryton) et flûtiste américain (né en 1926) : 58, 336.

SHARROCK, Warren, Harding, dit "Sonny"

Guitariste américain (1940-1994) : 314.

SHEARING, George, Albert

Pianiste et compositeur anglais (né en 1919) : 336.

SHEPP, Archie

Saxophoniste ténor et soprano américain (né en 1937) : 110, 131, 133 n 2, 226 n 21, 305, 314, 317.

SHORTER, Wayne

Saxophoniste (ténor et soprano) et compositeur américain (né en 1933) : 187 n 31, 210, 305, 312.

SILVA, Alan, Treadwell

Contrebassiste et violoncelliste américain (né en 1939) : 285, 314.

SILVER, Horace

Pianiste et compositeur américain (né en 1928) : 69, 203, et n 6, 305, 315.

SIMEON, Omer, Victor

Clarinettiste et saxophoniste alto américain (1902-1959) : 55, 63.

SIMS, John, Haley, dit "Zoot"

Saxophoniste ténor américain (1925-1985) : 336.

SINGLETON, Arthur, James, dit "Zutty"

Batteur américain (1898-1975) ; il joua avec Papa Celestin et, surtout, avec Louis Armstrong : 310.

SISSLE, Noble, Lee

Chanteur, violoniste et chef d'orchestre américain (1889-1975) : 57.

Slap, Slapping

Figure rythmique effectuée par le contrebassiste en tirant fortement les cordes de l'instrument de manière à ce qu'elles frappent d'un coup sec contre le manche et y rebondissent, ou en martelant celles-ci avec la paume de la main. Cette technique était surtout utilisée dans le style New Orleans* et visait à compenser le déficit acoustique de la contrebasse. Désigne également l'effet sonore produit par le clarinettiste ou le saxophoniste en faisant claquer la langue contre l'anche (*slap-tongue*).

SLIM, Memphis

Pianiste et chanteur américain (1915-1988) ; l'un des grands spécialistes du boogie-woogie* : 285, 337.

SMITH, Bessie

Chanteuse de blues* américaine (1894-1937) : 24, 127, 131, 132, 144 n 12, 204, 213, 214, 306, 322, 324, 330.

SMITH, Joseph dit Joe

Trompettiste américain (1902-1937) : 59 n 4.

SMITH, Leo, dit "Wadada"

Trompettiste et bugliste américain (né en 1941) : 228.

SMITH, Mamie

Chanteuse de blues américaine (1883-1946) ; avant même sa rivale et homonyme Bessie Smith, elle est la première interprète noire à enregistrer un blues pour la firme Okey en janvier 1920, inaugurant la série des race records* : 306.

SMITH, Marvin, dit "Smitty"

Batteur américain (né en 1961) : 203.

SMITH, Willie, dit "The Lion"

Pianiste et chanteur américain (1897-1973) : 332.

Son, Sonorité

Autant sinon plus que le swing* ou le phrasé, peut-être est-ce plus généralement le *son* obtenu d'un instrument qui caractérise le jazz et identifie le *style* de ses musiciens, rapprochant ainsi l'instrument du corps et de la voix – supports évidents de la singularité et marqueurs de l'individualité. Il ne s'agit pas là d'un problème d'interprétation ou d'exécution musicales – qui demeure celui de la musique dite classique –, mais tout d'abord de *présence sonore*. L'attaque d'une note de guitare par Django Reinhardt, de contrebasse par Charles Mingus, Paul Chambers ou Scott LaFaro, de trompette par Louis Armstrong, Dizzy Gillespie ou Miles Davis, de saxophone par Lester Young, Charlie Parker, Eddie Davis, John Coltrane, Coleman Hawkins, Gerry Mulligan ou Albert Ayler, etc., est immédiatement reconnaissable (voir, à ce sujet, les épreuves dites du *blindfold test**). De même, sur des instruments dont il est difficile d'altérer la juste des notes ou de modifier les réglages en cours de jeu, comme le piano ou le vibraphone, peut-on identifier le musicien qui en joue par la pression de ses doigts sur le clavier (ou le rebond des mailloches sur les lames) et les sonorités qu'il en tire (tels les pianistes Thelonious Monk, Count Basie, Duke Ellington, McCoy Tyner, Bill Evans ou Cecil Taylor, et les vibraphonistes Milt Jackson, Lionel Hampton, Gary Burton ou Red Norvo, pour ne citer qu'eux). Les éléments de batterie, bien qu'harmoniquement et mélodiquement neutres, et dont la résonance est matériellement déterminée, n'échappent pas à cette individualisation du son : la frappe des cymbales (quel que soit leur alliage) ou des caisses (quelle que soit la tension des peaux) par un Art Blakey, un Jo Jones, un Elvin Jones, un Max Roach, un Kenny Clarke ou un Tony Williams ne peut être confondue avec aucune autre. Comme si le musicien de jazz s'employait en premier lieu à « faire sonner » son instrument au diapason de sa voix, de son corps (Miles Davis dressait souvent un parallèle entre la boxe qu'il pratiquait et sa musique ; le saxophoniste et clarinetiste Louis Sclavis parle de « la mémoire des mains »), en un mot de son idiosyncrasie. Pour reprendre une distinction introduite par André Schaeffner (*Variations sur la musique*, Paris, Fayard, 1998),

