

Hot et swing – 1925 à 1945

La période 'hot' (1925-1935)

Aspects techniques

D'un point de vue musical, au cours de la période dite 'hot' qui précède l'arrivée du swing, le jazz tire parti d'une mutation de la section rythmique pour renouveler son langage musical.

Le néo-orléanais Bill Johnson est généralement considéré comme le premier à avoir abandonné l'archet dans le jeu de la contrebasse pour le pizzicato ; cette façon de jouer favorisa l'apparition de la walking bass où les 4 temps de la mesure sont ponctués (4 beat), au lieu des temps 1 et 3 habituellement accentués (2 beat). L'une des premières walking bass enregistrées au disque est celle de John Lindsay dans *Black Bottom Stomp*, enregistré par l'orchestre de Jelly Roll Morton en 1926.

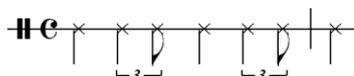


Exemple de walking bass

Autre changement : la batterie. Son rôle se cantonnait alors la plupart du temps à marquer les temps de façon relativement uniforme. C'est vers le milieu des années 20, sous l'impulsion de Vic Berton, Kaiser Marshall, George Stafford, Sonny Greer et d'autres, que les drummers commencèrent à intégrer une nouvelle trouvaille qui trouva tout de suite sa place dans l'attirail des batteurs : la pédale 'charleston'. George Paczynski¹ nous permet de mesurer les effets de cette découverte :

Pour la première fois, les quatre membres du corps humain étaient sollicités pour jouer des sons indéterminés : les mains sur la caisse claire, les toms, les woodblocks ou les cymbales ; le pied droit à la grosse caisse ; le pied gauche à la charleston. On peut affirmer que c'est à ce moment-là, dès 1926, qu'est véritablement née la batterie de jazz en tant qu'instrument complet, telle que nous la concevons aujourd'hui.

[...] Grâce à Walter Johnson, l'orchestre de Fletcher Henderson va sonner différemment, car il a l'idée de jouer le cha-ba-da, déjà entendu sur le woodblock, le washboard et la cymbale sur la [...] charleston. En installant le tempo avec la baguette sur la charleston [...] Walter ne pouvait pas se douter qu'il allait lancer non seulement un nouveau style de batterie, mais aussi de musique, encore en vigueur de nos jours dans certains grands orchestres de jazz ou de variétés.



Le rythme du cha-ba-da frappé en boucle sur la charleston

Écouter : BLACK BOTTOM STOMP, Jelly Roll Morton's Red Hot Peppers [1926]

¹ PACZYNSKI, Georges, *Une histoire de la batterie de jazz – 1/ Des origines aux années swing*, Paris, Outre Mesure, 1997, p. 126, 139.

Il ne faut pas sous-estimer non plus les rôles importants joués par les progrès de l'enregistrement électrique et la montée en puissance des médias dans l'évolution du jazz.

Jusqu'au milieu des années 20, même si la contrebasse était majoritairement préférée à la basse à vent, il en allait tout autre à l'enregistrement, puisque le pavillon acoustique n'était pas assez performant pour en saisir fidèlement le son. Les tubistes, pour des questions de respiration, marquaient surtout les temps 1 et 3 de la mesure à quatre temps dans un cadre rythmique 'two beat'. Les avancées technologiques dans l'enregistrement électrique vont jouer un rôle capital dans le passage du 'two beat' au 'four beat'. Les nouveaux microphones, plus précis, permettent alors d'enregistrer et de restituer la contrebasse et sa walking bass.



Micro à charbon, 1926

Dans un autre registre, Dan Morgenstern nous fait mesurer l'importance des médias : disque et radio, pour le jazz. À propos du disque, il va jusqu'à affirmer² :

Sans cet intermédiaire, le jazz serait tout au plus resté une 'musique populaire' à caractère régional. En jazz, le disque est la matière qui permet au jeune musicien de faire son apprentissage ; il correspond à la partition dans la musique classique : la notation ne peut pas donner une impression adéquate de la sonorité en jazz. C'est pourquoi le disque est le médiateur le plus important du jazz, à toutes les époques de son histoire.

