

BOOGIE WOOGIE PIANO

NEW YORK - CHICAGO - LOS ANGELES - NEW ORLEANS 1938-1954



FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

Vol. 2 "THE BOOGIE WOOGIE CRAZE"

DU NEUF AVEC DU VIEUX *ou* LA DÉCOUVERTE TARDIVE DU BOOGIE-WOOGIE

La tendance qui consiste à retrouver d'anciennes formes, pratiques, recettes... oubliées ou méconnues pour les remettre au goût du jour et les faire passer pour le dernier cri de la nouveauté ne date pas d'aujourd'hui. En ce début du XXI^e siècle balbutiant, tâtonnant, la préoccupation de l'art, à travers ses expressions et ses productions, est souvent de faire diversion. Bien aidés par les moyens de diffusion, d'information, de communication et de pression qui font du moindre événement un "spectacle", les créateurs (sic) habiles épâtent facilement le bourgeois (le *gogo bobo*) à grand renfort de manifestations destinées à lui en mettre plein la vue. Or, bien souvent, ce sont le décor, l'habillement, la publicité et la littérature qui va avec, qui créent l'illusion et déguisent le produit présenté en le faisant passer pour une nouveauté, alors que la structure, le corps et l'essence de l'objet sont de nature beaucoup plus ancienne. Les exemples que nous fournissent les arts plastiques, d'expression corporelle, de la mode (haute couture) et musicaux sont innombrables et quotidiens. Pourtant, il apparaît que l'emprunt, l'appro-

priation, le recyclage, la citation, la restauration d'éléments anciens, s'ils masquent souvent un vide, peuvent, lorsqu'ils sont bien étudiés, assimilés et compris, enrichir des pratiques créatrices et des modes d'expression. Ce sont ces fameuses *racines* sur lesquelles chacun s'appuie pour se ressourcer, se revivifier et donner de l'assise et de l'élan à ses créations.

Ces considérations générales un peu simplistes – le lecteur nous le pardonnera – s'appliquent bien évidemment aux musiques populaires qui sont nées et ont grandi au cours du siècle passé et que nous rattachons au tronc commun des musiques afro-américaines que, par commodité, nous dénommons *jazz*. Appellation simplificatrice mais encore cohérente et justifiée dans son contexte historique, le mot *jazz* a pris, ces dernières décennies, une signification plus "universelle" qui l'a largement dénaturé et éloigné de celle, pourtant déjà approximative et ambiguë, qui désignait *la* musique créée par les Noirs américains au XX^e siècle.

Et lorsque nous écrivons *jazz*, nous pensons *blues* évidemment, élément flou mais essen-

tiel qui apparaît en filigrane derrière toute musique afro-américaine, y compris celles qui précèdent la “forme blues” proprement dite. Pour pouvoir exprimer l’informel – le blues – il faut le domestiquer et lui donner une structure, une charpente. Et l’histoire du jazz/du blues n’est qu’une succession de rencontres, de chocs, d’emprunts divers “habillés”, recréés par le génie (comme on a coutume de le dire) du peuple afro-américain. Durant sa “grande” période, à la fois créative, savante et populaire, période qui se situe grosso modo entre les deux guerres mondiales et qui démarre (avec l’aide du disque) de sa naissance jusqu’à son aboutissement “classique”, le jazz a évolué avec une rapidité confondante, semblant se jouer des difficultés qu’il y avait à combiner l’informel – l’âme noire – avec le structuré, l’improvisation avec la composition, en y ajoutant cette invention magique, cet ingrédient indéfinissable mais essentiel qu’on appelle le *swing*. Se bâtissant sur des charpentes de plus en plus élaborées, complexes, raffinées, le jazz avait rapidement domestiqué le blues, l’une de ses plus fortes racines avec les *negro spirituals*, en l’inscrivant dans des schémas rythmiques, harmoniques et mélodiques bien définis – la forme blues la plus courante, dont le *boogie-woogie* fait partie, est construite

sur 12 mesures comme chacun sait. Avant même l’existence du mot jazz et des premières tentatives de définitions du terme, le blues, dès les années 1910, pouvait se lire et se jouer sur des partitions. Ces blues composés atteignent leur apogée durant la décennie suivante avec la vogue des grandes chanteuses de “blues classique”, Bessie et Clara Smith, Ma Rainey, Ida Cox et bien d’autres, vedettes éphémères d’un genre brutalement étranglé par la crise de 1929. Aussi, tandis que le jazz poursuivait son évolution et entamait sa décennie de grands orchestres (*big bands*), le blues regagnait ses ghettos d’origine, les pianistes de boogie, quant à eux, n’en étant guère sortis.

Nous ne réécrivons pas l’histoire du boogie-woogie que nous avons tenté de raconter dans notre précédent volume auquel nous renvoyons le lecteur et l’auditeur (1). Nous rappellerons simplement que ce genre musical *pianistique* – il faut insister là-dessus – apparut avant la fin du XIX^e siècle, vivra durant des décennies une existence souterraine dans les tripots, cabarets, dancings et autres lieux plus ou moins bien famés, ainsi que dans les *parties* et petites fêtes privées chez l’habitant. Certes, quelques pianistes compositeurs, plus éduqués musicalement ou intégrés dans le milieu du jazz, verront leurs œuvres éditées

sur partitions, perforées sur rouleaux ou gravées sur disques mais, comme pour le blues proprement dit, le boogie, uniquement diffusé auprès d'une clientèle de couleur, modeste ou pauvre, sera particulièrement frappé par la crise économique et la grande dépression qui suivra.

Or, voilà que plusieurs événements orientent, contre toute attente, les projecteurs vers le boogie-woogie. D'une part, une pianiste-chanteuse noire de *jazz cocktail*, Cleo Brown, enregistre en 1935, un peu pour s'amuser, le *Pinetop's Boogie Woogie*, sorte d'archétype du genre gravé par son créateur, Clarence "Pinetop" Smith, en 1928, quelques mois avant son décès accidentel dû à une balle perdue ! (2) Diffusé essentiellement dans le circuit commercial blanc, le disque de Cleo Brown obtient un grand succès auprès d'auditeurs qui n'auraient jamais daigné jeter une oreille vers une musique "de sauvages, assez pauvre et élémentaire pour n'intéresser que des Nègres qui se trémoussent". Au même moment, malgré tout, quelques jeunes amateurs blancs passionnés de jazz et curieux de découvrir les musiques noires authentiques les plus méconnues, dénichaient quelques disques de boogie-woogie enregistrés par leurs créateurs, alors illustres incon-

nus. Parmi eux John Hammond, jeune critique, futur producteur et grand découvreur de talents. Tombé sur un exemplaire de *Honky Tonk Train Blues*, autre pièce emblématique du genre gravée par Meade Lux Lewis en 1927 (1), il part à sa recherche et, grâce au tuyau que lui a donné un autre pianiste, Albert Ammons, le dénêche dans un garage de Chicago où il lave les voitures. Ammons, qui dirige un petit orchestre de réputation modeste, n'a encore jamais enregistré. Ni une ni deux, Lewis et Ammons, l'un comme l'autre, se retrouvent en studio (2).

Et puis voilà que cette forme simple, volontairement répétitive basée sur un rythme obsessionnel et immuable, va entrer dans le répertoire des orchestres de jazz et, par là même, acquérir une réputation "honorée" parmi la jeunesse et le grand public, par le biais un peu édulcoré des big bands blancs de "swing". En un rien de temps, le boogie-woogie devient la dernière danse à la mode... après des lustres d'existence *underground*, donc d'ignorance. Bel exemple, dans le domaine qui nous intéresse ici, de cette appropriation – on pourrait presque aller jusqu'au pillage – d'un élément ancien pour le faire passer pour neuf. Enfin, pourrait-on dire, le boogie-woogie est reconnu comme du jazz à part entière. Ce qui ne nous empêche

pas de suspecter ces orchestres, ces musiciens et ces pianistes – pas tous, soyons juste – de répondre tout simplement à une demande commerciale et de plaquer artificiellement cette musique très spécifique et typée sur leurs arrangements, plutôt que de la considérer comme une composante enrichissante pour le jazz et d'essayer d'accomplir un véritable travail de création.

Pourtant, sans tapage et en dehors de tout effet de mode, le boogie-woogie avait déjà infiltré les orchestres noirs, en particulier ceux de Kansas City où une intense activité noctambule et musicale animait la ville durant les années 30. Là, il ne s'agissait pas de décalquer un morceau de piano strict et codifié pour l'enrober d'arrangements destinés à le mettre en valeur mais d'intégrer le boogie-woogie de façon naturelle dans le jeu orchestral. Le puriste remarquera, avec juste raison, que le pianiste de l'orchestre, qu'il s'appelle Count Basie, Mary Lou Williams ou Jay McShann, n'assoit plus de façon immuable les *walking basses*, ces huit croches par mesure qui lui assurent son rythme spécifique. Mais l'esprit demeure et l'on peut dire que le jazz s'enrichit grâce au boogie-woogie.