l'accent est mis sur la musique de l'instrument plutôt que sur l'instrument de musique, dont le jazz par ailleurs, et plus qu'aucune autre forme musicale, se risque à explorer tous les registres et toutes les possibilités sonores jusqu'à modifier, voire altérer sa tessiture et son timbre sans autre accessoire (à l'exception des sourdines* ou, à présent, de l'électronique) que le doigté, le pincement des lèvres, le mouvements des poignets et avant-bras, ou le souffle. Sans doute peut-on parler du « grain » d'un son, comme Roland Barthes évoquait celui de la voix. Selon Didier Levailant (*L'Improvisation musicale*, Paris, J.-C. Lattès, 1981) « la sonorité transmet le drame, le jeu. La sonorité est un événement de gestes : plus qu'aucune autre la musique improvisée garde l'empreinte de ce geste et fait surgir, dans toutes les cassures du langage, la puissance d'un charme qui n'aurait pas d'histoire. Le musicien devient un personnage sonore ». Cette incorporation et, disons, cette « autobiographisation » du son ne vont pas sans poser quelques problèmes à l'analyse musicologique ou ethnomusicologique classique en raison même de l'absence ou de l'inadéquation de critères précis de description et d'évaluation. Le son, la sonorité demeure l'énigme du jazz. La transposition numérique et l'analyse informatique, déjà utilisées pour la voix, apporteront peut-être des outils de mesure (bien que les compressions digitales ainsi effectuées ne puissent restituer acoustiquement ce qui caractérise parfois le son d'un musicien de jazz : la production de ghost notes* – *donner à entendre sans faire sonner*). Mais pour en venir à ce type d'analyse, il conviendrait que les disciplines évoquées plus haut élèvent le jazz, qui fut longtemps leur continent noir, au rang d'un véritable objet d'étude. Ce qui, aujourd'hui encore, est loin d'être le cas.

Soul Music

Apparue dans les années 60, la soul music est un carrefour où convergent des influences venues du gospel*, du rythm and blues, et donc du jazz et du blues*. Porteuse du message revendicatif qui mobilise les Afro-Américains en cette période, les interprètes de la soul music (dont les grands noms sont tous passés par l'église, Aretha Franklin pour les dames, James Brown – du reste dit *Godfather of Soul* –, Wilson Pickett, Otis Redding pour les messieurs) rencontreront le succès auprès d'un large public, en Europe aussi bien qu'aux États-Unis. Ses caractères stylistiques sont ceux qu'on associe à toutes époques aux valeurs noires : expressionnisme des voix qui va jusqu'à l'exacerbation, carrure rythmique appuyée, simplicité voire pauvreté – revendiquée – des formules mélodiques (les instruments à vent, généralement employés sous forme de riffs*, remplissent une fonction tout autant rythmique que mélodique), appel à la danse, etc.

—> Blues ♦ Gospel

Sourdine

Accessoire instrumental se plaçant devant le pavillon d'un cuivre (trompette ou trombone), ou s'y fixant au moyen d'un embout en liège. Sa fonction est non seulement d'atténuer le volume sonore mais de modifier le timbre. Bien qu'elle soit anciennement présente dans l'organologie et l'orchestration occidentales (les trompettes bouchées de l'*Orfeo* de Monteverdi), son usage s'est surtout généralisé et systématisé, diversifié en même temps que spécialisé dans le jazz au point de devenir la marque d'un style, que ce soit le jungle* avec la *plunger* (« débouche-évier ») ou le cool* avec la sourdine Harmon à la sonorité métallique saturée d'harmoniques, inventée dans les années 20. De tous les effets de timbre et de résonance obtenus grâce aux sourdines (il en existe de toute espèce et dans tous les matériaux), le plus spectaculaire et le plus célèbre est sans conteste l'effet dit *wa-wa* (aussi orthographié *wah-wah*) qui, du reste, donna son nom à une sourdine spécialement conçue pour le produire, et qui vise à imiter des cris d'animaux ou, parfois, la voix humaine selon le degré d'ouverture de la *plunger* (Bubber Miley et Tricky Sam Nanton), ou la rotation de la main placée à l'extrémité de l'entonnoir de la sourdine (Cootie Williams).

—> Cool ♦ Growl ♦ Jungle (Style)

SOUTH, Edward, Otha dit **Eddie**

Violoniste et chef d'orchestre américain (1904-1962) qui, avec sa petite formation, The Alabamians, ne comportant aucun cuivre, vint en France à la fin des années 20. Puis il se rendit seul en Hongrie où il se mit à étudier la musique tzigane ; il revint à Paris en 1937 dans le cadre de l'Exposition universelle et enregistra, avec Django Reinhardt, Stéphane Grappelli et Michel Warlop, pour la marque Swing, créée par Charles Delaunay : 316.

Spirituals, Negro spirituals

—> Gospel

STAPLE SINGERS

Groupe familial d'interprètes (guitare et chant) de gospel* : 316.

STEWART, Leroy, dit "**Slam**"

Contrebassiste et chanteur américain (1914-1987) : 296, 300.

STITT, Edward, dit "**Sonny**"

Saxophoniste alto et ténor américain (1924-1982) : 206.

Straight

Se dit d'une manière de jouer où la fidélité au thème écrit sur partition (straight : « droit », « rectiligne ») est sinon absolue du moins privilégiée (par opposition à hot*).

