

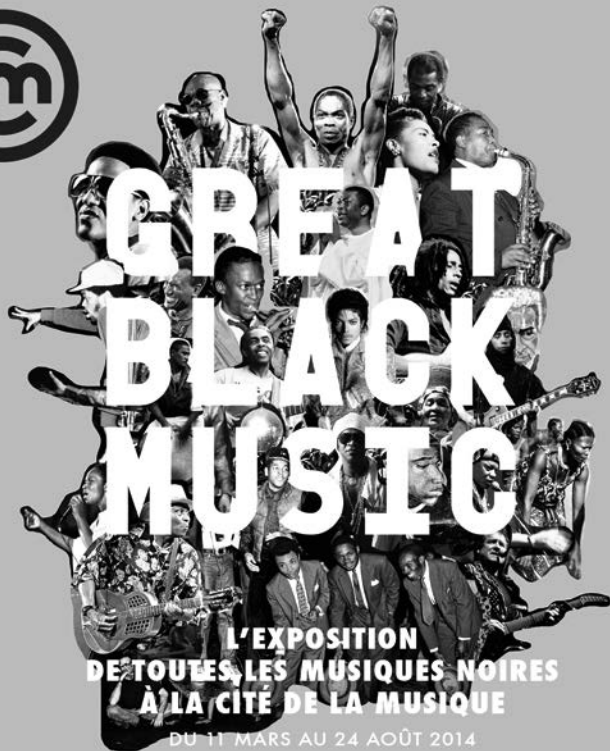
**GREAT  
BLACK  
MUSIC  
ROOTS**  
**(1927-1962)**



**LE COFFRET  
SUR LES RACINES  
DES MUSIQUES  
NOIRES.  
EXPOSITION  
À LA CITÉ  
DE LA MUSIQUE  
DU 11 MARS  
AU 24 AOÛT 2014**

FRÉMEAUX & ASSOCIÉS





## Great Black Music, une histoire en mouvement

L'exposition *Great Black Music* est le fruit de longues années de recherche. *Mondomix* l'a imaginée pour Salvador au Brésil, et elle s'est transbordée à Dakar, à l'île de la Réunion puis à Johannesburg. À chaque étape de l'itinérance, elle s'est enrichie. Cette fois, à Paris, grâce à une collaboration avec les équipes scientifique, artistique et technique de la *Cité de la musique*, le projet prend une ampleur et une dimension jamais atteintes auparavant.

Des bouges de la Nouvelle-Orléans aux clubs de Manhattan, des récits épiques des griots mandingues à la plainte mélodique des bluesmen du delta du Mississipi, des mélopées du maloya à la samba : la voix, le souffle, les rythmes, l'âme de millions d'esclaves déportés depuis les côtes africaines jusqu'aux Amériques ont généré une constellation de musiques d'une richesse inouïe. Cette saga n'est pas spécifiquement américaine, africaine, caribéenne ou européenne. Elle est tout cela à la fois. Après quatre cents ans de servitude liée à l'une des plus grandes tragédies humaines, la terreur raciale a laissé place à une immense explosion de créativité et de liberté que la musique depuis lors n'a eu de cesse d'exprimer. Ces musiques noires façonnent la culture populaire mondiale et transcendent toute conception ethnociste ou nationaliste.

Avec cette exposition, nous avons voulu montrer, exposer cette formidable épopée musicale qui a traversé les siècles et les continents et qui continue de nous impressionner, laissant à chaque génération son lot d'émotions et de mémoires marquées par un refrain indélébile, une vibration ou un groove inimitable.

En somme, à la fois aboutissement et prolongement du travail entrepris depuis une quinzaine d'années sur notre site web et dans les pages de notre magazine. Bonne lecture, bonne écoute et bonne visite !

*Marc Benaïche*





*Dans le sens des aiguilles d'une montre /Clockwise from top: Aretha Franklin, Nemours Jean-Baptiste, Rafael Cortijo, Celia Cruz, Art Tatum, James Brown, Chuck Berry, Dinah Washington. Au centre/center : Luis Gonzaga, Blind Blake and his Royal Victoria Hotel Calypso Orchestra*

## Great Black Music Roots

1927-1962

*Babamas, Brésil, Colombie, Congo, Cuba, Ghana, Jamaïque,  
États-Unis, Porto Rico, Nigeria, Afrique du Sud*

par Bruno Blum

**C**e coffret réalisé par Bruno Blum, a été publié en 2014 à l'occasion de « Great Black Music ». Une exposition co-produite par la Cité de la musique et Mondomix, conçue par Marc Benaïche avec le concours d'Emmanuel Parent et Philippe Bruguière. Forcément non exhaustif, il peut être complété par nombre d'albums du patrimoine de l'humanité parus chez Frémeaux et Associés (livrets en ligne sur [fremeaux.com](http://fremeaux.com)) signalés en notes de bas de page et en particulier les anthologies thématiques *Slavery in America – Redemption Songs 1914-1972 (à paraître)*, *Africa in America 1920-1962*, *Voodoo in America 1926-1961*, *Roots of Soul 1928-1962* et *Le Petit Dictionnaire du jazz classique* en 80 musiciens.

« La musique noire est une musique d'unité. Elle unit la joie et la peine, l'amour et la haine, l'espoir et le désespoir des Noirs ; et elle emmène les gens vers la libération totale. Elle donne forme et définit l'existence noire et crée des structures culturelles pour l'expression noire. La musique noire unit car elle confronte les individus à la vérité de l'existence noire et affirme qu'être noir n'est possible que dans un contexte communautaire. »

— James Hal Cone<sup>1</sup>

Les musiques du XX<sup>e</sup> siècle ont été bouleversées par un apport aussi brillant qu'inattendu : des artistes noirs

profondément originaux ont surgi d'Afrique, d'Europe, des Amériques et des Caraïbes sans crier gare. Dans un climat de tensions raciales et de décolonisation ils ont, plus que toute autre forme d'art, considérablement contribué à ouvrir les cultures occidentales blanches aux cultures noires. Et en ouvrant cette voie hors de leur ethnocentrisme, ils les ont incitées à s'aventurer hors de leur égocentrisme, tout court.