C'est dans un club de Kansas City, précisé-ment, que sévit depuis des années **Pete**

Johnson (1904-1967). Ce pianiste de boogie, dont la réputation n'a guère franchi les limites du canton, fait équipe avec un monumental chanteur de blues, Big Joe Turner, employé dans l'établissement comme barman et homme à tout faire. Averti de la prodigieuse effervescence musicale de la ville, John Hammond se déplace et découvre, abasourdi, le big band de Count Basie et le duo Turner-Johnson. Il les inscrit aussitôt au programme de son concert évenement "From Spirituals to Swing" qu'il projette d'organiser au Carnegie Hall de New York pour montrer pour la première fois au public, dans ce cadre prestigieux, toutes les facettes de l'art musical afro-américain. Bien entendu, le boogie-woogie y a toute sa place et, le 23 décembre 1938, Pete Johnson et Joe Turner retrouvent sur la même scène Albert Ammons et Meade Lux Lewis venus de Chicago. Les trois pianistes jouent ensemble puis font l'ouverture du Café Society, le club *hip* et multiracial où se retrouve le Tout-New York à la page. En même temps, les portes des studios s'ouvrent immédiatement pour les accueillir, ensemble ou séparément (2). Les trois pianistes font sensation et donnent, après le coup d'envoi amorcé par Cleo Brown et accentué par le puissant relais de Tommy Dorsey dont le (*Pinetop's*) *Boogie Woogie* enregistré en big



Pete Jobson



Big Joe Turner & Pete Jobson



Albert Ammons



Mead Lux Lewis

band à la même époque (sept. 38) est le grand succès commercial du moment, une impulsion définitive à l'essor du boogie-woogie qui entre véritablement dans sa période de "folie".

LA "BOOGIE-WOOGIE CRAZE"

Pendant la dizaine d'années qui correspondent à la période dite *Swing*, celle des grands orchestres, un véritable vent de folie secoue le *business* musical. Tout le pays vit au rythme du boogie. Malgré de fâcheuses et inévitables dérives, cette période va heureusement permettre à un genre musical dans sa pleine maturité et à travers ses représentants les plus authentiques, de se révéler au grand jour. Après une première vie cachée, le boogie-woogie va vivre son âge d'or.

Il fallait marquer ce coup d'envoi par une date forte : le duo Turner-Johnson enregistré *live* au Carnegie Hall, plutôt qu'en studio quelques jours plus tard. Le jazz possède lui aussi ses dates historiques, celle du 23 décembre 1938 en est une. C'est également la première fois que l'on entend un *vrai* chanteur s'exprimer sur les rythmes du boogie avec le seul soutien d'un piano. Genre essentiellement instrumental, le boogie-woogie permettait parfois au pianiste de chanter ou de commenter son morceau, voire d'accom-

pagner occasionnellement un chanteur de blues mais jamais sur un tempo aussi rapide. Big Joe Turner chante véritablement le boogie en osmose avec son pianiste. À côté de son collègue de Kansas City Jimmy Rushing, il va devenir le chef de file des *blues shouters*, chanteurs qui, aux débuts du rhythm and blues, vont s'exprimer à leur tour avec force sur le canevas du boogie.

Après le Carnegie Hall, les activités de Pete Johnson se confondent largement avec celles de son confrère de Chicago **Albert Ammons** (1907-1949) avec qui il grave une série de duos restée inégalée dans l'histoire du boogie, si ce n'est du jazz (2). Pour avoir une idée de la présence et de la puissance impressionnante de ces deux pianistes, il faut les voir jouer ensemble dans le film "Boogie Woogie Dream". Peu de temps avant sa mort prématurée, Ammons enregistra avec le grand orchestre de Lionel Hampton.

Le succès du trio Ammons-Johnson-Lewis entraîne à sa suite la (re)découverte de quelques-uns des pionniers du genre. La première et non la moindre est celle du mentor de Lewis, le vétéran **Jimmy Yancey** (1894-1951), pianiste singulier qui va devenir un peu le "quatrième mousquetaire" du piano boogie, bien qu'il ne fût jamais associé aux

autres pour quelque rencontre en duo. Après ses premières faces pour Victor en 1939 (2), il réalise par la suite plusieurs séances d'enregistrement, jouant et rejouant avec de multiples variantes, les trois ou quatre morceaux immédiatement reconnaissables de son répertoire. Nous en avons choisi deux, gravés en 1943, toujours très typés avec leurs rythmes déhanchés et leurs syncopes, qui complètent le catalogue de ses œuvres. Après une prestation à son tour au Carnegie Hall en 1948, Yancey ne va pas tarder à tomber malade et il apparaît fatigué et hésitant dans ses derniers enregistrements pour Atlantic en 1951 ; année où il donne son ultime concert à Chicago en compagnie de son vieil ami Cripple Clarence Lofton, autre pionnier, avec Cow Cow Davenport et Montana Taylor, à graver quelques disques durant les *forties* (2). De ces grands créateurs encore vivants, seul **Arthur "Montana" Taylor** (1903-1955) a conservé les moyens d'exprimer quelque chose de construit. Pourtant désabusé après le manque de reconnaissance (artistique et financière) de ses deux premiers disques réalisés en 1929, il avait refermé le couvercle de son piano pendant dix-sept ans. Il accepte d'enregistrer à nouveau en 1946 et présente des aspects encore méconnus (accompagnateur, chanteur et profond bluesman) de son

puissant talent. *Indiana Avenue Stomp*, avec son thème mélodique fleuri et son exécution "horizontale" régulière, est un *remake* du même titre gravé en 1929.

Grand pianiste de blues et de boogie dont il est devenu l'un des meilleurs spécialistes tout en s'exprimant dans toutes les formes du jazz *mainstream*, notamment au sein de petites formations, **Sammy Price** (1908-1992) se montre également un accompagnateur de vocalistes hors pair. Son accompagnement des chanteuses de gospel Sister Rosetta Tharpe et Marie Knight (3) fait l'unanimité par sa pertinence et la justesse de son placement et de ses commentaires. Il accompagne ici la chanteuse Bea Booze dans une interprétation d'un "classique" du boogie-blues créé par le pianiste-chanteur Harry "Freddie" Shayne en 1935, *Mr. Freddie Blues*, et repris en version instrumentale par Meade Lux Lewis l'année suivante (2). Le tempo, absolument parfait comme Sammy Price sait l'installer, donne une rare présence à cette superbe exécution. Sa venue au festival de Nice en 1948 avec l'orchestre de Mezz Mezzrow, donna à Sammy l'occasion de poursuivre son séjour à Paris et d'y enregistrer une première série de boogies – il y en aura d'autres plus tard – remarquablement équilibrés et contrastés. Le classicisme d'un genre à son apogée.

Avec Sammy Price comme solide pilier central, nous franchissons le pont qui mène sur les rives du piano jazz sous ses multiples aspects. Et, comme tout orchestre en cette période propice, tout pianiste qui se respecte se doit d'inscrire au moins un boogie à son répertoire. **Earl Hines** (1903-1983), le créateur du *trumpet-piano style* avec Louis Armstrong et inspirateur de tous les pianistes modernes, avait justement gravé un mémorable *Boogie Woogie On St. Louis Blues* avec son grand orchestre en 1940, véritable concert pour piano boogie et orchestre. Seul à Paris en 1949, il reprend ses magnifiques variations sur ce thème, avec beaucoup de libertés rythmiques. On notera avec intérêt que le style propre de chaque grand soliste ressort distinctement en dépit de la rigueur formelle des interprétations. Autre grand maître du piano jazz, **Art Tatum** (1909-1956) s'offre le luxe, dans une courte pièce d'une renversante virtuosité prise sur un tempo d'enfer, aussi riche d'accents, de ruptures et d'envolées que ses morceaux les plus fameux, de la jouer en Ré, une tonalité "impossible" pour un pianiste de boogie ! Dans un style différent mais tout aussi virtuose, le jeune **Erroll Garner** (1921-1977) à ses débuts fait ressortir toutes les caractéristiques d'un jeu clairement identifiable et

inimitable : du "Garner" sur les *walking basses*.

Impossible non plus de ne pas reconnaître **Nat King Cole** (1917-1965) qui construit son interprétation, comme à son habitude, sous l'angle du trio en laissant un solo à son guitariste Oscar Moore.

À un degré inférieur sur la grande échelle des géants du piano jazz, **Dorothy Donegan** (1922-1998), peu connue du grand public jusqu'à ses apparitions et disques en Europe dans les années 70 mais considérée par ses confrères comme l'une des plus grandes pianistes de jazz, est une disciple d'Art Tatum. Son premier disque, *Piano Boogie*, enregistré à l'âge de 20 ans et inspiré autant de Pinetop Smith que de Count Basie, est une magistrale démonstration d'aisance et de swing, d'autorité et de finesse, de rigueur et d'agilité. **Gene Rodgers** (1910-1987), excellent musicien capable de s'exprimer aussi bien en soliste qu'en big band, conjugue un peu les influences les plus opposées (Fats Waller, Teddy Wilson puis Art Tatum et même Erroll Garner). Il aborde volontiers le boogie-woogie comme n'importe quelle autre proposition musicale, n'hésitant pas à l'occasion à s'offrir une petite fantaisie comique assez réussie comme on peut le voir dans un petit film d'époque. Mais on aurait tort de réduire



Sammy Price



Jimmy Yancey

son talent à cette seule facette comme en témoigne son *G.R. Boogie* parfaitement maîtrisé avec des variations et rondement mené sur un rythme “ferroviaire”.

La personnalité manque encore à **Oscar Peterson** (né en 1925), jeune pianiste de 22 ans qui réside encore en sa ville natale de Montréal. Doublement influencé par Tatum et Cole, il possède déjà une technique prodigieuse et une main gauche impressionnante, et propose, comme il le fait toujours, un morceau à l’exécution impeccable : notons le passage “swing” et les accords “jazz”.