—> Hot

Standard – Song

Morceau emprunté au répertoire de la musique populaire et légère, dite chansons de Broadway ou de Tin Pan Alley (du nom du quartier – 28^e rue, entre la 5^e avenue et Broadway – où sont concentrés les éditeurs new-yorkais de ce genre de musique), ou parfois à celui de la musique populaire européenne (ainsi *Les Feuilles mortes* de Jacques Prévert et de Joseph Kosma est-il devenu un standard). Par extension, le standard désigne des compositions de jazz devenues des « classiques ». De manière générale, chaque interprétation par un musicien ou un arrangeur de jazz tend à transformer le standard, c'est-à-dire, comme le note Philippe Beaudoin (*Le Dictionnaire du jazz*), à le *déstandardiser* (ce que n'a pas su comprendre un musicologue comme Theodore W. Adorno qui, au contraire, voyait dans le jazz une musique de la standardisation) et à en faire une création originale ; c'est notamment le cas de *Body And Soul* enregistré en 1939 par Coleman Hawkins, de *Autumn Leaves* (*Les Feuilles mortes*) dans la version de Cannonball Adderley et de Miles Davis en 1958, de *My Favorite Things* de John Coltrane, de *La Vie en Rose* de Louis Armstrong ou de *My Man* (*Mon homme*) de Billie Holiday, etc.

STRAYHORN, William dit **Billy**

Compositeur et pianiste américain (1915-1967) qui a été de 1939 jusqu'à sa mort l'arrangeur attitré de l'orchestre de Duke Ellington : 132, 302.

Stride

Jeu de piano apparu dans les années 20 à Harlem et consistant à marquer tous les temps de la main gauche : les premier et troisième temps (temps forts) d'une note basse et les deuxième et quatrième temps (temps faibles) d'un accord de dixième plaqué dans le registre médium de l'instrument, pendant que la main droite improvise, d'où le terme qui signifie littéralement « grand pas », « enjambée », et qui exige de la part du pianiste une technique de premier plan qui trouvera d'ailleurs l'occasion de s'exhiber et de se tester lors de joutes organisées (ancêtres des chases*) dans les bars ou boîtes entre les adeptes de ce jeu (*piano contests*). James P. Johnson et Willie Smith en furent de grands virtuoses, Art Tatum, Fats Waller, Erroll Garner, plus récemment Hank Jones s'y essayèrent souvent avec brio ; à l'occasion, Duke Ellington et Count Basie y recoururent, faisant preuve d'une parfaite maîtrise de ce jeu très spectaculaire et swinguant.

SUN RA

Pianiste, compositeur et chef d'orchestre américain (1914-1993) : 127, 129, 223, 314.

Swing

Littéralement « balancement », « oscillation », « va-et-vient »... Le swing est une qualité propre au jazz.

Est-il ce qui définit le jazz ? Amateurs et spécialistes le pensent. Duke Ellington aussi : *It D'ont Mean A Thing If It Ain't Got That Swing*. Le problème est qu'il n'est pas possible de donner une définition musicologique du swing. Il est dans la musique ; et il n'existe aucun doute sur ce point-là. Mais il n'est perceptible que dans le résultat du travail musical, ou plus exactement dans l'effet que provoque ce résultat : cette envie irrésistible de se balancer qu'entraîne chez l'auditeur la musique qui swingue. Il n'y a aucune recette, aucune formule, aucune notation qui entrerait dans le processus de création pour garantir que « ça va *swinguer* » – le terme anglais a été, en effet, adopté en français, verbe et substantif : « Ça swingue méchamment ! », « Il n'a aucun swing », « Le swing nonchalant de cette version de *I'm Gonna Sit Right Down And Write Myself A Letter* »... Des propositions ont tout de même été faites pour cerner de manière plus rigoureuse et plus précise ce qu'est le swing. Il apparaît comme un phénomène rythmique. On a pensé qu'il était lié à la mesure à quatre temps – mais les musiciens de jazz ont montré qu'il était possible de *swinguer* sur des mesures à deux temps et à trois temps. Deux des plus beaux exemples – ceux des orchestres de Count Basie et de Jimmie Lunceford – illustrent au même moment, soit les années 1934-1940, des manières différentes d'accentuer le tempo et donc de produire le couple tension-détente dont on dit qu'il est le « secret » du swing. Aussi l'important n'est peut-être pas tant l'accentuation des temps faibles que, comme le remarque Jacques Réda (*Dictionnaire du jazz*), attirant notre attention sur la différence entre Count Basie et Jimmie Lunceford, « le souple glissement vers le temps fort ». La régularité métrique qui génère le swing n'est jamais mécanique (à la différence de ce que pensaient Theodore W. Adorno et Pierre Boulez), elle donne même l'impression de n'être jamais installée : balancement, elle est aussi respiration. André Hodeir parle d'un « courant rythmique propre au jazz » (*Hommes et problèmes du jazz*, Paris, Flammarion, 1954). Les métaphores utilisées pour parler du swing font le plus souvent référence à des phénomènes naturels. Vouloir définir le swing en le cantonnant à la dimension rythmique amène à remettre en question la définition du rythme. La manière dont est exposée une mélodie – ce qu'on appelle le phrasé – peut *swinguer* ou ne pas *swinguer*. Là encore ni formule ni recette. La distribution des accents et des silences, les altérations et ornements qui soulignent la ligne de base, le jeu des contrastes et des couleurs et peut-être la décontraction voire le relâchement de la voix soliste favorisent l'apparition du swing. « Le jazz nous réapprend que le rythme est un certain art de l'accentuation », note Denis Levaillant (« Trois motifs pour le jazz », *Revue d'Esthétique*, 1991). Le swing ne peut être réduit au mètre ; la hauteur, la dynamique, le timbre sont concernés. Michel-Claude Jalarid voit dans l'articulation d'une pulsa-