« Creuser par dessous, mettre à nu les rouages, c'est ce qu'aura tenté l'histoire dite récemment sociologique, et il faut convenir qu'une telle ambition a été annoncée par l'effort des poètes occidentaux modernes qui, avec Rimbaud, Lautréamont et Baudelaire, auront gagé de montrer (après les romantiques allemands) ce qu'il y a sous l'apparence. Dans ces conceptions nouvelles de l'histoire comme de la littérature il aura été supposé que l'homme n'est pas au centre de ce qui est... L'humanisme (l'élection de l'homme) commencera ainsi d'être battu en brèche et, ce qui nous intéresse ici, l'homme occidental aura peu à peu et à grande douleur cessé de croire qu'il est lui-même au centre de ce qui est. »

— Édouard Glissant<sup>2</sup>

Portant des cultures intenses et ignorées, ce déferlement de sons nouveaux séduisait par la sensation de libération qu'il insufflait à ses auditeurs. Ces musiques transmettaient avec force et naturel les émotions humaines

1. James Hal Cone, *The Spirituals and the Blues: An Interpretation* (Orbis Books, Maryknoll, New York, 1972, 1992).

2. Édouard Glissant, *Le Discours antillais* (Seuil, 1981).

les plus profondes, portées par une pulsion vitale, un rythme irrésistible dont l'essence est le battement du cœur. Leur balancement intérieur communiquait un désir de bouger, de danser en harmonie avec les musiciens. Les musiques noires réunissaient les corps et les esprits, opposés pendant des siècles par de coupables religions occidentales. En outre, elles parvenaient à ce que s'en dégagent un profond sentiment d'empathie, d'unité entre le public et les interprètes : souvent créées dans un contexte de ségrégation raciale de l'Afrique aux Amériques, elles assuraient mieux que toutes les autres méthodes un rapprochement racial très bienvenu. Ces musiques ont compté parmi les facteurs les plus importants dans les changements de mentalité qui ont fait évoluer l'humanité au XX<sup>e</sup> siècle. Elles avaient été nourries par des siècles d'oppression pendant lesquels la précieuse musique avait souvent pour fonction essentielle de partager et ressentir de rares instants de liberté. Elles étaient chargées d'une euphorie nouvelle, fondamentale — un plaisir aussi fort qu'inépuisable, un plaisir qui fut la clé de leur séduction, de l'intégration. Elles ont aussi porté une succession de mouvements de libération<sup>3</sup>.

La catégorisation raciale des musiques est liée à un contexte social, et non racial. Musique « noire » d'accord, autant qu'une musique peut être « jaune » d'un point de vue social : mais pas *racialement* noire. La catégorie noire est une catégorie discursive. Elle fait référence à des cultures, et non à une couleur.

« Arrêtons de nous rabaisser, de nous dénigrer en permanence. Faisons connaître et apprécier l'extraordinaire richesse des cultures noires et leur apport à

la société française, au monde ! Les Noirs ont participé à la construction, dans tous les sens du terme, des nations occidentales en général et de la nation française en particulier. Et le premier acte que nous devons poser, c'est de nous réapproprier le mot « Noir ». Il est ridicule d'utiliser des périphrases ampoulées : « de couleur » — comme si les Blancs n'avaient pas de couleur —, « café au lait », « métis », « immigrés », « enfants d'immigrés », français d'origine X ou Y », « issus de l'immigration »... Pour en arriver au mot « Black », qui a gagné la première place au hit parade de l'hypocrisie. Je suis d'accord, c'est infiniment mieux que « Nègre » ou « Bamboula »...

Mais « Black » est toujours un mot qu'on nous a *imposé*. Un mot honteux, coupable, frappé de réticences et de non-dits. Comme si les Noirs étaient des infirmes, ou des malades, qu'il faudrait ménager ! On ne va pas leur dire franchement qu'ils sont Noirs, ça risquerait de les démoraliser, les pauvres ! Une autre chose qui me gêne dans le mot « Black », c'est que beaucoup de Blancs l'utilisent pour ne pas paraître racistes. Comme si en éliminant le mot « Noir » on éliminait le racisme ».

— Patrick Lozès<sup>4</sup>

### Présence Africaine

Le reggae peut être copié, mais ça ne le fait pas. Il faut le sentir.

— Bob Marley

Ces œuvres ont été progressivement incorporées à la culture mondiale. Elles l'ont nourrie avec une puissance et des attitudes inédites. Les Européens et les Américains blancs, dont les expressions musicales étaient souvent

3. Lire le livret et écouter *Slavery in America - Redemption Songs 1914-1972* à paraître dans cette collection.

4. Patrick Lozès, *Nous les Noirs de France* (Danger Public, 2007).

empêtrées dans des attitudes cérébrales, guindées, ont peu à peu absorbé cette nouvelle richesse débridée.

— « Vous n'enregistreriez jamais un pur reggae, un pur calypso ou de la pure musique brésilienne ?

Mick Jagger : Non... en un sens oui, mais ça ne sortirait pas comme la chose véritable. Ça ne serait rien de bien véritable car ce serait moi. Et je ne tiens pas à être un vrai ceci ou un vrai cela ; il serait stupide d'aller enregistrer trois morceaux à la Jamaïque, trois à la Trinité, trois au Brésil et d'appeler ça mon disque. Ça me semble ridicule comme idée. Il serait amusant de le faire s'il en ressortait un style différent des originaux<sup>5</sup>. »

Ils ont intégré à leurs productions ces inspirations musicales chargées de sensualité, de spiritualité, de liberté comme par exemple dans la très populaire rumba cubaine ou le jazz états-unien des années 1930. Elles provenaient de cultures très différentes et existaient à des fins distinctes. Il serait donc inopiné et vain de comparer les negro spirituals américains de tradition orale à l'opéra européen de tradition écrite, d'opposer Ella Fitzgerald à Maria Callas, de mettre dos à dos les œuvres d'Igor Stravinsky à celles de **Duke Ellington**, de choisir entre Édith Piaf et **Esther Phillips**. Ne serait-il pas ridicule de défier les valse viennoises<sup>6</sup> populaires en Europe avec la rumba congolaise de **Tabu Ley Rochereau** qui a fait danser toute l'Afrique ? Mais force est de constater qu'une nouvelle chaîne de montagnes avait surgi dans le décor. Et ces elles faisait de l'ombre aux territoires musicaux de ces Blancs si dominateurs. Au

point que beaucoup estiment que l'événement musical objectivement majeur du XX<sup>e</sup> siècle fut le triomphe des musiques noires déclinées en une myriade de styles : musiques traditionnelles africaines, folk de nombreux pays, negro spirituals, ragtime, blues, jazz, gospel, samba, forró, rumba, son, biguine, cumbia, high life, calypso, mambo, mento, goombay, rhythm and blues/R&B, merengue, cha cha chá, rock 'n' roll, soul, ska, reggae, funk, salsa, afrobeat, hip hop... et tant d'autres.