À côté de ces pianistes clairement répertoriés jazz mais qui savent aussi, pour la plupart, être de vrais *entertainers*, mot ici employé sans aucune connotation péjorative, voisinent nombre de pianistes qui se sont volontiers satisfaits de cet art de l’agrément et de la communication, qu’il s’effectue sous l’angle de la confiance, du clin d’œil, de la complicité, ou sous celui de la conversation franche et directe. Peu enclins à révolutionner quoique ce soit – hormis King Cole mais presque à son insu –, ils préfèrent se constituer une large palette d’expressions musicales pour s’en servir à volonté avec goût, astuce, savoir-faire et pour confectionner de petites pièces, parfois sans prétention mais souvent ravissantes.

Durant les années 40, de nombreuses pianistes (souvent chanteuses) s’illustrent ainsi dans ces musiques de divertissement de qualité que d’aucuns appellent le *jazz cocktail* parce qu’il fait les belles soirées des boîtes et des clubs chics et que les puristes du jazz rejettent vers le blues alors que ceux du blues les renvoient vers le jazz ! Tant et si bien que des gens importants et célèbres de leur vivant se retrouvent bannis des dictionnaires et discographies spécialisés. Ils n’existent plus pour l’Histoire.

C’est le cas pour la très sympathique et formidable pianiste **Martha Davis** (1917-1960), chanteuse et “animatrice” qui forma un fameux duo avec son mari, le contrebassiste Calvin Ponder. Les films et transcriptions (pour juke-boxes à images) dans lesquels on voit ses doigts boulinés parcourir le clavier avec une aisance stupéfiante, sont des petits chefs-d’œuvre de grâce, de drôlerie et de fraîcheur. Pas jolie, rondouillarde, elle dégage, à l’instar de Fats Waller dont elle s’est inspirée, beaucoup de légèreté. À son *Martha’s Boogie*, qui est un peu une démonstration de virtuosité, en particulier à la main gauche comme nous pouvons le voir sur un film, nous avons préféré un autre morceau, chanté, qui donne, malgré une sonorité bizarrement désaccordée, une meilleure image de son jeu harmonique.

Également dotée d'une technique assez impressionnante, **Hazel Scott** (1920-1988) se situe aussi dans la frange qui sépare artificiellement le jazz de la variété. Disciple de Tatum et de Wilson, elle possède un jeu brillant mais ne semble pas vraiment désireuse de donner une véritable dimension à ses morceaux. Elle a gravé quelques boogies qui l'inscrivent plus dans la lignée de Cleo Brown que dans celle d'Albert Ammons ! Spontanéité en moins et clichés en plus qui ne sont pas sans rappeler les tics et formules toutes faites de certains pianistes blancs de l'époque. Cela dit, en 1942, son *Hazel's Boogie Woogie* tenait la route et possédait quelques longueurs d'avance sur les morceaux stéréotypés de ses pâles suiveurs.

Hazel Scott était connue pour ces interprétations "jazzées" de morceaux classiques. Cet exercice connaissait une vogue certaine à l'époque et Art Tatum, pour ne citer que lui, s'y est risqué avec le plus grand bonheur. Mais le résultat peut aussi friser le ridicule. Pianiste de jazz un peu "baroque", **Erskine Butterfield** ((1913-1961) s'y est essayé sur le boogie (il a d'ailleurs publiés des recueils de compositions *en boogie*). Le thème de la *Barcarolle* des "Contes d'Hofmann" sert ici de prétexte à une réalisation habile et plaisante (4). Néanmoins, on atteint ici les limites

du genre. Dans un genre voisin, mais avec un tout autre "poids", Pete Johnson et surtout Albert Ammons mettront "en boogie" des standards du jazz et de la musique populaire américaine avec une réussite certaine et en respectant à la fois le thème choisi et la forme et l'esprit du boogie (*Lady be Good*).

Trop tard pour bénéficier de la vague *boogie craze*, trop tôt pour s'accrocher durablement au rhythm and blues, **Sugar Chile Robinson** (né en 1940) est un météorite apparu dans le ciel musical d'une époque déjà révolue. À l'âge de 2 ans, il joue déjà correctement du piano, à 5 ans il se produit en public, à 6 ans il interprète la chanson générique d'un film, et à 9 ans il enregistre ses premiers disques ! Résultat : *Numbers Boogie* grimpe à la 4^e place du Top 40 R&B. On aurait pu n'en faire qu'un phénomène de foire, or ses interprétations, assez époustouflantes pour un gamin de son âge, possèdent la fraîcheur de l'innocence et distillent une véritable joie de jouer. Malheureusement, propulsé trop vite vedette, l'enfant prodige disparaît de la scène quelques années plus tard. S'ensuit cinquante années de silence... jusqu'à un come-back annoncé à Detroit !

La décennie s'achève avec la mort d'Albert Ammons en 1949. Et tandis que Pete Johnson continue à défendre la musique authentique

sur la côte Ouest, souvent avec son vieux partenaire Joe Turner, **Meade Lux Lewis** (1905-1964) a tendance à son tour à lorgner vers le jazz cocktail et le piano-bar alors que ses compétences techniques n'ont pas l'envergure requise par ce genre de fonction. Au milieu de ce répertoire peu consistant, il glisse toujours ses morceaux de bravoure comme *Honky Tonk Train Blues* qu'il joue toujours plus vite, pour épater le client, toujours plus bâclés. Pourtant, quand il le veut bien, sa puissance reste impressionnante comme le montre son *Bush Street Boogie* de 1954, véritable tour de force de 5'30, sans temps morts ni baisse de régime qui, malgré une inspiration inégale, laisse l'auditeur pantois et épuisé !

LE PIANO BOOGIE DANS LE RHYTHM AND BLUES

Tout se termine en même temps : fin de la guerre, fin de la grève des enregistrements, fin de la *Swing Era*, fin des grands orchestres, fin du monopole des grandes maisons de disques... Le monde musical est en plein bouleversement et, durant les dernières années, beaucoup de choses ont changé au sein de la population afro-américaine. Elle a servi dans l'armée sur tous les fronts, elle a massivement émigré vers les grandes métro-

poles urbaines, elle a constitué de nouvelles communautés, et les musiciens apportent du sang neuf à des formes qui ronronnaient et se sclérosaient. En quelques années, le jazz et les musiques noires populaires (blues, gospel...) changent radicalement et la grande majorité de la communauté se retrouve dans des types d'expressions musicales souvent beaucoup plus proches de ses racines, plus directes, plus "primitives", musiques qui vont bientôt se rassembler sous la bannière commerciale du *Rhythm & Blues*, terme qui remplace le marché des *race records* d'avant-guerre.

Ce sont, d'une part le torride big band de Lionel Hampton (avec son pianiste Milt Buckner), d'autre part le Tympany Five de Louis Jordan, le petit orchestre le plus populaire du pays durant les *forties*, qui opèrent le glissement d'une époque à une autre. Si les grandes formations sont peu nombreuses, difficultés économiques obligent, les petits combos pullulent, notamment sur la côte Ouest du pays, le cœur de cette effervescence. Le boogie-woogie devient alors un élément essentiel dans le renouvellement de ces musiques populaires fortement rythmées.

L'intégration du piano boogie dans ces petites formations où trône le saxophone ténor, rejoint plus tard par la guitare électrique, fera



Sugar Chile Robinson



Amos Milburn

l'objet d'une prochaine anthologie. Nous nous attacherons ici à présenter les personnalités caractéristiques du genre, lorsqu'elles s'expriment dans le contexte épuré du piano solo (ou très légèrement accompagné). Ces musiciens prolongent avec talent l'esprit des grands aînés tout en maintenant vivante une forme musicale qui appartient désormais à l'histoire.

Parmi les véritables spécialistes du genre qui appartiennent à la nouvelle génération, le texan **Amos Milburn** (1926-1980) apparaît comme étant peut-être le plus éblouissant. Main gauche souple et exceptionnelle, rigueur rythmique intraitable, jeu continuellement rebondissant, audaces et risques parfaitement maîtrisés à la main droite, construction exemplaire, Milburn prolonge directement Pete Johnson et Albert Ammons tout en affinant le style. Le succès populaire en tant que chanteur qu'il obtient au tournant des années 40/50 occulte un peu les immenses qualités instrumentales d'un pianiste de boogie-woogie à placer tout en haut de l'échelle, aux côtés des plus grands.

Avant lui, deux pianistes-chanteurs avaient véritablement "lancé" le rhythm and blues sur la côte californienne (avec le chanteur-batteur Roy Milton). Si **Charles Brown**, également

né au Texas (1922-1999), est d'abord un interprète sophistiqué de *blues cocktail* et de ballades qui a prolongé le genre créé par Nat King Cole en le "bluesifiant", ses qualités de pianiste accompli – il a reçu une formation classique – peuvent lui permettre d'aborder le boogie avec aisance. Sa main gauche est toutefois moins rigoureuse que celle de Milburn et il déroule chaque couplet un peu comme on tourne les pages d'un catalogue. Mais il s'agit avant tout d'un jeu en trio où le guitariste Johnny Moore joue un rôle identique à celui de son frère Oscar auprès de Nat Cole. Contrairement à Brown, **Cecil Gant** (1915-1951), originaire de Nashville, est un véritable spécialiste du piano boogie, même s'il doit partager son répertoire en deux après le phénoménal succès de *I Wonder* : ballades chantées d'une part, puissants boogie-woogies instrumentaux de l'autre, toujours exécutés dans un esprit dépouillé avec une swinguante main gauche, les deux pôles extrêmes entre lesquels vont naviguer pendant des lustres tous les pianistes-chanteurs de la côte Ouest. Musicien aux approches contrastées, Cecil Gant peut jouer une adaptation très libre du classique de Pinetop Smith, qu'il appelle ici *New Cecil Boogie*, comme découper les *walking basses* en synopes et lancer des grappes de notes sur un accompagnement

singulier (*Syncopated Boogie*).