tion de base, « régularité biologique du type cœur qui bat » et du « discours mélodico-rythmique qui se greffe sur elle » la matrice du swing (« Le lieu du jazz », *Revue d'Esthétique*, 1991). Au cours de l'histoire du jazz, la manière de marquer le rythme, d'exposer les mélodies, d'organiser les variations improvisées, le rapport entre les rythmiciciens et les solistes, et, plus généralement, le rôle de chacun au sein de l'orchestre ont évolué. Le swing a-t-il traversé toutes ces transformations ? L'impossibilité de le rattacher à des critères immuables et universellement admis empêche de répondre à cette question. Certains entendent du swing là où d'autres ne le perçoivent pas. Nous rencontrons des amateurs pour affirmer qu'il n'y a pas de swing dans les interprétations du Creole Jazz Band* de King Oliver ; d'autres disent la même chose du Cecil Taylor Unit. D'où les débats interminables : « Ça swingue – ça ne swingue pas » ; « Je ne sens pas le swing, est-ce du jazz ? »... Autre débat interminable : existe-t-il d'autres musiques qui *swinguent* ? Si le swing est seulement défini par l'envie de se mouvoir qu'il provoque, pourquoi effectivement ne pas considérer que d'autres musiques possèdent cette qualité ? L'insuffisance d'une définition exclusivement subjective apparaît alors. La valse viennoise donne envie de danser, les marches militaires de se mettre au pas, les boîtes rythmiques de la musique techno de bouger des reins et des bras ; qui oserait prétendre que ces musiques *swinguent* ? Mais on entend dire que des traditions auraient su, selon leurs voies propres, découvrir cette singulière jubilation rythmique : le tango argentin, les *bulerías* du flamenco, certaines formes de musique cubaine, de musique tzigane d'Europe centrale... Le débat est compliqué du fait que le jazz a essaimé et qu'aujourd'hui ses caractères se retrouvent dans bien d'autres expressions musicales. La tentation est forte alors de circonscrire le swing à une formule et à une période du jazz, celle durant laquelle elle fut prédominante. On parle ainsi d'un « âge du swing », de « période swing », en anglais de « swing era », pour les années qui vont des enregistrements du Hot Seven de Louis Armstrong (1927) à celles qui voient l'avènement du be-bop (1945). Années qui offrent, quelles que soient les formations – big bands*, combos*, solistes –, des exemples brillants et variés de swing. Notons, tout de même, que cet Âge d'or du swing est aussi celui des grands orchestres, plus particulièrement des années 1935-1940, dont la vocation était de jouer pour les danseurs. Mettant, pour la plupart d'entre eux, en application les mêmes formules, il apparaît que certains répandent le swing avec la plus grande aisance alors que d'autres ne produisent qu'une excitation superficielle, c'est-à-dire mécanique : ce que n'est et ne saurait être le swing. Il en va donc de sa « fabrication » comme de sa définition : tout est question de dosage et d'équilibre entre la tension et la détente, entre les critères objectifs et la subjectivité.

Qui s'en étonnera puisqu'il s'agit de « balance-ment », c'est-à-dire d'un mouvement où l'équilibre perpétuellement se perd et se retrouve ?

TAPSCOTT, Horace

Pianiste et compositeur américain (né en 1934) : 223.

TATE, George, Holmes, dit "Buddy"

Saxophoniste ténor et clarinetiste américain (1914-2001) : 322.

TATUM, Arthur, Art

Pianiste américain (1909-1956) : 69, 137, 193, 332.

TAYLOR, Arthur S. Jr. dit Art

Batteur américain (né en 1929) : 25 n 68.

TAYLOR, Cecil, Percival

Pianiste américain (né en 1933) : 18 n 37, 66 n 12, 127, 186, 212, 213, 214, 221 n 8, 223, 228, 314, 331, 333, 334.

—> Free jazz

TEAGARDEN, Jack

Tromboniste et chanteur américain (1905-1964) : 133 n 5.

TESCHEMACHER, Frank

Clarinetiste, saxophoniste alto et arrangeur américain (1906-1932) : 25.

TEXIER, Henri

Contrebassiste français (né en 1945) : 291 n 9.

THARPE, Sister Rosetta

Chanteuse et guitariste américaine (1921-1973) ; de la musique profane à la musique religieuse, elle a suivi un parcours inverse à celui que connaissent le plus souvent les vedettes du gospel* : 316.

Third stream

Littéralement « troisième courant », expression qui désigne les tentatives faites à la fin des années 50 pour opérer une synthèse entre le jazz et la musique européenne classique ou contemporaine, tant sur le plan musical proprement dit (emprunts à l'« art de la fugue », au concerto grosso ; introduction de la polytonalité, de l'atonalité et du dodécaphonisme) qu'au niveau des exécutions et orchestrations (intégration de solistes ou de combos* de jazz à des orchestres symphoniques ou à des formations de chambre ; utilisation d'instruments dits classiques tels que le hautbois, le cor d'harmonie, les timbales, etc.). Il ne s'agissait pas seulement de « jazzifier » des morceaux classiques, à la manière du pianiste Jacques Loussier ou du groupe vocal français The Swingle Singers qui, dans le milieu des années 60, s'employèrent à faire swinguer des fugues, préludes et inventions de Bach. Si *La Création du Monde* de Darius Milhaud (1923), la *Rhapsody in Blue* de