Citons Nora Jones, Grandmaster Flash, Prince, Rihanna, Fela Kuti, Stevie Wonder, Dr. Dre, Michael Jackson, King Tubby, Ali Farka Touré, **Thelonious Monk** et **Bob Marley** : quelques-uns des grands musiciens noirs qui avec leurs créations ont alimenté, influencé et stimulé les musiques du monde en mutation permanente. Cet album esquisse l'extraordinaire richesse des racines musicales de ces géants. Il réunit des classiques enregistrés avant le raz-de-marée mondial de la *pop music* des années 1960 — des morceaux si forts qu'ils sont éternels. Ils sont représentatifs de différents genres musicaux noirs. De l'Afrique du Sud à l'Ohio et du Nigeria à la Colombie autour de ce que Paul Gilroy appelait *L'Atlantique Noir*, ces musiques aux styles très variés sont néanmoins reliées par un impalpable et indestructible lien spirituel : un *esprit*.

« [...] Ce n'est pas la race qui les relie, mais quelque chose qui participe d'un récit bien plus complexe, dont elles sont elles-mêmes des maillons essentiels. »

— Laurent Bayle<sup>7</sup> et Éric de Visscher<sup>8</sup>

5. Entretien avec l'auteur, 1980. Paru dans le magazine *Best* et le livre *Rock Critics* (Don Quichotte, 2010).

6. Lire le livret de Noël Hervé et écouter *La Valse viennoise 1930-1959* (EA 5341) dans notre coffret *Anthologie des Musiques de Danse du Monde*.

7. Laurent Bayle, directeur général de la Cité de la musique.

8. Éric de Visscher, directeur du Musée de la musique, situé dans la Cité de la musique à Paris.

## Negro Spirituals

En leur temps de colonisation triomphante, dont cet album ouvre l'apogée et la période de déclin, les musiciens afro-américains étaient le fer de lance de l'intégration. Ils furent le principal vecteur à forger la reconnaissance d'une incontestable égalité. Bien plus que les autres arts, c'est la musique qui a cimenté le rapprochement racial en marche. L'influence de ces artistes a été tellement massive et leur talent tellement éblouissant que certains ne réalisent pas qu'avant la Seconde Guerre Mondiale nombre d'occidentaux considéraient encore les Noirs comme des sous-hommes incapables et fainéants. Nombre de religieux pensaient qu'ils n'avaient pas « d'âme » et les imaginaient stupides, sans culture digne de ce nom, comme le rappelle cet effarant extrait d'un livre de classe français tiré à des millions d'exemplaires :

« Les Nègres (fig. 23) ont la peau noire, les cheveux frisés comme de la laine, les mâchoires en avant, le nez épaté ; ils sont bien moins intelligents que les Chinois, et surtout que les Blancs. [...] Il faut bien savoir que les blancs, étant plus intelligents, plus travailleurs, plus courageux que les autres, ont envahi le monde entier, et menacent de détruire ou subjuguier toutes les races inférieures. »  
— Paul Bert<sup>9</sup>

Pendant les trente-sept années de 1927 à 1962, les États-Unis ont basculé des ignobles lois ségrégationnistes Jim Crow au mouvement pour les Droits Civiques ;

Le monde est passé de la colonisation aux indépendances africaines et caribéennes — et du mépris à un respect au moins partiel. Ce coffret contient une partie de la bande son de cette évolution majeure. Différents styles de musique noire sont évoqués ici. Héritage direct de l'esclavage, les spirituals ont été composés pendant les années noires de la servitude.

« Lacan a énoncé une profonde loi d'après laquelle ce qui est aboli symboliquement resurgit dans le réel sous forme hallucinatoire. »

— Gilles Deleuze<sup>10</sup>

Les negro spirituals ont été transmis oralement et ont traversé les siècles. Ils ont refait surface sous différentes formes, bien distinctes des styles musicaux originaux interprétés par les esclaves. Le style qui se rapproche sans doute le plus des versions originelles est représentée ici par le vieux **John Davis**, qui en 1960 chantait encore à Frederica, sur l'île de St. Simons en Georgie. Vivant dans une petite communauté noire sur cette île isolée du monde, il avait un mode de vie rural très proche de celui des siècles précédents. John Davis et ses amis ont sciemment perpétué la tradition des negro spirituals dans leur forme la plus pure et, par miracle, ils ont pu être enregistrés à la fin de leurs vies. Le martyre des Israélites de l'antiquité est raconté dans la Bible. Il est la référence fondamentale à l'esclavage dans la culture judéo-chrétienne et les Afro-américains en servitude s'y sont vite identifiés. Ils ont ainsi construit

9. Paul Bert, *La Deuxième année d'enseignement scientifique* (sciences naturelles et physiques), 34<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Colin, 1896. Polytechnicien catholique janséniste, professeur de physiologie et membre de la société d'anthropologie de Paris, Paul Bert participa activement à la diffusion de thèses racistes. Ministre de l'Instruction Publique de la République Française il publia plusieurs manuels scolaires au programme des écoles et collèges, dont celui-ci en usage national jusqu'à 1914. Président d'honneur de la Société pour la protection des colons et l'avenir de l'Algérie, il milita contre le principe d'accorder des droits politiques aux indigènes.

10. Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch* (Les Éditions de Minuit, 1967).





une grande partie de leur expression spirituelle autour de métaphores bibliques où des personnalités de la mythologie ont une forte valeur symbolique. Le récit de Moïse libérant son peuple de l'esclavage avec une aide divine s'est imposé dans nombre de negro spirituals. Sur le sublime **Moses**, John Davis et sa congrégation encouragent Moïse à ne pas se laisser dominer par « le pharaon » qui veut le mettre dans la « solitude d'une tombe ». Ce titre est sans doute le témoignage le plus authentique de la forme originelle des negro spirituals tels qu'ils étaient chantés un siècle plus tôt par les esclaves de Georgie<sup>11</sup>. Notamment sous l'influence des populaires Fisk Jubilee Singers à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les styles originels des spirituals se sont dilués dans diverses tendances musicales à la mode, dont le jazz et les *jubilee groups*, des formations religieuses d'harmonies vocales. Héritiers de cette culture spirituelle et vocale, les **Mills**

**Brothers** préféraient chanter des chansons populaires en s'accompagnant d'une guitare comme ici sur **I've Found a New Baby**. Comme eux, le Golden Gate Quartet imitait les instruments à vent avec leurs voix. Les **Blind Boys of Alabama**, l'un des plus célèbres et plus fervents groupes de spirituals/gospel des années 1950, montrent bien combien la soul et le rock plongent leurs racines dans les spirituals les plus intenses. La chanson d'esclaves traditionnelle **This Could Be the Last Time** a été enregistrée, entre autres, par les Staple Singers et les Rolling Stones, qui en firent un succès en 1965 sous le nom de « The Last Time<sup>12</sup> ».

Des chanteurs guitaristes vagabonds, souvent aveugles, demandaient l'aumône à la sortie des églises. Menant une vie solitaire très difficile, ils se sont répandus dans le sud des États-Unis après l'abolition de l'esclavage et furent très influents jusqu'aux années 1940. Ils doivent à leur talent d'avoir échappé à une misère et un abandon atroce. Selon les lieux où ils jouaient ils interprétaient du blues, un style considéré diabolique par nombre de fervents, ou des spirituals. Ces chanteurs itinérants s'accompagnaient à la puissante guitare solo *slide*, tels **Blind Willie Johnson**, **Bukka White** (« Le juge m'a condamné à perpétuité ce matin ») et **Robert Johnson** — maître de la *slide* et véritable grand-père du rock. Ces géants du genre sont ici à l'honneur avec quatre chefs-d'œuvre ; Le chanteur guitariste itinérant de spirituals, de gospel et de blues, « **Reverend** » **Gary Davis** a assimilé le difficile style ragtime d'**Arthur « Blind » Blake**, aveugle comme lui. Il chante ici un spiritual évoquant le mythe biblique de Samson et Dalila dans un style ragtime marqué par la guitare blues.

11. Retrouvez John Davis et d'autres titres des îles de Georgia sur l'anthologie *Slavery in America – Redemption Songs 1914-1972* dans cette collection.

12. Retrouvez les Blind Boys of Alabama sur *Roots of Soul 1928-1962* (FA 5430) dans cette collection.

## Gospel Songs

La chanson gospel (« évangile ») s'est développée dans les années 1930. Des compositeurs ont créé des chansons religieuses efficaces visant à renouveler le répertoire des vieux spirituals. Avec ses interprétations fabuleuses, la reine du gospel **Mahalia Jackson (God Is So Good)** relança le genre après la Seconde Guerre Mondiale et suscita nombre de vocations. Comme les spirituals, le gospel est caractérisé par des interprétations intuitives, intenses et très libres où l'émotion est palpable. Chanté par l'immense majorité des Afro-américains, des Caribéens et par un grand nombre d'Africains évangélisés, le gospel a été extrêmement influent. Il est sans doute la musique noire-clé du XX<sup>e</sup> siècle. En fusionnant l'émotion et les mélodies du gospel avec les arrangements et mots d'amour du rhythm and blues, les Afro-américains ont créé dans les années 1950 un langage universel qui bouleversa le monde : la soul music (prononcer « saule » et non « sahole »).

Gros succès en Afrique du Sud dès 1939, le **Mbube de Solomon Linda and the Evening Birds** a été enregistré depuis par des dizaines d'artistes et devint un succès international sous le nom de « Wimoweh », « The Lion Sleeps Tonight » ou encore « Le Lion est mort ce soir ». Le style de ce groupe vocal zoulou a aussi beaucoup marqué l'Afrique du Sud elle-même. Leur disque fut à l'origine d'une variante du style de musique traditionnelle zoulou *isicathamiya*. En 1986 elle fut rendue célèbre à l'étranger par Paul Simon accompagné de ses chanteurs de gospel sud-africains Ladysmith Black Mambazo.

Comme dans une grande partie de l'œuvre de **Ray Charles, Sinner's Prayer** (« la prière du pêcheur ») plonge ses racines dans le gospel. Non content d'être un

des plus grands chanteurs de l'histoire du rhythm and blues, il était aussi un immense interprète de blues. Ray Charles a magistralement repris cette composition religieuse de Lowell Fulson dans un pur style blues. Sa voix y brille autant que son piano<sup>13</sup>.

## Blues

Les premiers enregistrements de musiques noires ont été réalisés aux Amériques dans les années 1910. Le blues évoquait souvent les femmes, les drogues, la boisson, les hommes et la vie dissolue. Il était honni par nombre de chrétiens qui lui préféraient souvent les spirituals.

Au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, le ragtime très dansant (et pas aussi critiqué que le blues proprement dit) était à la mode. Le pianiste Scott Joplin en était une figure emblématique et touchait déjà le public blanc avec les ventes de ses partitions de « Maple Leaf Rag ». **Arthur « Blind » Blake**, un aveugle itinérant dont on ne sait presque rien, est parvenu à adapter ce difficile style ragtime à la guitare. Son irrésistible **Seaboard Stomp** de 1927 ouvre cet album et raconte une fête dansante sur la plage. Ses breaks de guitare évoquent différents instruments utilisés dans le jazz, qu'il énumère : cornet, trombone... Monstre sacré du finger picking, Blind Blake a considérablement influencé la country music : Merle Travis, guitariste-clé de la country a modelé son style sur celui du « king of the ragtime guitar »<sup>14</sup>. Plusieurs chanteurs-guitaristes de pur blues sont inclus

13. Extrait de Ray Charles sur *The Frémeaux Anthology - Brother Ray, The Genius 1949-1960* (FA 5350) et sur *Roots of Soul 1928-1962* (FA 5430) dans cette collection.