Excellente pianiste à cheval entre le jazz cocktail et le boogie-woogie dont elle va devenir une éminente spécialiste, **Hadda Brooks** (1916-2002) est l'une des premières à divulguer avec succès le boogie sur la côte Ouest. Bien qu'elle se produise dans les cabarets chics comme Nat Cole ou Charles Brown, elle joue un boogie certes formaté, car elle exploite durant sa très longue carrière ses succès initiaux, mais qui conserve une bonne dose d'authenticité et de conviction. Elle joue par ailleurs remarquablement le blues. On remarque dans son bien nommé *Swingin' The Boogie* joué sur un piano un peu métallique, ses grappes d'aigus cristallins, ses notes parfois répétées (à la Yancey), ses accompagnements de basse variés et, après un passage "swing", la reprise du *eight-to-the-bar*. Hadda Brooks fait un peu le lien entre un boogie classique et jazzy avec celui qui, au sein des musiques californiennes d'un rhythm and blues en gestation, va retrouver toute sa négritude.

À sa suite, d'autres pianistes femmes se révèlent en Californie. Sa contemporaine **Nellie Lutcher** (née en 1915), pianiste et chanteuse louisianaise, capable de tout bien jouer comme nombre de ses consœurs, est d'avantage marquée par le piano jazz d'Earl Hines

ou de Teddy Wilson que par le boogie-woogie. Elle n'aborde qu'occasionnellement ce qui n'est qu'un élément de son vaste répertoire. Avec une bonne dizaine de titres classés dans les *charts* à la fin des années 40, Nellie (sœur du saxophoniste chanteur Joe Lutcher) sera l'une des premières grandes vedettes féminines du R&B – elle s'est également produite en Europe en 1950/51). Son *Lake Charles Boogie*, qui renvoie à sa ville natale et comprend des progressions harmoniques originales, est un bel exemple d'un art tout de finesse, de légèreté, de grâce et de fantaisie... féminines !

À l'opposé, **Camille Howard** apparaît comme une pure spécialiste du boogie-woogie. Installée comme figure centrale du combo de Roy Milton, celui-ci la laisse largement s'exprimer au sein de son groupe ou en trio. Sous son nom, elle n'enregistre quasiment que des boogies et obtient de beaux succès avec des pièces brillantes, enlevées et puissantes qui la classent parmi les meilleures interprètes du genre, toutes époques confondues. On appréciera la netteté de la touche, la précision de la frappe, les contrastes et les aigus fleuris.

Parmi la génération précédente, les deux pianistes de Kansas City, Pete Johnson et **Jay McShann** (né en 1909) s'installent à leur

tour en Californie. Tous deux dirigent de petits groupes qui accompagnent souvent des chanteurs, et le second ne manque jamais d'utiliser les basses roulantes qu'il modèle à sa personnalité, sans appuyer son jeu et en variant les formules. C'est un boogie plus *cool*, swingant et rebondissant, sur un accompagnement moins appuyé de la main gauche : tout Kansas City.

D'autres pianistes savent relever les défis du boogie-woogie. Du même âge que McShann, **Lloyd Glenn** (1909-1985) possède une solide expérience de musicien d'orchestre et d'accompagnateur lorsqu'il enregistre ses premières faces sous son nom. Réservant ses propres compositions à des genres relevant plus des musiques en vogue dans le R&B, il préfère reprendre des thèmes célèbres quand il joue le boogie. Il rend ainsi hommage à Meade Lux Lewis en interprétant *Honky Tonk Train Blues* auquel il donne un petit côté *shuffle* et plus respectueusement *Yancey Special*.

Moins connu, **Willard McDaniel** est un pianiste souvent utilisé dans les studios car possédant un grand sens du blues. S'il aime aussi jouer et chanter à la manière de Fats Waller, c'est à travers le boogie-woogie qu'il semble avoir laissé sa trace phonographique la plus convaincante. Goût, équilibre et absence de

virtuosité gratuite caractérisent son jeu.

Plus "fou fou" le tout jeune **Little Willie Littlefield** (né en 1931) – il a 17 ans lorsqu'il enregistre son *Little Willie's Boogie* à Houston – se jette à bras le corps sur son clavier et, tandis que roulent les basses comme des vagues, les aigus crépitent et s'emballent. Toujours au bord de la rupture, il déploie une vraie générosité dans son jeu. Après une carrière dans le R&B, Littlefield se cachera derrière les pianos de bars avant de faire une réapparition remarquée en Europe à la fin des années 70. Installé sur le Vieux Continent où il continue à faire gronder les basses, Willie Littlefield demeure (peut-être ?) le dernier "vrai" pianiste authentique vivant de boogie-woogie.

LE BOOGIE-WOOGIE ET LE BLUES ÉTERNEL

Terrain d'improvisation pour les jazzmen, source vivifiante du rhythm and blues, le boogie garde tout naturellement sa place sur la palette du pianiste de blues. Question de tempo. Bien sûr le bluesman est d'abord conteur, chanteur, mais il doit aussi remplir son rôle d'*entertainer* dans les petits clubs, bars, *juke joints*, et il lui faut parfois appuyer un peu sur les touches pour se faire entendre ou faire danser une assistance un peu

bruyante. Le pianiste de blues ne rend pas toujours une copie parfaite mais lorsqu'il joue un boogie, nul doute qu'il y ajoute un poids, une densité, un vécu, une "histoire" personnelle qu'on serait en peine de trouver chez un pianiste plus brillant et plus démonstratif.

Il y a de la rudesse chez **Champion Jack Dupree** ((1910-1992), dans les basses appuyées comme dans le phrasé sobre ; son *Cabbage Greens* assez monolithique dégage des parfums néo-orléanais. Il y a des ruptures de rythme chez **Roosevelt Sykes** (1906-1983) qui a assimilé les syncopes brutales du Mississippi et toutes les ficelles des *barrel-houses* du Sud, et qui bâtit un jeu robuste, dynamique, ponctué d'éclats et de contrastes. Un même sens de la syncope mais plus poli, plus "jazzé" se retrouve chez **Little Brother Montgomery** ((1906-1985) qui reprend ici l'une de ses compositions les plus typiques sur un piano curieusement préparé ; le découpage et le rythme syncopé font bien ressortir l'alternance et les oppositions entre graves et aigus. Les prolongeant tous, **Big Maceo Merriweather** (1905-1953) fait entrer le boogie dans le Chicago blues moderne, construisant puissamment et avec une impressionnante maîtrise son *Chicago Breakdown* parfaitement intriqué avec la gui-

tare de Tampa Red. Avant lui, dans un domaine où le piano n'avait pas toujours l'espace pour s'exprimer longuement, Joshua Altheimer et Blind John Davis *accompagnaient* ; après lui, Eddie Boyd, Otis Spann, Little Johnny Jones rentreront au sein du blues band ; Big Maceo, lui, s'impose...

BOOGIE À LA NOUVELLE-ORLÉANS

Montgomery et Dupree venaient de la Nouvelle-Orléans, Sykes finira par s'y installer. Parallèlement à ce qui se passe sur la West Coast, la cité du Croissant, alors en pleine ébullition, est en train de se mitonner un rhythm and blues goûteux, coloré et épicé qui émerge au tournant du demi-siècle avant de déloger le son californien qui se disperse un peu partout. En effet, pour rentabiliser leurs succès, nombre d'artistes doivent s'exporter vers la côte Est. Pendant ce temps, à l'extrême sud louisianais, au milieu des cuivres et des anches, bien calé sur une section rythmique à la fois cadencée et monolithique, le piano apporte liant, souplesse et onctuosité à l'ensemble.

À côté des figures essentielles mais marginales que sont le Professor Longhair ou Archibald, **Paul Gayten** (1920-1991) dirige de son piano un orchestre qui fait les beaux jours des scènes et des studios. Instrumentiste

modeste, il propose ici une étonnante et irrésistible relecture *New Orleans* du vieux *Cow Cow Blues* de Cow Cow Davenport (1).

Mais le pianiste-chanteur qui va savoir choisir (avec le trompettiste-chef d'orchestre Dave Bartholomew), planter et faire fructifier les meilleures graines s'appelle **Antoine "Fats" Domino** (né en 1928). Chez lui, le boogie-woogie s'enrichit des rythmes caraïbes et du pittoresque campagnard cajun. Et il devient, au-delà du rhythm and blues et bientôt du

rock 'n' roll, du "Fats Domino", véritable marque déposée. Si ce sont d'abord sa voix et ses chansons qui lui ont permis de conquérir le monde, il ne faudrait pas sous-estimer ce piano roulant qui ici, après Albert Ammons, "met en boogie" *Swanee River*, la vieille chanson américaine qu'il conduit sur les chapeaux de roues en appauvrissant un peu les passages d'accords, mais avec un *drive* impressionnant pour notre plus grand bonheur.