Pour ce qui est du rôle de la radio, le même auteur² rapporte l'anecdote suivante, à propos de la tournée étasunienne qu'entreprend Benny Goodman en 1935, de New York vers la Californie, qui donne le départ de la période swing :

La troupe de Goodman fut obligée de constater que les propriétaires de ballrooms et leur clientèle n'aimaient guère ce nouveau genre de musique [le swing]. On leur demandait des valse et des morceaux lents qui ne faisaient pas vraiment partie du répertoire. [...] Les musiciens étaient assez déprimés lorsqu'ils arrivèrent à Los Angeles, qui était la dernière étape de leur tournée. À leur surprise, ils trouvèrent salle comble au *Palomar Ballroom*. Et non seulement cela : les danseurs connaissaient le répertoire de l'orchestre et demandaient les meilleurs morceaux, les plus 'chauffants'. L'orchestre fit sensation. Comment expliquer cela ? À cause du décalage horaire, les passages de la formation de Goodman à la radio étaient diffusés en Californie à une heure où les jeunes gens étaient devant leur poste. Plus à l'est, ils passaient trop tôt.

Écouter : KING PORTER STOMP, Benny Goodman [1935]

Aspects musicologiques

La plupart des grands de la période New Orleans : Jelly Roll Morton, King Oliver... restent actifs entre 1925 et 1935, mais Louis Armstrong reste le personnage clef de cette période. Après son départ de chez Fletcher Henderson, il est sur tous les fronts : à la trompette et au chant, il accompagne les chanteuses de blues Bessie Smith et Ma Rainey, enregistre de nombreux chefs-d'œuvre à Chicago entre 1925 et 1927 avec son propre orchestre, le 'Hot Five' ou le 'Hot

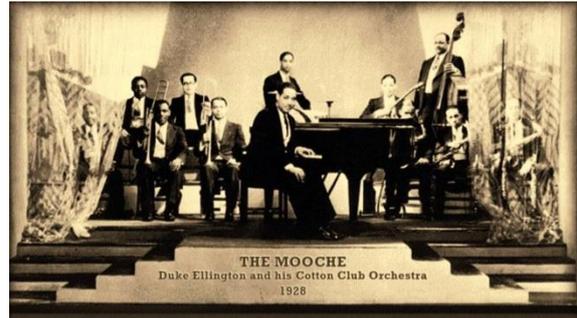


² BERENDT, Joachim-Ernst & collectif, *Une histoire du jazz*, trad. de l'allemand par Hansen-Lowe Ole, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1976, pp. 67-68 ; 70.

Seven'. À partir de 1928, il enregistre avec le pianiste Earl Hines, avant de s'orienter au tournant des années 30 vers un répertoire de chansons populaires, entouré d'un grand orchestre. Dans *Heebie Jeebies*, en 1926, puis *Hotter Than That* en 1927, c'est encore lui qui popularise le *scat*³, une nouvelle manière d'aborder le chant promise à un bel avenir.

Écouter : HOTTER THAN THAT, Louis Armstrong [1927]

Parallèlement, les formations s'étoffent, particulièrement à New York, sur les traces de Fletcher Henderson. Le *head arrangement*⁴, qui prévalait au sein des petites formations, a tendance à se raréfier au profit d'arrangements écrits. La part laissée à l'improvisation s'en trouve réduite. Duke Ellington s'impose progressivement sur le devant de la scène avec son premier big band : les Washingtonians, dont il devient le patron en 1924. Avec son trompettiste Bubber Miley, il crée le style *jungle* avec beaucoup d'effets de sourdine aux cuivres. Il s'installe au Cotton Club en 1927 et entame en 1931 des tournées aux USA et en Europe.



Duke Ellington & son orchestre au Cotton Club

Écouter : ECHOES OF THE JUNGLE, Duke Ellington [1931]

Quelques autres musiciens d'importance :

- L'orchestre de Jimmie Lunceford, à la rythmique swinguante
- Le Casa Loma Orchestra de Glen Gray et ses riffs structurants
- L'orchestre de Bennie Moten assure la transition vers l'ère du swing
- Benny Carter ouvre une nouvelle ère pour l'écriture du saxophone
- Le pianiste-chanteur virtuose Fats Waller, séducteur infatigable

L'ère du swing ou 'swing era' (1935-1944)

Aspects techniques

L'ère du swing coïncide avec l'apogée des grandes formations. En 1935, année où Benny Goodman connaît ses premiers grands succès et lance le swing, le jazz est disséminé partout sur le territoire étasunien et a réussi à s'implanter en Europe. L'orchestre emblématique de cette période deviendra celui de 'Count' Basie, à propos duquel de nombreux spécialistes dient qu'il est le plus 'swinguant' de tous.



Count Basie

³ Le *scat* consiste à improviser sur des onomatopées en employant la voix comme un instrument.