George Gershwin (1924) ou l'*Ebony Concerto* d'Igor Stravinsky écrit pour l'orchestre de Woody Herman en 1946, avaient semblé indiquer la voie, ce fut surtout au cours de la période cool*, avec l'accent mis sur les arrangements écrits – en mal, peut-être, d'une reconnaissance académique et en quête d'une respectabilité sociale – que ce courant s'est développé sous la houlette de John Lewis (le pianiste et leader du Modern Jazz Quartet*) et du corniste et musicologue Gunther Schuller qui s'en prétendit le théoricien ; tous deux fondèrent en 1962 l'Orchestra USA et inscrivirent à son répertoire des œuvres de Charles Ives, Kurt Weill, Darius Milhaud, Paul Hindemith, Igor Stravinsky, etc. Les compositions ou interprétations issues du third stream n'ont cependant pas été à la mesure des ambitions affichées, même si quelques pièces créées dans sa mouvance demeurent d'incontestables réussites (*Focus* d'Eddie Sauter et Stan Getz composé en 1961 ; *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo, arrangé par Gil Evans et interprété par Miles Davis en 1960 ; *Sketch* du Modern Jazz Quartet créé en 1959 avec le Beaux-Arts String Quartet ou, du même Modern Jazz Quartet, *England's Carols* et *Concertino For Jazz Quartet & Orchestra* dirigé en 1964 par Gunther Schuller à la tête de l'Orchestra USA ; *Skies of America* d'Ornette Coleman créé en 1972 pour quartette de jazz et orchestre symphonique). Ce n'est que récemment, avec notamment le pianiste Keith Jarrett et son « debussysme » (*The Celestia Hawk For Orchestra, Percussion And Piano*, 1980, ou les concerts européens en solo, *The Köln Concert* en 1975, *Paris Concert* en 1988, *La Scala* en 1997), et avec le tubiste et compositeur anglais Mike Westbrook (*Westbrook-Rossini* en 1984, *London Bridge* en 1987), que ce courant reprendra un peu de vigueur sans pour autant emporter la conviction – pas plus que les tentatives d'un John Zorn, polyinstrumentiste, un moment rattaché au courant free jazz*, empruntant à Edgar Varèse, John Cage et à la musique concrète. Comme si le jazz et la musique dite classique ou contemporaine, bien que prétendant et atteignant toutes deux à l'universalité, ne pouvaient que coexister à distance pas même respectueuse, un peu à l'image des grandes religions du Livre qui, malgré leurs déclarations aujourd'hui œcuméniques, ne reculent pas devant l'anathème ni ne se privent du blasphème. L'un des plus notoires compositeurs et chefs d'orchestre de la musique occidentale, Pierre Boulez, n'a jamais caché sa détestation du jazz, allant même jusqu'à comparer l'improvisation qui le singularise à de l'« onanisme en public » ; à quoi le pianiste Cecil Taylor répliqua que la musique c'est d'abord un rapport au corps et que « le corps n'a pas à être pénalisé, il n'est pas la sanction d'une âme en tant que résultat d'une naissance » (in *Jazz Magazine*, 1975, n° 234) ! Le clarinetiste Michel Portal, interprète classique et musicien de jazz, a su faire coexister dans sa pratique musicale, comme le pianiste

rattaché au jazz West Coast, André Previn, ces deux formes d'expression sans toutefois chercher à les mêler. Michel Portal observe que « lorsqu'on joue une musique classique, le public connaît à 80 % l'œuvre jouée. Ce qui est en jeu, c'est un phénomène de reconnaissance, et l'amour est partagé. Dans l'improvisation, l'inconnu est un facteur d'inquiétude. Il n'y a pas de médiation (l'œuvre) entre le public et le musicien. Les rapports sont donc plus tendus, la "sueur" n'est pas la même, la mise en question est plus radicale parce que ce que l'on fait est irréversible. C'est un drame qui se joue, et qui n'a jamais de fin » (*in* Didier Levaillant, *L'Improvisation musicale*, Paris, J.-C. Lattès, 1981).

—> Arrangement ♦ Cool ♦ MODERN JAZZ QUARTET ♦ SCHULLER, Gunther

THOMAS, Daniel, Gary

Saxophoniste ténor et compositeur américain (né en 1961) : 210, 211.

THORNHILL, Claude

Pianiste, arrangeur et chef d'orchestre américain (1909-1965) : 302, 336.

—> Arrangement ♦ West Coast

THORNTON, Clifford, Edward III

Trompettiste, tromboniste (à pistons) et compositeur américain (1936-1983) : 314.

—> Free jazz

TIMMONS, Robert, Henry dit Bobby

Pianiste et compositeur américain (1935-1974) : 203, 305, 306, 315.

TOUGH, David, Jarvis dit Dave

Batteur américain (1908-1948) : 303.

Traditionnel – Traditional

Outre le jazz traditionnel, qui comprend les styles New Orleans*, Dixieland*, bref tout ce qui précède l'avènement de la période swing* au début des années 30 (mais aussi les mouvements « revivalistes » de ces styles à partir des années 40), ce terme désigne également les morceaux empruntés au répertoire du folklore, blanc ou noir, du Sud ou de l'Ouest des États-Unis, et transmis oralement, mais folklore pour l'essentiel d'origine européenne, soit française, soit – ce qui est le plus fréquent – irlandaise et anglaise. C'est surtout à Chicago, à la fin des années 20 que les traditionnels, avec les standards, feront partie intégrante du répertoire du jazz.