À l'orée des *fifties*, le témoin est désormais



Nat King Cole

transmis. Les pianistes de jazz, Sammy Price excepté, retournent sur leurs terres ou vont défricher ailleurs, et les grands pionniers du boogie quittent la scène, hélas, les uns après les autres. Mais le rythme aux quatre temps immuables et envoûtant du boogie-woogie ne va pas disparaître. Bien au contraire, il est en train de s'inscrire durablement dans les musiques populaires qui se ressource régulièrement dans le blues et dans les Gospel songs. L'amplification d'une part, et l'importance accrue donnée aux sections rythmiques qui accentuent tous les temps d'autre part, libèrent le piano de son rôle d'instrument complet. Enfin, les formes nouvelles du rhythm and blues réclament des orchestres et des interprétations qui "chauffent" et un pianiste soliste a bien du mal à lutter contre cette tendance. Il doit s'adapter en s'entourant de musiciens ou en accompagnant un chanteur sous peine de disparaître du circuit. C'est donc au sein de ces formations qu'on retrouvera désormais l'instrument qui créa ce rythme puissant, étourdissant et irrésistible, le piano boogie.

Jean BUZELIN

Notes :

- (1) Voir le coffret *Boogie Woogie Piano* (FA 036) dans lequel sont déjà présentés plusieurs pianistes figurant dans ce nouveau volume.
- (2) In *Boogie Woogie Piano* (op. cit.).
- (3) Voir *Complete Sister Rosetta Tharpe Vol. 2* (FA 1302), *Vol. 3* (FA 1303) et *Vol. 4* (FA 1304).
- (4) Cette "barcarolle" a été reprise, entre autres, par Camille Howard, pianiste de boogie pur jus.

Nous remercions particulièrement Jean-Pierre Arniac, Philippe Baudoin, Claude Carrière, Jacques Morgantini et Michel Pfau pour leur prêt de disques, parfois rares, tirés de leur collection, ainsi que Philippe Le Jeune.

Photos et collections : Jean-Paul Amoureux, Jean-Pierre Arniac, Jack Bradley, Jacques Demètre, Art Feher/Jimmy Ernst, James Kriegsmann, Montagne, Jacques Morgantini, Oldie Blues, Gilles Pétard, Michel Pfau, Paul Rust, Mr. R&B, Billy Vera, X (D.R.).



Art Tatum

A BLEND OF NEW AND OLD *or* THE LATE DISCOVERY OF BOOGIE-WOOGIE

The tendency to reinvent an old, forgotten, little known style and revamp it to suit contemporary taste and pass it off as something new has always existed. In these early tentative days of the 21st century all art forms are often keen to create something different. Backed by the media, which is able to turn the most insignificant event onto a “happening”, clever producers manage to impress middle class audiences with their shows. Frequently the décor, costumes and publicity that go along with it help to create an illusion and dress up the presented product as something new while, in fact, it is based on some old idea. Examples of this abound today in the world of plastic art, dance, fashion and music.

However, it seems that this borrowing and recycling of older elements, although often masking a lack, if used intelligently can also enrich the creative process and lead to different forms of expression. Any true creator seeks inspiration in the past, its roots serving as a basis for his own talent.

Such general considerations-we apologise to the reader if they appear couched in rather simplistic terms-obviously apply to all the various types of popular music labelled Afro-American that

sprang up or developed during the last century, that are now labelled jazz. A collective title but a logical one, justified by its historical context, for over the last decades the word “jazz” has taken on a universal meaning that has watered it down and distanced it from the already somewhat ambiguous term used to describe the music created by black Americans in the 20th century.

And, of course when we speak of *jazz* we also think of *blues*, that so difficult to define element which is at the heart of all Afro-American music, including that preceding what is literally known as “the blues”. In order to express the blues, a framework was needed. And the history of jazz/blues is quite simply a story of fortuitous encounters and mutual exchange from which black Americans created something new. During its most creative and popular heyday, roughly between the two World Wars, encouraged by the issue of numerous records, jazz developed at an incredible speed. It seemed to thrive on problems posed by attempting to confine the Negro soul at the heart of the music within a structure where composition began to replace improvisation, alongside the addition of that magical, indefinable but essential element we call *swing*.

Based on increasingly elaborate and complex structures, jazz integrated the blues (one of its most basic roots together with Negro Spirituals) into clearly defined rhythmic, harmonic and melodic outlines, the most common form of the blues, including boogie-woogie, being based on 12 bars. Even before the term “jazz” was coined and the first attempts to define it, as early as 1910 blues had been written down and played from scores. These composed blues reached their height during the following decade which saw the huge popularity of great classic blues female vocalists such as Bessie and Clara Smith, Ma Rainey, Ida Cox and many others, ephemeral stars of a vogue that was brutally cut short by the 1929 Crash. Thus, while jazz continued to develop, heralding the big band era, the blues returned to its native ghettos, still home to many boogie pianists.

We have already covered the history of boogie-woogie in our previous album (1). We would just like to remind the reader that this style of piano playing appeared in the late 19th century but remained more or less underground for decades, heard only in speakeasies, clubs, dance halls and other more or less low dives and at private parties. It is true that several pianist/composers, more musically literate or with one foot in the jazz world, had their work issued either as sheet music or recorded on perforated rolls or

on wax but, like the blues, boogie was only bought by the poor black community and so was particularly hit by the Depression.

Then out of the blue, several events conspired to turn the spotlight on boogie-woogie. The first came in 1935 when a black American cocktail jazz pianist/vocalist, Cleo Brown, recorded mainly for his own amusement a version of the archetypal *Pinetop's Boogie Woogie*, recorded earlier in 1928 by its composer, Clarence “Pinetop” Smith, a few months before he was accidentally killed by a stray bullet! (2) Distributed mainly on the white market Cleo Brown made an immediate hit with listeners who would previously have refused to listen to music of “barbarians, so uninteresting and rudimentary that it could only appeal to the Negroes who wiggle their hips to it”. At about the same time a small number of young white jazz fans, keen to know more about this unfamiliar authentic black music, unearthed some boogie-woogie records made by hitherto unknown but outstanding musicians. John Hammond, a young critic, future producer and successful talent scout, came across a copy of *Honky Tonk Train Blues*, another symbolic title cut by Meade Lux Lewis in 1927 (1). Hammond set off to find Lewis and, thanks to a tip-off from fellow pianist Albert Ammons, discovered him working in a car wash



Gene Rodgers



Dorothy Donegan

in Chicago. Ammons himself had never recorded but he and Lewis found themselves alongside each other in a studio (2).

And so this simple deliberately repetitive style, based on a compulsive, unchanging beat, became integrated into the repertoire of jazz bands and hence gained a reputable name with young people and the general public through the somewhat watered-down version played by white swing bands. In no time at all boogie-woogie became the latest dance craze... after being ignored for so many years. A perfect example of what we mentioned earlier; borrowing (dare we say stealing) something old and dressing it up as something new. Finally boogie-woogie was accepted as an integral part of jazz. And yet there remains a lingering suspicion that some of these bands, musicians and pianists were simply pandering to public demand by artificially tacking this very specific type of music on to their arrangements, rather than using it to enhance jazz and attempting to create something genuinely new. However, without any fuss and uninfluenced by popular taste, boogie-woogie had already infiltrated black orchestras, especially in Kansas City where a vibrant musical night life flourished during the 30s. Here it was not a question of merely copying a piano extract and highlighting it with a special arrangement but of making boogie-woogie a natural part of the orchestration.

The purists will probably point out, quite rightly, that pianists such as Count Basie, Mary Lou Williams or Jay McShann no longer relied solely on the walking bass (a line played pizzicato on the double bass in regular crochets in 4/4 meter) to provide them with a set rhythm. But the feeling was the same and there is no doubt that jazz became the richer thanks to boogie-woogie.

It was in a Kansas City club that **Pete Johnson** (1904-1967) held sway for many years. A boogie pianist who was barely known outside the township, Johnson teamed up with a stupendous blues singer, Big Joe Turner, who was working in the same club as barman and general handyman. John Hammond, having heard about the exciting upsurge of music in Kansas City, went to hear for himself and was astounded by the discovery of Count Basie's big band and the Turner-Johnson duo. He immediately hired them to appear on his legendary "From Spirituals to Swing" concert that he was in the process of organising at New York's Carnegie Hall in order to present in public, for the first time ever, all the varied aspects of Afro-American music. Naturally, boogie-woogie was featured and, on 23 December 1938, Pete Johnson and Joe Turner found themselves on stage alongside Albert Ammons and Meade Lux Lewis from Chicago. The three pia-

nists played together and then at the opening night of the Café Society, the hip and multiracial club to which all the New York “in” crowd flocked. At the same time, recording studios immediately opened their doors to them, either together or separately (2). The three pianists created a sensation and, after the kick start given by Cleo Brown, underlined by Tommy Dorsey’s powerful big band recording of (*Pinetop’s*) *Boogie Woogie* at the same time (Sept. 1938) that became a top-selling hit, they gave a huge boost to the boogie-woogie boom.

THE BOOGIE-WOOGIE CRAZE

During the Swing era a veritable wind of change swept the music world. The entire country was bitten by the boogie bug. In spite of the odd setback authentic exponents of the genre brought it out into the light of day. After years spent in the dark boogie-woogie now entered its golden age. It could be said that it all started on 23 December 1938 when the Turner-Johnson duo recorded live at the Carnegie Hall before the session in a recording studio a few days later. This was also an important date in the annals of jazz for it was the first time that a great vocalist had sung to the beat of boogie-woogie backed only by a piano. Essentially instrumental, boogie-woogie enabled the accompanying pianist either to embroider on the piece or to accompany a

blues singer at an unusually fast tempo. Big Joe Turner actually sang boogie-woogie by absorbing it from his pianist. Along with his fellow musician from Kansas City, Jimmy Rushing, he would become one of the most outstanding blues shouters who, in the early days of R&B expressed themselves so powerfully against a boogie background.