14. Retrouvez Merle Travis sur *Rock Instrumentals Story 1934-1962* (FA 5426), *Guitare Country - From Old Time to Jazz Times 1926-1950* (FA 2650), *Country Music 1940-1948* (FA 173) et *Electric Guitar Story - Country, Jazz, Blues R&B Rock 1935-1962* (FA 5421) dans cette collection.

ici, dont **Big Joe Williams** dans son grand classique **Baby Please Don't Go**. S'accompagnant de sa légendaire guitare six cordes modifiée à neuf cordes, il a invité l'immense harmoniciste Sonny Boy Williamson I à lui donner la réplique<sup>15</sup>. Géant du blues texan, **Lightnin' Hopkins** enregistrait généralement à la guitare électrique, mais au début de sa carrière il a gravé plusieurs titres remarquables à la guitare sèche. Déjà un standard du genre en 1961, **Catfish Blues** a été joué et enregistré par un grand nombre d'artistes dont Jimi Hendrix, et Muddy Waters sous le nom de « Rollin' Stone », qui donna son nom au groupe. Mais comme toujours, Lightnin' Hopkins parvint à y insuffler une intimité qui fait le charme de son style.

**John Lee Hooker** est également présent ici, mais à la guitare électrique (accord de sol ouvert). Son premier succès **Boogie Chillen** de 1948 (ici dans une version très proche, réenregistrée en 1959 pour Vee-Jay<sup>16</sup>) raconte comment sa mère ne l'autorisait pas à sortir la nuit et qu'il ne l'a pas écoutée, préférant chanter le « boogie » au Henry Swing Club. Toujours à la guitare électrique, le très influent **B. B. King** avait un style particulier où l'instrument répondait à sa voix plaintive<sup>17</sup>. Ici au sommet de sa première et plus créative période, il interprète son **My Own Fault**, un de ses nombreux classiques, qui fond diverses compositions plus anciennes dans le moule du blues moderne, qu'il a largement popularisé en développant le style de T-Bone Walker. Son ami texan Johnny Winter en enre-

gistrera une mémorable version en public sous le nom de « It's My Own Fault » en 1971<sup>18</sup>.

Au nord des États-Unis, Chicago accueillait beaucoup de Noirs fuyant la violence et la misère du sud. Trois illustres représentants du blues électrique de Chicago sont présents ici avec l'incontournable **Muddy Waters** dans la version originale d'une composition de Willie Dixon **I Just Want to Make Love to You** (dont les Rolling Stones feraient un de leurs premiers succès en 1964 — en version accélérée<sup>19</sup>). Little Walter, géant de l'harmonica blues, y a gravé l'un de ses plus beaux solos. **Howlin' Wolf** et sa voix de loup ont enregistré la version définitive de **Spoonful** (« une cuiller pleine de ton précieux amour me suffira »), un classique repris avec talent par les Anglais de Ten Years After en 1967.

## Rhythm and Blues & Soul

Comme tant de chefs-d'œuvre américains, d'autres titres sont ici basés sur la suite d'accords basiques du blues à douze mesures. Les **Robins** (futurs Coasters), le fantastique groupe vocal de rhythm and blues pour lequel Leiber et Stoller écrivirent leurs premiers chefs-d'œuvre (avant de bosser pour Elvis Presley) utilisaient couramment les accords blues. Sur l'hilarant **Smokey Joe's Café**, un client tombe amoureux de la femme du patron. Le chef sort de la cuisine, couteau à la main et lui demande de quitter les lieux en vitesse dès qu'il aura fini de bouffer ses haricots. Tous les deux des Juifs blancs, Leiber et Stoller sont aussi les auteurs de l'énorme succès **Hound Dog** de **Big Mama Thornton**, dont Elvis

15. Retrouvez Sonny Boy Williamson sur *Chicago 1937-1945* (FA 253) dans cette collection.

16. La version originelle de « Boogie Chillen' » (Modern 7006, 1948) est disponible sous le nom de « John Lee's Original Boogie » sur l'album *Electric Guitar Story 1935-1962* (FA 5421) dans cette collection.

17. Extrait de *The Indispensable B.B. King 1949-1962* (FA 5414) dans cette collection.

18. Johnny Winter And, *Live* (CBS, 1971).

19. Retrouvez Muddy Waters sur les deux anthologies *Muddy Waters - Rolling Stone 1941-1950* (FA266) et *Muddy Waters - King of the Chicago Blues 1951-1961* (FA273) dans cette collection.



Little Richard

enregistrera à son tour une version célèbre (avec l'excellent Pete Lewis à la guitare<sup>20</sup>). Si le **It Ain't the Meat** des **Swallows** ne suit pas les clichés des accords du blues, il n'en demeure pas moins un pur rhythm and blues de la variété groupe vocal — comme les Robins. Cette perle méconnue par l'un des premiers groupes de ce qu'on appellerait plus tard le doo-wop vante les mérites du « mouvement ». Si la fille bouge de façon sensuelle, elle donne à son partenaire l'envie de « rock », ce qui lui permet de passer outre ses défauts — y compris une regrettable maigreur.

Le rock 'n' roll, forme accélérée du blues comme du gospel le plus simple (écouter le titre des **Blind Boys of Alabama** pour s'en convaincre) a trouvé son maître avec **Chuck Berry**. En dominant le rock qui a conquis

la jeunesse des années 1950 et enfoncé les barrières raciales de façon profondément subversive, Berry représente aussi, peut-être plus que tout autre, la revanche, le triomphe artistique d'un Afro-américain en ces cruelles années de ségrégation dont il a souvent souffert. Chez lui à St. Louis, les places arrière des trams étaient par exemple obligatoires pour les « colored ». Loin du personnage soumis de l'« Oncle Tom », dans son chef-d'œuvre à la gloire du rock **Roll Over Beethoven**, l'impertinent Chuck Berry chante avec le sourire qu'en apprenant le succès du rhythm and blues, Beethoven devait se retourner dans sa tombe — une litote signifiant que la musique afro-américaine avait dépassé en popularité la musique blanche de tradition écrite<sup>21</sup>.