TRISTANO, Leonard, Joseph dit Lennie

Pianiste et compositeur américain (1919-1978) : 69, 189, 196, 223, 314, 336.

TRUMBAUER, Frankie, dit "Tram"

Saxophoniste (en ut) américain (1901-1956) : 24, 25, 55, 133 n 5, 134, 309, 310, 323, 338.

TURNER, Joseph, dit "Big Joe"

Chanteur américain (1911-1985) : 306, 322.

TYNER, McCoy, Alfred

Pianiste américain (né en 1938) : 194, 306.

URTREGER, René

Pianiste français (né en 1934) : 162.

VENTURA, Raymond dit Ray

Pianiste et chef d'orchestre français (1908-1979), qui, avec sa formation baptisée les Collégiens, anima, au cours des années 30, les surprises-parties du XVI^e arrondissement de Paris : 136.

VENUTI, Joe

Violoniste américain (1894-1978) : 318, 326.

VINSON, Eddie, dit "Cleanhead"

Saxophoniste et chanteur américain (1917-1988) : 306.

Wa-wa (effet)

—> Souridine

WALLER, Thomas, Wright, dit "Fats"

Pianiste, chanteur, compositeur et chef d'orchestre américain (1904-1943) : 28, 49, 69, 105, 107, 112, 114, 332.

WALKER, Aaron, Thibaux, dit "T. Bone"

Guitariste et chanteur américain (1910-1975) : 306.

Walking bass

—> Boogie-woogie

WARE, David S.

Saxophoniste américain (né en 1949) : 215.

WARREN, Earle, Ronald

Clarinettiste et saxophoniste américain (1914-1994) : 204.

WASHINGTON, Dinah

Chanteuse et pianiste américaine (1924-1963) : 28.

WATSON, Eric

Pianiste et compositeur américain (né en 1955) : 215.

WEBB, William, Henry, dit "Chick"

Batteur et chef d'orchestre américain (1909-1939) : 222, 268, 324, 326.

WEBSTER, Benjamin, Francis dit Ben

Saxophoniste ténor américain (1909-1973) : 132, 321.

West Coast (Jazz)

Le jazz dit West Coast n'est ni un style ni une école. Tout au plus peut-il être assimilé à un climat musical qui s'est développé par hasard à Los Angeles au début des années 50 et qui désignait un « art de vivre et de jouer » le jazz, une sorte d'état d'esprit du lieu. Des clichés du genre cheveux en brosse, chemises à fleurs, bermudas, signalaient qu'il était surtout le fait de musiciens blancs, bien que les influences de Lester Young, avec son phrasé décalé, sa sonorité détimbrée et ses inflexions nostalgiques, ou de Charlie Parker, avec ses inventions harmoniques et rythmiques – lequel Parker séjourna à plusieurs reprises sur la côte Ouest à partir de 1945 –, furent déterminantes sur des instrumentistes rattachés de près ou de loin à ce courant, tels Gerry Mulligan, Stan Getz, Dave Brubeck, Shorty Rogers, Zoot Sims, Red Rodney, Shelly Manne, Jimmy Giuffrè, etc. Nombre d'entre eux, ex-musiciens de pupitre des orchestres de Woody Herman ou de Stan Kenton – ce dernier aux boursoufflures sonores et aux harmonies alambiquées qui, toute proportion gardée, ne sont pas sans évoquer les orchestrations de Paul Whiteman – reproduisirent en quelque sorte l'aventure des « collégiens » de l'Austin High School* et, entre eux, inventèrent une nouvelle façon de jouer, notamment au sein du groupe de Shelly Manne and His Men, ou de la formation des Jazz Giants que le trompettiste Shorty Rogers créa au début des années 50, parallèlement au trio de structure plutôt inhabituelle qu'il formait avec le batteur Shelly Manne et le saxophoniste et clarinettiste Jimmy Giuffrè (*Abstract n° 1*).

- Au style cool*, ils empruntent le goût de l'arrangement*, des sonorités délicates, des rapports de sons inusités (Claude Thornhill, Gil Evans), les effets de contraste entre sections – poursuivant ainsi les expériences du nonette de Miles Davis enregistrées en 1949 (*Birth Of The Cool*).

- Du jazz dit progressiste du pianiste Lennie Tristano et du saxophoniste Lee Konitz, ils retiennent l'art du contrepoint, le jeu des correspondances sonores, la polytonalité, voire le sérialisme, la dramatique des dissonances – anticipant les audaces du free jazz* – et, surtout, la rigueur de l'écoute et de l'écriture musicales.