Following the Carnegie Hall concert, Pete Johnson’s career became closely involved with that of **Albert Ammons** (1907-1949) with whom he cut a series of duos unequalled in the history of boogie, if not of jazz itself (2). To get an idea of the presence and powerful impression made by these two pianists one only has to watch them playing together in the film “Boogie Woogie Dream”. Shortly before his early death Ammons recorded with Lionel Hampton’s big band.

The success of the Ammons-Johnson-Lewis trio led to the (re)discovery of several pioneers. First, but by no means least, came Lewis’ mentor, the veteran **Jimmy Yancey** (1894-1951), a remarkable pianist who became a sort of “fourth Musketeer” of piano boogie, although he never actually teamed up with the others in duo. After his first sides for Victor in 1939 (2), came several other sessions when he played and replayed, with countless variations, the three or



Montana Taylor



Earl Hines

four immediately recognisable titles from his repertoire. We have chosen two here, from 1943, both extremely typical of his swinging rhythm and syncopation. After also appearing at the Carnegie Hall in 1948, Yancey became ill and seems exhausted and hesitant on his last recordings Atlantic in 1951. The same year he gave his final concert in Chicago accompanied by his old friend Cripple Clarence Lofton, another pioneer, with Cow Cow Davenport and Montana Taylor with whom he had cut several records during the 40s.

Of these great veterans still alive at the time, only **Arthur “Montana” Taylor** (1903-1955) remained fit enough to play. Disappointed by the lack of recognition (artistic and financial) received by his first two records in 1929, he closed his piano lid for seventeen years. He agreed to record again in 1946, revealing hitherto unknown aspects of his talent (accompanist, singer and inveterate bluesman). *Indiana Avenue Stomp*, with its flowery melody and regular walking beat is a remake of his 1929 recording. Not only a great blues pianist and one of the best boogie players, he also played mainstream jazz, notably with small formations. **Sammy Price** (1908-1992) was also well known for the brilliant backing he gave to female Gospel singers such as Sister Rosetta Tharpe and Marie Knight (3). We hear him here accompanying Bea

Booze in an interpretation of a boogie-woogie classic created by pianist/vocalist Harry “Freddie” Shayne in 1935, *Mr Freddie Blues*, reprised in an instrumental version by Meade Lux Lewis the following year (2). The perfect tempo installed by Sammy Price is one of the highlights of this superb rendition. After appearing at the Nice Jazz Festival in 1948, Price stayed on in Paris where he recorded a first extremely varied series of boogies – others would follow.

With Sammy Price established as a solid central figure, we now turn to piano jazz and all its different aspects. By now every orchestra and every self-respecting pianist had to include at least one boogie in their repertoire. **Earl Hines** (1903-1983), inventor of the trumpet-piano style with Louis Armstrong and an inspiration for all modern pianists, recorded a memorable *Boogie Woogie On St. Louis Blues* with his big band in 1940, a veritable concerto for piano boogie and orchestra. Solo in Paris in 1949, he repeated his magnificent variations on this theme, not hesitating to take countless rhythmic liberties, proving that the distinctive style of a great player always shines through the confines of an interpretation. Another great jazz pianist, **Art Tatum** (1909-1956), on a short piece taken at breakneck speed and displaying the staggering virtuosity of his most famous pieces, dares to play it in D, a



Erroll Garner



Martha Davis



Oscar Peterson

key considered impossible for a boogie player! In a totally different style but exhibiting the same virtuosity, the young **Erroll Garner** (1921-1977) revealed his own clearly recognisable and inimitable style based on the walking basses.

It is equally impossible not to recognise **Nat King Cole** (1917-1965) who used to build his interpretations on a trio formation while always letting his guitarist Oscar Moore, take a solo.

Slightly lower down on the scale of piano jazz giants, **Dorothy Donegan** (1922-1998), relatively unknown until her records appeared in Europe in the 70s, yet considered a great jazz pianist by her peers, was an Art Tatum disciple. Her first record, *Piano Boogie*, recorded when she was only 20 and inspired as much by Pinetop Smith as by Count Basie, is a masterly demonstration of easy swing, delicacy and discipline.

Gene Rodgers (1910-1987), both an excellent soloist and big band player, is a blend of contrasting influences (Fats Waller, Teddy Wilson, Art Tatum and even Erroll Garner). He is ready to attack any musical style, including boogie, occasionally adding a comic touch as in a short film which he appeared in. However, his *G.R. Boogie*, with its clever variations on a railroad rhythm, proves that his talent went further than this.

The young pianist **Oscar Peterson** (born in 1925) and still living in his native Montreal, had not yet completely developed his own perso-

nality. Influenced by both Tatum and Cole, he however already possessed brilliant technique and an impressive left hand, and his interpretations were always impeccably executed, incorporating passages of swing and jazz chords.

All the names mentioned above can undisputedly be classed as jazz musicians and most of them were entertainers in the true sense of the word. But alongside them were numerous other pianists who were satisfied simply to entertain an audience with little desire to revolutionise anything (apart from King Cole who did so almost without intending to). They preferred to rely on a broad palette of musical styles which they used to great effect to create pieces, insignificant in themselves but often very pleasing. During the 40s numerous pianists (many of them female vocalists) made a name for themselves playing what came to be known as “cocktail jazz” because it was played in chic night clubs and also because jazz purists dismissed it as “blues” and blues purists called it “jazz”! The result was that performers famous during their lifetime now are not mentioned in specialist dictionaries and discographies and have no place in musical annals. Such is the case of a likeable woman and great pianist **Martha Davis** (1917-1960), singer and entertainer who formed a famous duo with her husband, double bassist Calvin Ponder. Films

and transcriptions (made for juke boxes with pictures) in which one sees her plump fingers running up and down the keyboard with astonishing ease, are minor masterpieces full of grace, humour and freshness. *Martha's Boogie* demonstrates her virtuosity, particularly in the left hand, but we have chosen here another vocal piece which, in spite of the sound being oddly out of synchronisation, gives a better idea of her playing.

Hazel Scott (1920-1988), revealing an equally impressive technique, is also on that artificial fringe that separates jazz from variety (pop). Influenced by Tatum and Wilson, her playing can be brilliant but she shows no desire to add any true dimension to her playing. She did record several boogies but more in the tradition of Cleo Brown than Albert Ammons, revealing a lack of spontaneity and a tendency to rely on the ready-made formulas adopted by several white pianists of the time. However, her *Hazel's Boogie Woogie* is worth listening to and is much better than some of the stereotyped offerings of her more insipid contemporaries.

Hazel Scott was also known for her jazzed-up interpretations of classical music, something that was quite popular at the time and that, Art Tatum for example did very successfully, but the result could sometimes border on the ridiculous. The somewhat ostentatious jazz pianist **Ers**

Butterfield (1913-1961) tried this with boogie, issuing several collections played in the boogie style, including a skilful interpretation based on *La Barcarolle* from "The Tales of Hoffmann" (4). Similarly, Pete Johnson and, in particular, Albert Ammons transposed jazz classics and American popular music to boogie quite successfully, respecting both the original and the demands of boogies (*Lady Be Good*).

Too late to benefit from the boogie craze and too young to hitch on to the R&B band wagon, **Sugar Chile Robinson** (born in 1940) appeared like a meteorite in the musical sky but not soon enough. At the age of 2 he could already play the piano, at 5 he appeared in public, at 6 he interpreted the sound track song for a film and at 9 he made his first records! *Numbers Boogie* reached N°4 of the R&B Top 40. He could have just been dismissed as a nine days' wonder, yet his interpretations were amazing for someone of his age, displaying an innocence and freshness and pure joy in playing his instrument. Unfortunately, he was pushed into stardom far too soon and disappeared from the scene a few years later. Then came 50 years of silence... until his comeback was announced in Detroit!

The decade closed with the death of Albert Ammons in 1949. While Pete Johnson continued to champion authentic music on the West Coast, frequently with his old partner Joe Turner,

Meade Lux Lewis (1905-1964) turned increasingly towards cocktail and piano-bar jazz even though his technique was not sufficiently diverse. In the middle of his erratic repertoire he would suddenly launch into a *Honky Tonk Train Blues*, played at breakneck speed, in an attempt to impress a disinterested clientele. However, when it suited him, he could still produce something as powerful as *Busb Street Boogie* from 1954, a veritable tour de force lasting 5'30, with no let up which dumbfounds the listener and leaves him exhausted!

PIANO BOOGIE IN RHYTHM AND BLUES

Everything came to an end at the same moment: the end of the war, the end of the recording ban, the end of the Swing Era, the end of big bands, the end of the monopoly enjoyed by big recording companies. Not only was the musical world changing drastically but many things had changed for black Americans. They had seen active service in the army, massive emigration to large urban cities, they had formed new communities where musicians had brought new blood to musical forms that had become set in their ways. Within a short space of time jazz and black popular music (blues, Gospel...) changed radically and the majority of Afro-Americans turned to a more primitive, direct music closer to their roots, soon to be sold as Rhythm & Blues, repla-

cing the pre-war term "race records".