Tu sais ma température monte/Le juke-box a pété les plombs/Mon cœur bat le rythme et mon âme chante le blues/Retourne-toi Beethoven, et donne les nouvelles à Tchaïkovski

— Chuck Berry, *Roll Over Beethoven*, 1956

Reine incontestée de la soul, **Aretha Franklin** était âgée d'à peine dix-sept ans lorsqu'elle enregistra **Maybe I'm a Fool**, un véritable tour de force à l'intensité puisée dans les chants d'église. Mêmes racines palpables pour l'inusable **Please Please Please**, premier succès de **James Brown**<sup>22</sup> et le **Home in your Heart** de **Solomon Burke** — trois géants à l'origine de la soul. Sans oublier la fabuleuse **Esther Phillips**, accompagnée par l'orchestre de Johnny Otis. « Little » Esther Phillips avait ici quatorze ans quand elle chantait son désir pour les hommes (très) mûrs, qu'elle préférât « comme le whisky : âgés et

20. Retrouvez Pete Lewis sur *Electric Guitar Story – Country, Jazz, Blues R&B Rock 1935-1962* (FA 5421) dans cette collection.

21. Extrait de *The Indispensable Chuck Berry 1954-1961* (FA5409) dans cette collection.

22. Extrait de *The Indispensable James Brown 1956-1961* (FA 5378) dans cette collection.

doux ». Elle deviendrait à son tour une diva de la soul dans les années 1960.

En 1955 **Richard Berry** adaptait l'arrangement de « El Loco Cha Cha » du Cubain René Touzet qu'il découvrit en le jouant avec Ricky Rillera and his Rhythm Rockers (la composition originelle s'intitule « Amarren el Loco » par le Cubain Rosendo Ruiz Jr.). En jouant ce cha cha chá à la mode dans un style rhythm and blues il créa un grand classique du rock, repris par un grand nombre de groupes blancs (dont les Kingsmen) dans les années 1960. **Louie Louie** évoque un marin jamaïcain confiant à un barman qu'il est pressé de rentrer chez lui retrouver son amour. Il illustre le lien très fort entre les Afro-américains états-uniens et caribéens, qui partagent une histoire analogue, une proximité géographique et des ancêtres communs. Avec son célèbre rythme afro-caribéen (clave de la rumba cubaine ou mento jamaïcain), le style multiforme de **Bo Diddley** n'était pas limité au fameux blues électrique de sa ville Chicago, mais il était issu de cette scène<sup>23</sup>. Son premier succès, l'inimitable et très influent **Bo Diddley**, évoque les *mojos* du vaudou à l'œuvre pour séduire une femme. Quant à **Screamin' Jay Hawkins**, un original attiré par les spectacles macabres, il jure à une femme qu'il l'envoûtera pour la séduire. C'est sur une rythmique de valse, une tradition répandue aux Caraïbes, que ce personnage de bande dessinée excentrique hurle le classique **I Put a Spell on You**<sup>24</sup>.

## Caraïbes

Très craints, les cultes des esprits afro-caribéens étaient souvent associés aux envoûtements malveillants. Ils étaient très présents sous diverses formes du Brésil aux États-Unis et particulièrement aux Caraïbes<sup>25</sup>. Apporté de la région du Nigeria/Bénin actuel aux Amériques, le vaudou a fait surface dans nombre de classiques de la musique américaine, une présence mise en évidence sur le double album initiatique *Voodoo in America 1926-1961* dans cette collection. Les orishas (divinités ou *loa*) des Yorubas (ouest du Nigeria actuel) et les puissantes sciences occultes bantoues arrivées du Cameroun, de l'Angola et du Congo actuels ont joué leur rôle dans les cultures créoles où elles représentaient un lien spirituel important avec l'Afrique perdue<sup>26</sup>. Sur **Tele Mina for Chango**, le percussionniste cubain **Mongo Santamaria** invoque Shango, la divinité yoruba du feu, des éclairs et du tonnerre. Ce grand musicien était initié à la *santería* cubaine. Comme à Haïti, les divinités yorubas de Cuba sont souvent représentées par des saints chrétiens. En Jamaïque, les cultes effraient particulièrement la population et sont interdits par la loi. Nul ne songerait à y revendiquer ouvertement l'utilisation de l'obeah dérivé des cultes igbo (est du Nigeria actuel). Des mélanges syncrétiques y prennent l'apparence de services chrétiens où l'on chante et danse de façon mystique<sup>27</sup>.

Néanmoins les cultes visant à communiquer avec les esprits des défunts pendant les transees des rites en

23. Lire les livrets et écouter les deux volumes de *The Indispensable Bo Diddley* : 1955-1960 (FA 5376) and 1959-1962 (FA 5406) dans cette collection.

24. « Bo Diddley » et « I Put a Spell on You » sont extraits de *Voodoo in America 1926-1961* (FA 5375) dans cette collection.

25. Lire le livret et écouter *Virgin Islands 1956-1960* (FA 5403) dans cette collection.

26. Lire le livret et écouter *Trinidad – Calypso 1939-1959* (FA 5348) dans cette collection.

27. Lire le livret et écouter *Jamaica Folk – Trance – Possession 1939-1961, Mystic Music – Roots of Rastafari* (FA 5348) où les musiques rituelles de différents cultes locaux sont juxtaposées.

musique n'étaient pas la seule préoccupation des musiciens caribéens — fussent-ils des fanatiques du mysticisme. Aux Bahamas, à la tête de son « orchestre calypso », le chanteur de goombay **Blind Blake** confirme à son invitée trop gourmande qu'il s'appelle bien Morgan, mais qu'il ne faut pas le confondre avec la banque **J.P. Morgan** installée dans ce paradis fiscal<sup>28</sup>. Sur **Cinemascope**, le chanteur de mento jamaïcain **Count Lasher** évoque le goût qu'ont ses compatriotes féminines pour les acteurs et les actrices d'Hollywood dont elles copient toutes leurs coquetteries. Mais lui, c'est le derrière d'une femme opulente qu'il compare à l'écran géant du « cinémascope » dans une chanson salace ou « hokum » caractéristique de nombre de chansons populaires des Antilles. On note les paroles soignées, une rythmique nonchalante et des percussions annonçant le reggae dix ans avant la lettre. Le new-yorkais d'origine jamaïcaine **Harry Belafonte**, lui, reprend ici un chant de dockers traditionnel appelant le jour à se lever — signal de la fin du travail<sup>29</sup>. Sa séduction, son charme et son engagement dans la lutte pour les Droits Civiques ont été des atouts importants dans la valorisation des Noirs en Amérique. Quant à **Bob Marley**, dont le premier enregistrement **Judge Not** clôt ce triple album, il interprétait à ses débuts du rhythm and blues dans le style *shuffle*, un son américain qui domina les pistes de danse jamaïcaines pendant les années 1950 (le ska est né peu après en 1962)<sup>30</sup>. Marley y ajouta une

couleur locale avec un fifre habituellement utilisé dans le *mento*, musique folklorique jamaïcaine<sup>31</sup>.