Bien que généralement considéré comme un jazz « froid, formel, intellectuel », cela n'empêcha pas que des interprétations torrides, au swing* puissant, dignes des Jazz Messengers* ou du quintette Clifford Brown-Max Roach, fussent exécutées par un batteur, par ailleurs excellent technicien, comme Shelly Manne, des trompettistes comme Conte Candoli ou Joe Gordon, des saxophonistes comme Richie Kamuca, Zoot Sims, Stan Getz, ou Gerry Mulligan (*I'M Gonna Go Fishin'*, *Bweebida Bobbida*, *Blue Port*). Le quartette de Dave Brubeck, celui de Gerry Mulligan, puis son Concert Jazz Band de 1960, le trompettiste Chet Baker à la

sonorité ouatée ont été pendant longtemps perçus comme les représentants les plus notables, en fait les plus populaires, du jazz West Coast. Mais sans doute sont-ils les branches qui cachent la forêt : les recherches effectuées par Alain Tercinet (*Jazz West Coast*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1986) montrent une réalité plus complexe et mouvante, traversée d'expériences, voire d'expérimentations sonores originales fondées sur le mélange de divers ingrédients puisés dans le middle jazz*, le be-bop*, ou même le folklore, la country music et la comédie musicale, et poussés jusqu'à leurs limites harmoniques ou rythmiques (*My Fair Lady* par Shelly Manne, André Previn et Leroy Vinnegar en 1956, *Western Suite* en 1958 et *The Free Fall* en 1962 par le trio de Jimmy Giuffrè), dont on trouvera des prolongements dans le free jazz*, notamment celui d'Ornette Coleman. Ces expériences sont dues à une multitude de musiciens à la culture musicale et à la technique instrumentale affirmées (Art Pepper, Jimmy Giuffrè, Johnny Mandel, Shorty Rogers, Bob Brookmeyer, Red Mitchell, Red Norvo, George Shearing, Bud Shank, etc.), mais qui, en même temps, se présentent comme des manières de dandys, soucieux de rigueur aussi bien que d'abandon, fomenteurs « d'un superbe refus des conventions, se moquant de l'acquis immédiat pour déboucher sur ses vraies conditions de liberté » (Alain Tercinet). Du jazz West Coast, on peut dire en somme qu'il fut le jazz joué par des musiciens en majorité blancs sur la côte Ouest de 1952 à 1960, avec toute l'hétérogénéité, les impuretés, les accidents, les divorces, les collages, les mélanges de genres, la désinvolture autant que la rigueur qui le caractérisent. Ni style, ni école donc, le jazz West Coast a cependant mis au jour, de façon tout aussi nette qu'à Chicago, l'importance du rôle à la fois musicologique et sociologique que des musiciens blancs ont pu jouer dans l'évolution de cette musique. Non point celui auquel pendant longtemps critiques et amateurs les ont cantonnés usant de concepts datés et idéologiquement marqués tels que « affadissement », « dévoiement », « récupération » « commercialisation », mais,

- d'une part, celui de défricheurs tous azimuts tant au niveau du jeu instrumental que des combinaisons sonores et des inventions harmoniques – rôle que des artistes noirs comme Chico Hamilton, Buddy Collette, Leroy Vinnegar (qui furent pendant un temps leurs compagnons de route) ou comme Count Basie (à qui Shorty Rogers rendra un superbe hommage en 1954 à la tête d'un grand orchestre : *Shorty Courts The Count*), Miles Davis, Thelonious Monk, Charles Mingus, Eric Dolphy, Ornette Coleman surent leur reconnaître ;

- d'autre part, celui de « passeurs » au sens où ils contribuèrent à américaniser le jazz, à en faire une « musique nationale », alors qu'elle n'était jusqu'alors considérée que comme une « musique populaire », ou parfois comme une « musique folk-

lorique ». Les liens que ces musiciens West Coast tissèrent avec les compagnies cinématographiques hollywoodiennes, devenues dans une certaine mesure une sorte de symbole même de l'Amérique du Nord, allèrent dans ce sens et marquèrent un grand pas dans la reconnaissance sociale et culturelle du jazz aux États-Unis, bien plus certainement que ne l'avait fait en 1929 le film de King Vidor, *Hallelujah*, encore empreint d'oncle-tomisme et d'« ethnicisme » musical. Plusieurs d'entre eux composeront ou interpréteront en effet des musiques de film : Leith Stevens avec Shorty Rogers et Bill Perkins en 1954 pour la bande sonore de *L'Équipée sauvage* de Laslo Benedek, le même Leith Stevens pour celle de *Ici brigade criminelle* de Don Siegel en 1954, Elmer Bernstein avec Shorty Rogers et ses Jazz Giants en 1955 (*L'Homme au bras d'or* d'Otto Preminger) ; Johnny Mandel avec Gerry Mulligan en 1958 (*Je veux vivre* de Robert Wise) ; Elmer Bernstein, encore, avec Chico Hamilton (*Le Grand chantage* d'Alexandre McKendrick en 1957), etc. Soit comme soutien soit comme composante de l'intrigue (non plus comme simple attraction ou élément du décor), le jazz deviendra sous leur influence – ironie du sort ! – la musique emblématique du film noir... et, plus tard, des séries télévisées policières. En passant de la réalité (les boîtes de Chicago* ou de Kansas City*) à la fiction (les thrillers), le jazz restait décidément collé au monde de la nuit si ce n'est à celui de la pègre (cf. Ronald L. Morris, *Le Jazz et les gangsters*, Paris, Éditions Abbeville, 1997). Mais, utilisé comme un contrepoint de l'image, une ponctuation du récit, un générateur d'ambiance, voire un indicatif, il rentrait dans le rang, « se policait », tout en conservant, toutefois, la part de mystère et de suspense qui est à la base de son jeu et à l'origine de son histoire – étonnante conversion que l'on doit à ces jeunes gens de la côte Ouest si souvent décriés par les « puristes » ! L'exemple sera bientôt suivi en France, à cette différence près – elle est de taille et mériterait de longs commentaires – que les réalisateurs n'hésiteront pas à faire appel à des musiciens noirs : Miles Davis en 1957 pour la musique d'*Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle ; le Modern Jazz Quartet* en 1957 pour celle de *Sait-on jamais* de Roger Vadim ; du même, Thelonious Monk pour *Les Liaisons dangereuses* en 1959 ; les Jazz Messengers* en 1957, pour *Des femmes disparaissent* d'Édouard Molinaro, etc. Ce n'est qu'en 1959 que des producteurs hollywoodiens ou indépendants demanderont à Duke Ellington de composer la musique du film d'Otto Preminger, *Autopsie d'un meurtre*, et à Charles Mingus celle de *Shadows* de John Cassavetes !