On one hand was Lionel Hampton's big band (with his pianist Milt Buckner), on the other Louis Jordan's Tympany Five, the most popular band in the country throughout the 40s, which managed to slip easily from one era to another. Although many big bands had folded for financial reasons, small combos flourished particularly on the West Coast and boogie-woogie became an essential element in this musical renaissance.

We plan to discuss the integration of piano boogie into these small groups, usually led by the tenor sax later joined by electric guitar, in a later anthology. For the time being we would just like to introduce some characteristic exponents of the genre, either playing solo or with a small backing. Talented musicians who managed to keep alive a musical style that has now become part of history.

Among the new generation of boogie specialists perhaps Texan **Amos Milburn** (1926-1980) was the most outstanding. A supple left hand, solid unswerving rhythm, a jumping beat with perfect mastery of the right hand, Milburn's style was a more refined version of that of Pete Johnson and Albert Ammons. His popularity as a singer in the late 40s and early 50s tended to overshadow his brilliance as a boogie-woogie pianist.



Erskine Butterfield

Two other pianist-vocalists helped to launch R&B on the Californian coast (together with drummer-vocalist Roy Milton). While **Charles Brown** (1922-1999), also from Texas, was first and foremost a sophisticated interpreter of cocktail jazz and ballads, “bluesifying” Nat King Cole’s style, he was also an accomplished instrumentalist (he trained as a classical pianist) so could play boogie without any problem. However, his left hand was less compelling than Milburn’s and he turned out each verse almost as if flipping through the pages of a catalogue. He played mainly in trio with guitarist Johnny Moore taking the same role as his brother Oscar with Nat Cole. Contrary to Brown, **Cecil Gant** (1915-1951) from Nashville, was a true piano boogie specialist, even though he had to divide his repertoire into two distinct parts after the phenomenal success of *I Wonder*: one half vocal ballads, the other powerful instrumental boogie-woogies with a swinging left hand. For many years all the pianist-vocalists on the West Coast would swing between these two extremes. Cecil Gant could produce a very free adaptation of a Pinetop Smith classic, which he called *New Cecil Boogie*, or a syncopated walking bass incorporating clusters of notes on a highly individual arrangement (*Syncopated Boogie*).

Hadda Brooks (1916-2002), an excellent pianist alternating between cocktail jazz and boogie-woogie, was among the first to successfully

introduce the latter to the West Coast. Although she appeared in chic night clubs like Nat Cole or Charles Brown, and relied heavily on boogie hits from the early days of her long career, she always played with authenticity and conviction and was also an excellent blues pianist. On the aptly named *Swingin’ The Boogie*, played on a rather metallic piano, listen to her crystal-clear high notes, her occasionally repeated chords (reminiscent of Yancy), her varied bass accompaniments and, after a passage of swing, the return to eight-to-the-bar. Hedda Brooks was in a way the link between classic and jazzy boogie with that which, within the nascent R&B in California, would rediscover its black soul.

Other female pianists then came to the fore in California. Her contemporary **Nellie Lutcher** (born in 1915) in Louisiana, able to play everything well like her sister artists, was more influenced by the piano jazz of Earl Hines or Teddy Wilson than by boogie-woogie which she only played occasionally. With a dozen or more titles appearing in the charts in the late 40s, Nellie (saxophonist Joe Lutcher’s sister) would become one of the great R&B stars. She also appeared in Europe in 1950/51. Her *Lake Charles Boogie*, referring to her home town and including some original harmonic progressions, is a fine example of her light, delicate, very feminine touch.

Camille Howard, on the other hand, was a pure boogie-woogie specialist. As the main figure in Roy Milton's combo she was given a free rein, either with the group or in trio. Under her own name she recorded practically only boogies and had several brilliant hits, played with such verve, precision and contrast in the high notes that she has to be ranked among the best.

Two Kansas City pianists from an earlier generation, Pete Johnson and **Jay McShann** (born in 1909), also moved to California. Both led small formations which often backed vocalists and the later frequently made use of a personal style of rolling bass. This was a cooler, more swinging Kansas City type of boogie relying on a more unobtrusive use of the left hand.

Other pianists too accepted the boogie-woogie challenge. The same age as McShann, **Lloyd Glenn** (1909-1985) was already an experienced band musician and accompanist when he cut his first sides under his own name. Keeping his own compositions for a more R&B approach, he preferred to take up well-known themes when he played boogie, rendering homage to Meade Lux Lewis on *Honky Tonk Train Blues* (to which he adds a little shuffle) while treating *Yancey Special* with a little more respect.

The lesser known pianist **Willard McDaniel** was often used on studio recordings for he had an innate feeling for the blues. Although he also

liked to sing and play in the manner of Fats Waller, it is his boogie records that are the most convincing. His playing is well-balance and tasteful, without any unnecessary flourishes.

Little Willie Littlefield (born in 1931) – he was 17 when he recorded his *Little Willie's Boogie* in Houston – played with huge enthusiasm, his left hand providing a rolling backing for the rippling high notes. After a spell in R&B, Littlefield rather hid himself away in piano bars, only to make a successful reappearance in Europe in the late 70s where he still lives. He is probably one of the last authentic boogie-woogie pianists still alive today.

BOOGIE-WOOGIE AND THE BLUES

Not only a source of improvisation for jazzmen and an invigorating force for R&B, boogie also had a place in the repertoire of blues pianists. While it is true that a bluesman was above all a story teller and vocalist, he also had to entertain the clientele in small clubs, bars and juke joints and he sometimes had to bang away on the keyboard to make himself heard above the noise or get the crowd to dance. Although blues pianists are not always technically perfect, when they play boogie they certainly add extra depth, drawing on their personal experience and life stories, something one doesn't find in more skilled pianists.

There is a ruggedness in the heavily accentuated bass notes and simple phrasing of **Champion Jack Dupree** (1910-1992), his superb *Cabbage Greens* redolent of New Orleans. **Roosevelt Sykes** (1906-1983), brought up on Mississippi syncopation and barrelhouse blues, uses frequent breaks to build up a robust, dynamic style, punctuated by contrasting flashes of improvisation. A similar use of syncopation, but more polished and jazzy, is evident in the playing of **Little Brother Montgomery** (1906-1985) heard here on one of his most typical compositions (although the piano seems a little out of tune). Finally, **Big Maceo Merriweather** (1905-1953) introduced boogie into modern Chicago blues. His beautifully constructed, powerful *Chicago Breakdown* has great backing from Tampa Red on guitar. Before him, in a domain where the piano was not always given much room to express itself, came accompanying pianists such as Joshua Altheimer and Blind John Davis; after him Eddie Boyd, Otis Spann and Little Johnny Jones would become an integral part of blues bands.

BOOGIE IN NEW ORLEANS

Montgomery and Dupree came from New Orleans and Sykes ended up settling there. While all this was happening on the West Coast, the Crescent City was in the process of cooking up a tasty, colourful and spicy dish of R&B which was served up in the early 50s before eventually replacing the ubiquitous Californian sound on the menu. In fact, in order to cash in on their success, numerous musicians moved to the East Coast. Meanwhile, in the far south of Louisiana, amidst all the brass and reeds the piano, having found its place in the rhythm section, was adding new flexibility and smoothness to the whole ensemble.

Alongside essential but more marginal figures such as Professor Longhair and Archibald, pianist **Paul Gayten** (1920-1991) led an orchestra that was popular both on stage and with the recording studios. Normally not an outstanding instrumentalist, he offers us here a surprisingly good *New Orleans*, a revamped version of Cow Cow Davenport's *Cow Cow Blues* (1).

1) But the pianist-vocalist who would contribute the most (with trumpeter and bandleader Dave Bartholomew) was **Antoine "Fats" Domino** (born in 1928) with a blend of boogie-woogie and Caribbean and Cajun rhythms. The name "Fats Domino", even outside R&B and eventually rock 'n' roll became a trade mark in itself. While



Hazell Scott

it was primarily his voice and his songs that ensured him world wide recognition, his rolling piano style should not be underrated. His boogie version of the old American song *Suane River*, taken at breakneck speed, although a little short on chords, reveals impressive drive.

With the dawn of the 50s, it was time for others to take over. Jazz pianists, apart from Sammy Price, had all returned home or moved on to pastures new and the great boogie pioneers, alas, had all died off. But the unchanging, 4-bar boogie beat did not disappear. On the contrary, it began to play a permanent role in popular music based on blues and Gospel. Amplification on one hand, and the increasing importance given to rhythm sections on the other, meant the piano was no longer seen as a separate instrument. The new R&B forms needed orchestras in which a solo pianist no longer had a place. He had to adapt, either by surrounding himself with other musicians or by accompanying a vocalist. Henceforth, boogie piano would find its place within bigger formations.

*Adapted from the French text
by Joyce WATERHOUSE*

Notes:

- 1) See *Boogie Woogie Piano* (FA 036) where several pianists featured on this new volume are already featured.
- 2) In *Boogie Woogie Piano* (see above).
- 3) See *Complete Sister Rosetta Tharpe Vol. 2* (FA 1302), *Vol. 3* (FA 1303) and *Vol. 4* (FA 1304).
- 4) This "barcarolle" was reprised among others, by boogie pianist Camille Howard.

With special thanks to Jean-Pierre Arniac, Philippe Baudoin, Claude Carrière, Jacques Morgantini and Michel Pfau for their loan of sometimes extremely rare records from their collections, and Philippe Le Jeune.