La contribution des Caraïbes aux musiques du monde a été insurpassable. Le succès mondial de l'album *Calypso* de Belafonte en 1956 n'a été qu'un aspect de cet impact<sup>32</sup>. Du Texas à la Louisiane, de la Floride à Cuba et de la Jamaïque à la Colombie en passant par Haïti et le Brésil, cette région a produit un nombre incalculable de rythmes, de cultures aussi originales qu'inextricablement mélangées — et de musiques irrésistibles, toujours très dansantes. Située au carrefour de l'Afrique et des Amériques dans les régions où les esclaves ont été déportés, la région des Antilles (terres côtières continentales comprises) est la matrice des musiques populaires modernes. Après avoir absorbé et digéré les musiques européennes (boléro, mazurka, valse, contredanse, quadrille, etc.) et africaines, les Antillais ont tout réinventé, refaçonné et mélangé. Puis ils ont exporté leurs cultures musicales dans le monde entier : rumba blues au Congo, calypso créole « krio » en Sierra Leone, blues de Louisiane et soul de Memphis en Angleterre, salsa des Portoricains de New York, rap jamaïcain à New York<sup>33</sup>, la liste de leurs ramifications est infinie. Néanmoins pour l'essentiel, les disques caribéens et africains n'ont véritablement commencé à être diffusés internationalement que tardivement, à petite échelle, pendant les années 1950, parfois 1940.

28. Retrouvez Blind Blake and his Royal Victoria Hotel Calypso Orchestra sur *Bahamas – Goombay 1951-1959* (FA 5302) dans cette collection.

29. Extrait de *Harry Belafonte – Calypso Mento – Folk 1954-1957* (FA 5234). Retrouvez aussi les rares versions originales jamaïcaines des succès calypso/mento de Harry Belafonte sur *Jamaica – Mento 1951-1958* (FA 5275) dans cette collection.

30. « Judge Not » est extrait de l'album *USA-Jamaica – Roots of Ska 1942-1962* (FA 5396) dans cette collection.

31. Retrouvez Count Lasher sur *Jamaica – Mento 1951-1958* (FA 5275) dans cette collection.

32. L'impact international du calypso est traité dans l'album *Calypso* du coffret *Anthologie des musiques de Danse du Monde 1944-1958* (FA 5342).

33. Lire *Le Rap est né en Jamaïque* de Bruno Blum (Le Castor Astral, 2009).

Après le blues et le jazz, la rumba cubaine a sans doute été la première musique noire a véritablement s'exporter. Elle a commencé à conquérir les pistes de danse du monde dans les années 1930-1940. Avec les autres musiques « typiques » (samba, biguine), elle a influencé les musiques étrangères, comme en atteste l'anthologie de chansons françaises exotiques *Amour, bananes et ananas 1932-1950* dans cette série. Idem pour les titres célèbres de rumba congolaise (qui plonge une partie de ses racines au Congo) par **Grand Kallé & African Jazz** (avec les débuts de Manu Dibango), **Franco & Tout-Puissant OK Jazz** et **Tabu Ley Rochereau** inclus ici. En 1949 **Pérez Prado** a composé **Mambo N.5**, un nouveau style très dansant dérivé du *danzón* cubain (lié aux *country dance* anglaises, à la *contradanza* dominicaine et la *contradanse* haïtienne) qui tranchait avec le *son* et la rumba cubaine en vogue<sup>34</sup>. Fusion avec le jazz, le mambo a beaucoup contribué à la vague de musiques latines qui a ensuite déferlé sur les États-Unis, triomphant jusqu'à la fin des années 1950 avec des classiques comme l'excellent **Ran Kan Kan** de **Tito Puente**, un chef-d'orchestre cubain très populaire aux États-Unis<sup>35</sup>. En 1950 les premiers succès du merengue dominicain ont renforcé la tendance latine. Lui aussi dérivé du *danzón* (la contredanse française), le merengue a stimulé les productions de la région<sup>36</sup>. C'est au milieu des années 1950 à Haïti, ancienne colonie française, que le *compas direct* de **Nemours Jean-Baptiste** est né. Le compas est une version créolisée de la contredanse (ou *danzón*), une

musique française dérivée des *country dance* anglaises du XVII<sup>e</sup> siècle. Proche du merengue de Saint-Domingue (un pays qui partage une même île avec la république de Haïti) et avec la bomba et la plena de Porto Rico le compas haïtien est à la racine de la salsa, un genre qui conquiert le monde latin dans les années 1970. Avec le délicieux Ismael Rivera au chant, le très dansant **El Bombón De Elena** est un classique portoricain décrivant la beauté d'une jeune femme. La fabuleuse créativité de Cuba a transformé le style du *son montuno* en une musique au succès international, représenté ici par la grande **Celia Cruz** accompagnée par la **Sonora Matancera** dans un chef-d'œuvre de plus, **El Congo**. Elle y encourage un Congolais à danser le son ; Toujours au milieu des années 1950 la mode du cha cha chá a encore dynamisé la présence cubaine. Accompagné lui aussi par la fantastique Sonora Matancera, **Bienvenido** chante ici le cha cha chá **Oye Mama**.

### Amérique du Sud

Chantées en portugais et non en espagnol, les musiques brésiliennes ont tout de même bénéficié de cette vague latine providentielle. Un triple album entier ne suffirait pas à survoler les différents styles sud-américains. Samba<sup>37</sup>, marchinha, frevo<sup>38</sup>, samba de coco, toada, canção, baião, xote, xaxado, forró et autres musiques du Nordeste, à lui seul l'immense Brésil a produit un foisonnement de disques dans des styles très différents. Il est représenté ici par un forró, un style caractéristique de la région de Bahia, le Nordeste<sup>39</sup>. Interprété par un

34. Lire le livret et écouter *Roots of Mambo 1930-1950* (FA 5128) dans cette collection.

35. Lire le livret et écouter *Mambo – Big Bands 1946-1957* (FA 5210) dans cette collection.

36. Lire le livret et écouter *Dominican Republic – Merengue 1949-1962* à paraître dans cette collection. Le Haïtien Nemours Jean-Baptiste y figure avec un titre.