—> Chicago (Style) ♦ Cool ♦ Free jazz ♦ Third Stream

WESTBROOK, Michael, John, David dit **Mike**

Tubiste, compositeur, arrangeur et chef d'orchestre anglais (né en 1936) : 307, 334.

WESTON, Randolph E. dit **Randy**

Pianiste américain (né en 1926) : 166, 167, 172, 214.

WHITE, Andrew, Nathaniel

Saxophoniste américain (né en 1942) : 223.

WHITEMAN, Paul, dit « Pops »

Violoniste, chef d'orchestre et compositeur américain (1890-1967) : 8, 20 n. 45, 25, 26, 133, 134, 262, 263, 265, 302, 310, 335, 336.

WIÉNER, Jean

Pianiste et compositeur français (1896-1982) ; avec le pianiste belge Clément Doucet, il forma, dans les années 20, un célèbre duo au cabaret Le Bœuf sur le Toit, s'orientant vers des expressions « européanisées » du jazz : 266.

WILLIAMS, Anthony dit **Tony**

Batteur américain (1945-1997) : 187 n 31, 312, 321.

WILLIAMS, Clarence

Pianiste, chanteur et compositeur américain (1893-1965) : 55, 57, 59, 63.

WILLIAMS, Charles, Melvin, dit « Cootie »

Trompettiste américain (1910-1985) : 135, 317, 321, 332.

WILLIAMS, James dit **Jimmy**

Pianiste américain (né en 1951) : 306.

WILLIAMS, Joe

Chanteur américain (1918-199) ; son interprétation de *Everyday I Have The Blues* (composition de Memphis Slim) avec l'orchestre de Count Basie, fut un succès qui dépassa largement les frontières du jazz : 306, 321.

WILLIAMS, Marion

Chanteuse américaine (née en 1927) : 316.

WILLIAMS, Mary Lou

Pianiste, cheffe d'orchestre et compositrice américaine (1910-1981) : 67, 320.

WILSON, Cassandra

Chanteuse américaine (né en 1955) : 213.

WILSON, Richard, Dick

Saxophoniste ténor américain (1911-1941) : 321.

WILSON, Theodore dit **Teddy**

Pianiste et chef d'orchestre américain (1912-1986) : 269.

WITHERSPOON, James dit **Jimmy**

Chanteur américain, spécialiste du blues shouting* (1926-1997) : 322.

WOODYARD, Samuel dit **Sam**

Batteur américain (1925-1988) ; de 1955 à 1966, il fit partie de l'orchestre de Duke Ellington et lui

apporta un soutien rythmique des plus efficaces et des plus variés, sans doute l'un des plus grands batteurs de l'histoire du jazz : 285, 313.

Work song

Chant qui accompagne le travail des esclaves dans les plantations. Ce type de chants retentit dans tous les endroits où s'effectuent des travaux pénibles et collectifs : aux champs, sur les chantiers de construction des routes et des voies ferrées, les docks, les pénitenciers (qui donneront une variante nommée *chaingang songs*). Des enregistrements témoignent de la persistance des work songs dans ces derniers. Jusqu'à l'émancipation, ces « chants de travail » sont donc, avec les hymnes religieux, la seule expression musicale autorisée pour les Noirs (excepté les manifestations sur Congo Square*). Les historiens nous apprennent que les planteurs qui auraient un moment pensé à interdire à leurs esclaves de chanter durant le labeur revinrent sur leur intention : les cadences étaient supérieures lorsqu'ils chantaient. Mais le chant qui semble servir les intérêts du maître pouvait être détourné, les *field-hollers* (« crieurs des champs ») y faisaient circuler, codées, des informations destinées à ceux qui vou-

laient s'évader. Les work songs se règlent sur le modèle appel-réponse, soliste-collectivité, qui est aussi celui du chant religieux, en lequel certains voient un héritage africain mais qu'il est possible de considérer aussi comme un phénomène universel (cf., entre autres, les bateliers de la Volga).

—> Blues ♦ Congo Square ♦ Gospel

WORKMAN, Reginald dit **Reggie**

Contrebassiste américain (né en 1937) : 194.

YOUNG, Lester, Willis, dit "Prez"

Saxophoniste et clarinettiste américain (1909-1959), considéré comme l'un des inspireurs du style cool* et revendiqué par les musiciens du jazz West Coast* en raison de son jeu décalé, de sa sonorité feutrée et de son sens de l'harmonie ; des saxophonistes comme Stan Getz, Jimmy Giuffrè, Gerry Mulligan ou Paul Desmond s'en réclameront explicitement, comme lui – ce qui est rare chez un musicien noir – s'était réclamé de Frank Trumbauer, le compagnon de Bix Beiderbecke : 25, 28, 56, 68, 69, 70, 125, 126, 127, 144 n 12, 193, 202, 319, 321, 322, 324, 331, 336.