Photos and collections: Jean-Paul Amouroux, Jean-Pierre Arniac, Jack Bradley, Jacques Demètre, Art Feher/Jimmy Ernst, James Kriegsmann, Montagne, Jacques Morgantini, Oldie Blues, Gilles Pétard, Michel Pfau, Paul Rust, Mr. R&B, Billy Vera, X (D.R.).



Hadda Brooks



Charles Brown



Cecil Gant



Jay McSbann



Little Brother Montgomery



Champion Jack Dupree



Big Maceo

DISCOGRAPHIE CD 1

1. **IT'S ALL RIGHT BABY** (P. Johnson - J. Turner)
2. **KAYCEE FEELING** (K. Holden) N-1692
3. **ALBERT'S SPECIAL BOOGIE** (Young) A-4714-1
4. **MEDIUM BOOGIE (YANCEY SPECIAL)** (M.L. Lewis) D266
5. **SHAVE 'EM DRY** (J. Yancey) 136
6. **WHITE SOX STOMP** (J. Yancey) 123
7. **MR. FREDDIE BLUES** (J.H. Shayne) 71844-A
8. **INDIANA AVENUE STOMP** (A. Taylor) C 35
9. **BOOGIE WOOGIE ON SAINT-LOUIS BLUES** (W.C. Handy - arr. E. Hines) RJS 917-2
10. **BOOGIE A LA KING** (N. Cole) MMo 615
11. **TATUM POLE BOOGIE** (A. Tatum) 82
12. **G.R. BOOGIE** (G. Rodgers) 8889
13. **PIANO BOOGIE** (D. Donegan) 070687-1
14. **HAZEL'S BOOGIE WOOGIE** (H. Scott) 70411-A
15. **BOOGIE WOOGIE BOOGIE** (E. Garner) RK-13
16. **PLAYER PIANO BOOGIE** (F. Royal) 80996
17. **OSCAR'S BOOGIE** (O. Peterson) 9.555
18. **BOOGIE WOOGIE BARCAROLLE** (J. Offenbach - E. Butterfield) 8192
19. **OH! LADY BE GOOD** (G. Gershwin - arr. A. Ammons) 329-1
20. **NUMBERS BOOGIE** (White) 4724-1
21. **BUSH STREET BOOGIE** (M.L. Lewis) 1859-1

- (1) **Joe Turner** (vocal) & **Pete Johnson** (piano). *Carnegie Hall*, New York City, December 23, 1938.
- (2) **Pete Johnson** (piano solo). NYC, February 17, 1944.
- (3) **Albert Ammons** (piano solo). NYC, February 11, 1944.
- (4) **Meade Lux Lewis** (piano solo). *Live concert*, Los Angeles, April 22, 1946.
- (5-6) **Jimmy Yancey** (piano solo). Chicago, December, 1943.
- (7) **Bea Booze** (vocal) acc. by **Sam Price Trio** : Sammy Price (piano), Abe Bolar (bass), Harold “Doc” West (drums). NYC, March 9, 1944.
- (8) **Montana Taylor** (piano solo). Chicago, April 19, 1946.
- (9) **Earl Hines** (piano solo). Paris, November 6, 1949.
- (10) **Nat King Cole** (piano), Oscar Moore (guitar), Johnny Miller (bass). LA, November 21, 1944.
- (11) **Art Tatum** (piano solo). LA, April-May 1949.
- (12) **Gene Rodgers** (piano solo). NYC, January 18, 1945.
- (13) **Dorothy Donegan** (piano solo). Chicago, January 23, 1942.
- (14) **Hazel Scott** (piano), unknown (drums). NYC, February, 1942.
- (15) **Erroll Garner** (piano), John Simmons (bass), Harold “Doc” West (drums) *overdubbed*. NYC, December 18, 1944.
- (16) **Martha Davis** (piano, vocal), John Collins (guitar), Calvin Ponder (bass), Art Blakey (drums). NYC, May 10, 1951.
- (17) **Oscar Peterson** (piano), Auston Roberts (bass), Clarence Jones (drums). Montréal, December 15, 1947.
- (18) **Erskine Butterfield** (piano solo). NYC, August 17, 1944.
- (19) **Albert Ammons** (piano) & **His Rhythm Kings** : Ike Perkins (guitar), Israel Crosby (bass), Jack Cooley (drums). Chicago, April 8, 1946.
- (20) **Sugar Chile Robinson** (piano, vocal), Leonard Bibbs (bass), Zutty Singleton (drums). LA, July 28, 1949.
- (21) **Meade Lux Lewis** (piano), Louis Bellson (drums). Hollywood, July 28, 1954.



Roosevelt Sykes



Camille Howard



Nelly Lutcher



Little Willie Littlefield



Lloyd Glenn

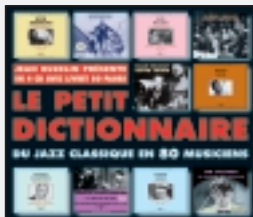


Fats Domino

DISCOGRAPHIE CD 2

- | | |
|--|---------------|
| 1. MY BABY'S BOOGYING (A. Milburn) | A-16-3 |
| 2. AMOS BOOGIE (A. Milburn) | A-20-2 |
| 3. SWINGIN' THE BOOGIE (H. Brooks) | MM-102 |
| 4. BLAZER'S BOOGIE (J. Moore - C. Brown - E. Williams) | 111B |
| 5. CECIL BOOGIE No.2 (NEW CECIL BOOGIE) (C. Smith - adapt. C. Gant) | CG-12 |
| 6. SYNCOPATED BOOGIE (C. Gant) | CG-14 |
| 7. HOOTIE BOOGIE (J. McShann) | 20233 |
| 8. SUNSET ROMP (SWINGIN' THE BOOGIE) (P. Johnson) | MM-882-1 |
| 9. SAMMY'S BOOGIE (S. Price) | ES27 |
| 10. SHREVEPORT FAREWELL (E. Montgomery) | A 405 |
| 11. CABBAGE GREENS N°1 (J. Dupree) | WC-3113-A |
| 12. CHICAGO BREAKDOWN (M. Merriweather) | D5-AB-1207-1A |
| 13. BLUES N' BOOGIE (R. Sykes) | R 1229 |
| 14. MILLION DOLLAR BOOGIE (C. Howard) | 417B |
| 15. LAKE CHARLES BOOGIE (N. Lutcher) | 2207 |
| 16. LITTLE WILLIE'S BOOGIE (W. Littlefield) | ACA 1031 |
| 17. 3 A.M. BOOGIE (W. McDaniel) | 415B |
| 18. COW COW BLUES (C. Davenport) | CO-49288 |
| 19. YANCEY SPECIAL (M.L. Lewis) | 292A+ |
| 20. HONKY TONK TRAIN (BLUES) (M.L. Lewis) | 293A+ |
| 21. SWANEE RIVER HOP (S. Foster - arr. D. Bartholomew - A. Domino) | IM-562 |

- (1-2) **Amos Milburn** (piano, vocal on 1), unknown (bass)(drums). Los Angeles, September 12, 1946.
- (3) **Hadda Brooks** (piano), Basie Day (bass), Al "Cake" Wichard (drums). LA, 1945.
- (4) **Johnny Moore's Three Blazers** : Charles Brown (piano), Johnny Moore (guitar), Eddie Williams (bass), Johnny Otis (drums). LA, September 14, 1945.
- (5-6) **Cecil Gant** (piano solo). LA, ca. 1944/1945.
- (7) **Jay McShann** (piano, poss. vocal) & **The Boogie Woogie Trio** : Raymond Taylor (bass), Al "Cake" Wichard (drums). LA, 1945.
- (8) **Pete Johnson** (piano), Bill Cooper (bass), Al "Cake" Wichard (drums). LA, ca. 1947.
- (9) **Sammy Price** (piano), Georges Hadjo (bass), Kenny Clarke (drums). Paris, February, 1948.
- (10) **Little Brother Montgomery** (piano), Frank "Sweet" Williams (drums). Chicago, July 18, 1951.
- (11) **Champion Jack Dupree** (piano, vocal), Wilson Swain or Ransom Knowing (bass).
Chicago, June 13, 1940.
- (12) **Big Maceo** (piano), Tampa Red (guitar), Charles "Chick" Sanders (drums).
Chicago, October 19, 1945.
- (13) **Roosevelt Sykes** (piano), Armand "Jump" Jackson (drums). Chicago, March 14, 1950.
- (14) **Camille Howard** (piano) & **Her Boy Friends** : Dallas Bartley (bass), Roy Milton (drums).
LA, September 24, 1951.
- (15) **Nellie Lutcher** (piano, vocal), Irving Ashby (guitar), Billy Hadnott (bass), Sidney "Big Sid" Catlett (drums). LA, August 26, 1947.
- (16) **Little Willie Littlefield** (piano), unknown (drums). Houston, 1948.
- (17) **Willard McDaniel** (piano), unknown (bass)(drums). LA, August 17, 1951.
- (18) **Paul Gayten** (piano), unknown (bass)(drums). New Orleans, May 4, 1953.
- (19-20) **Lloyd Glenn** (piano) **Trio** : Billy Hadnott (bass), Bob Harvey (drums). LA, April 13/June 1951.
- (21) **Fats Domino** (piano), Walter "Papoose" Nelson (guitar), Frank Fields (bass), Cornelius Coleman (drums). NO, February, 1953.



FA 5084



FA 074



FA 037



FA 039



FA 036



FA 041



FA 1314



FA 1303



FA 5053

FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

ÉDITEUR DU PATRIMOINE MUSICAL