⁴ Arrangement collectif et oral pendant lequel les musiciens apportent chacun leurs idées.

Musicalement, la *swing era* sera très nettement marquée par la prééminence de l'arrangement sur l'improvisation. Derrière chaque grande phalange se cache en effet un ou plusieurs arrangeur(s) de talent, dont le rôle est capital. Les parties improvisées deviennent quant à elles de plus en plus l'apanage de solistes adulés.

Écouter : EVERY TUB, Count Basie [1938]

Autre changement : Depuis ses origines, le jazz, avant tout instrumental, est intrinsèquement lié à la danse. Les années trente ne font pas exception, dans une Amérique atteinte de frénésie pour les divertissements en une période de crise économique sévère. À partir d'août 1942 pourtant, la grève organisée par le syndicat des musiciens américains va sensiblement modifier la donne. Interdits d'enregistrements, les instrumentistes disparaissent du disque pendant plus d'une année, laissant le champ libre aux chanteurs, accompagnés en la circonstance par des groupes de vocalistes. Le public porte désormais davantage son attention sur le jazz vocal, au détriment des *big bands* et des *ballrooms* qui les reçoivent. Cette transformation des goûts du public s'était déjà amorcée dans les années 30 avec l'émergence de grandes voix comme celles de Billie Holiday ou Ella Fitzgerald et l'entrée en guerre des États-Unis en 1941. Les crooners qui flirtent avec les orchestres de jazz, dont Frank Sinatra, seront les principaux bénéficiaires de ce changement d'état d'esprit. Dans le même temps, on assiste à la montée en puissance d'autres médias que le disque, en l'occurrence la radio et la télévision.



Frank Sinatra

Écouter : STARDUST, Frank Sinatra & Harry James [1939]

La *swing era* est aussi la période où le jazz fait son entrée dans les musiques dites sérieuses, devenant de plus en plus une affaire de connaisseurs ; il est désormais écouté, analysé. Une presse spécialisée voit le jour, le concept du 'concert' de jazz, qui connaît peu de précédents avant 1935, se développe à partir de cette date⁵. Le jazz devient l'objet d'études musicologiques⁶. Le public connaît les solistes, les formations, discute des choix esthétiques, comme en témoigne Dan Morgenstern⁷.

Auprès des fans, c'était surtout les solistes qui attiraient l'attention. [...] Les fans de swing constituaient un nouveau public, cherchant au moins autant (si ce n'est plus) à écouter qu'à danser. À la fin des années 30, ils connaissaient les musiciens les plus importants de chaque orchestre, s'informaient dans les magazines de swing (*Down Beat*, *Metronome*), collectionnaient leurs disques et suivaient toutes les émissions à la radio. Les chefs des plus grands orchestres étaient adulés comme des gloires nationales [...].

Écouter : SING, SING, SING, Benny Goodman [1937]

⁵ Exemples : Le 'Chicago Rhythm Club' organise un concert de Benny Goodman au 'Congress Hotel' de Chicago le 8 décembre 1935 ; John Hammond produit un spectacle : *From Spirituals to Swing* le 16 janvier 1938 dans la salle prestigieuse du Carnegie Hall à New York.

⁶ Exemples : *Aux frontières du jazz*, Robert Goffin, 1932 ; *Le jazz hot*, Hugues Panassié, 1934 ; *Jazz, Hot & Hybrid*, Winthrop Sargeant, 1938.

⁷ BERENDT, Joachim-Ernst & collectif, *Une histoire du jazz*, trad. de l'allemand par Hansen-Lowe Ole, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1976, p. 72.

Cette évolution entraîne une exacerbation du goût de la performance et du show, certes déjà présente depuis le jazz des origines⁸. Des *battles* de big bands sont organisées et les solistes s'affrontent au sein même de leurs formations dans les *tenor-battles* (duels de saxophones-ténors) ou les *chase*⁹.

En dehors de la scène étasunienne, on pourra faire référence en France au guitariste Django Reinhardt et au violoniste Stéphane Grappelli, qui se produisent au sein du Quintette du Hot-club de France, fondé en 1934, formation atypique composée d'un violon, de trois guitares et d'une contrebasse.



Quintette du Hot-club de France

Écouter : SWING 39, Quintette du Hot-club de France [1939]

Une grande partie de l'histoire du jazz au XX^e siècle se déroule sur fond de ségrégation raciale. C'est le cas pendant la *swing era*. Les musiciens blancs et noirs s'apprécient, s'influencent mutuellement, mais leurs conceptions du jazz restent différentes. Hormis devant les micros, lors de séances d'enregistrement ponctuelles, ils ne se produisent ensemble ni sur les mêmes scènes, ni devant les mêmes publics, même si certains clubs réservés aux blancs, le Cotton Club à New York par exemple, engagent des orchestres noirs comme celui de Duke Ellington. C'est l'une des raisons pour lesquelles, ne disposant pas de moyens de distribution, de production et de marketing équivalents, les noirs – et c'est là tout le paradoxe – s'en sortent moins bien professionnellement que les blancs.

Benny Goodman joue un grand rôle pour ce qui est de faire évoluer la situation. Après la création de son big band en 1934, il demande à Fletcher Henderson, son frère Horace et à d'autres musiciens noirs d'écrire des arrangements pour sa formation – ce qui lui permet de jouer « plus noir » que la plupart des blancs¹⁰ –, avant d'y faire jouer Henderson lui-même au piano et Charlie Christian à la guitare.



Benny Goodman

Mais c'est dans les petites formations qui, contrairement à ce qu'on pourrait penser, n'ont pas disparu du paysage musical du swing, que se cristallisera le mieux la lutte contre la ségrégation raciale. Goodman, encore lui, franchit une deuxième étape en 1935. Il enregistre et se produit publiquement en trio aux côtés du batteur

⁸ Les prestations de l'ODJB étaient déjà, par exemple, fort appréciées pour les bizarreries auxquelles se livraient les musiciens de la formation néo-orléanaise : grimaces, imitations de cris d'animaux...

⁹ Échange improvisé entre deux solistes qui rivalisent en s'alternant toutes les deux ou quatre mesures.

¹⁰ Benny Goodman n'est toutefois pas le premier à faire appel à des arrangeurs noirs. Cette pratique existait déjà dans les années 20.

blanc Gene Krupa et du pianiste noir Teddy Wilson. Le vibraphoniste noir Lionel Hampton les rejoindra peu après.

Artie Shaw sera le premier en 1941 à engager un instrumentiste noir en qualité de permanent dans son orchestre : le trompettiste-chanteur Hot Lips Page. D'autres suivront rapidement ; le trompettiste Roy Eldridge entrera par exemple chez Gene Krupa la même année. Les chanteuses Billie Holiday et June Richmond les avaient précédés en entrant respectivement chez Artie Shaw et Jimmy Dorsey en 1938. Dan Morgenstern rappelle à juste titre que « ce fut le jazz, et non par exemple le sport, qui constitua le champ de bataille sur lequel la lutte pour l'égalité raciale livra ses premiers combats publics. C'est là le meilleur des résultats extra-musicaux de l'ère swing¹¹. »



Billie Holiday

Écouter : STRANGE FRUIT, Billie Holiday [1939]

Quelques autres formations de la swing era :

- Le 'Glenn Miller Army Air Force Band', très populaire pendant la guerre
- Woody Herman pour lequel Igor Stravinski écrit *Ebony Concerto*
- L'orchestre de Chick Webb, repris à sa mort par Ella Fitzgerald
- The Dorsey brothers, qui ont dirigé chacun leur formation et codirigé une autre
- Jimmy Lunceford et son tempo intermédiaire spécifique, entre slow et medium
- Harry James, qui intègre les cordes frottées à sa formation
- Cab Calloway, le showman et chanteur d'exception

auxquels il faut ajouter : Lionel Hampton, Earl Hines, Artie Shaw, Stan Kenton...

Quelques autres individualités :

- Les saxophonistes virtuoses Lester Young et Coleman Hawkins
- Charlie Christian, qui impose la guitare électrique à l'orchestre
- Jimmy Blanton et Oscar Pettiford qui renouvellent le jeu de la contrebasse

Pour aller plus loin

SCHULLER, Gunther, *The Swing Era: 'The Development of Jazz' (History of Jazz /2), 1930-1945*, New York, Oxford University Press, 1991.

BILLARD, François, *La vie quotidienne des jazzmen américains jusqu'aux années 50*, Paris, Hachette, 1989.

BERGEROT, Frank, MERLIN, Arnaud, *L'épopée du jazz, 1. Du blues au bebop*, Paris, Gallimard, 1993.

¹¹ BERENDT, Joachim-Ernst & collectif, *Une histoire du jazz*, trad. de l'allemand par Hansen-Lowe Ole, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1976, p. 79.