37. Lire le livret et écouter *Samba – Batuque, Partido Alto, Samba-canção 1917-1947* (FA159) dans cette collection.

38. Lire le livret et écouter *Carnaval Brésilien 1930-1956* (FA 5220) dans cette collection.

39. *No Ceará Não Tem Disso Não* est extrait de l'anthologie consacrée au Nordeste, *De Bahia aux Sertões 1939-1955* (FA 5141) dans cette collection.

géant du genre, **Luis Gonzaga**, *No Cearã não tem disso não* présente de frappantes analogies avec le rythme qui dominerait le *dancehall* jamaïcain quarante ans plus tard. Plusieurs anthologies de musiques brésiliennes sont disponibles dans cette collection et référencées en bas de page<sup>40</sup>. Plus difficile à dénicher, la *cumbia* colombienne est un autre exemple de la richesse sud-américaine. Héritage direct des esclaves du XIX<sup>e</sup> siècle, elle était une danse utilisée par les esclaves pour faire la cour aux femmes de façon suggestive. Comme le merengue dominicain, elle a longtemps été considérée vulgaire et réservée aux couches les plus basses de la population. Elle est chantée ici par **Gastón el Isleño** accompagné par l'orchestre de **Jaime Simanca**. *La Cumbia te esta llamando* présente des similitudes rythmiques avec d'autres musiques latines de la mer des Caraïbes, dont le merengue et le compas, où l'on retrouve aussi l'accordéon.

## Afrique

Comme l'Amérique du Sud, les Caraïbes ou les Etats-Unis, les musiques africaines sont impossibles à synthétiser en quelques morceaux. Quelques titres représentatifs sont néanmoins inclus ici. Selon le schéma habituel d'exclusion des cultures africaines, elles ont toujours eu beaucoup de mal à être distribuées, appréciées et vendues en occident. Il n'en demeure pas moins que les disques africains ont connu un gigantesque succès en Afrique même. Une fois réenregistré par des Américains, le classique **Mbube de Solomon Linda** (1939) a tout de même trouvé sa place dans nombre de films célèbres dont « Le Roi Lion »<sup>41</sup>, mais les musiques africaines n'ont réellement commencé à per-



*Mabalita Jackson, The Queen of Gospel*

cer hors du continent noir qu'avec les premiers enregistrements de la Sud-Africaine exilée **Miriam Makeba** et du percussionniste nigerian Babatunde Olatunji, dont l'album *Drums of Passion* (1959) a influencé nombre de musiciens occidentaux, comme Maureen Tucker avec le Velvet Underground. Réalisés avec l'aide de son ami chanteur américain-jamaïcain **Harry Belafonte** et du trompettiste sud-africain Hugh Masekela, les premiers enregistrements de Miriam Makeba ont fait surface en 1960.

« Ayant assisté aux séances d'enregistrement de ce présent disque, ce fut pour moi une révélation. Je découvrais pour la première fois une série d'instruments

40. Lire le livret et écouter *Brésil : le chant du Nordeste* (FA 5032) dans cette collection.

41. Une autre version de « The Lion Sleeps Tonight », cette fois par les Tokens, est incluse sur *Africa in America 1920-1962* (FA 5397) dans cette collection.



exotiques, d'énormes batteries, j'entendais des chants de l'Afrique noire aux accents étrangement envoûtants, des claquements de pieds martelant les rythmes et au milieu de tout cela, des cris de joie, de révolte, des lamentations et des chants d'amour bouleversants. »

— Harry Belafonte

Ils ont sans doute aussi été une révélation pour Serge Gainsbourg, qui en 1964 plagia **Umqokoza** pour en faire son « *Pauvre Lola* » à Paris. D'autres artistes significatifs ont naturellement connu la gloire en Afrique. Extrêmement populaire dans toute l'Afrique centrale, jusqu'au Kenya et au Sénégal dans les années 1950-1960, la rumba congolaise a connu plusieurs maîtres, dont **Grand Kallé & African Jazz** (avec ici les débuts du jeune saxophoniste **Manu Dibango** sur **Miwela Miwela**), **Tabu Ley Rochereau** et le guitariste **Franco**, tous trois représentés ici. Très marquée par la rumba cubaine, leur rumba congolaise a défini le son des pistes de danse d'Afrique pendant deux décennies. Comme elle, le highlife ghanéen a subi l'influence des Caraïbes avec la musique *kroto* (créole) de Sierra Leone, c'est à dire de la chanson antillaise, le calypso venu d'anciens esclaves installés là. Le saxophoniste **E. T. Mensah** fut l'un des champions du highlife au Ghana. Ce genre était soutenu par le président Nkrumah, qui aidait les musiques locales et essayait de résister à l'invasion culturelle américano-européenne. Très populaire en Afrique de l'Ouest, le highlife a aussi été joué par Fela Kuti au début de sa carrière, quand il était trompettiste de jazz. En 1969, Fela l'a fusionné avec des musiques yoruba pour en faire l'afrobeat. L'un de ses

modèles, le trompettiste nigérian **Victor Olaiya**, est présent ici avec son délicieux **Trumpet Highlife**. **Charles Iwegbue**, un autre musicien nigérian, donne ici un aperçu du style musical des Ukwuani, une ethnie du sud Nigeria (delta) réputée pour sa musique.

## Jazz

Les musiques africaines sont distinctes du jazz, bien que certains Africains parmi les plus célèbres se soient présentés comme des musiciens de jazz (**Grand Kallé** avec **African Jazz**, **Franco** avec **OK Jazz**) et en contiennent des éléments (comme **Manu Dibango** au sax sur **Miwela Miwela**). Mais elles en sont manifestement à la racine<sup>42</sup>. Le jazz états-unien a connu beaucoup de phases très variées au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Selon le consensus, il est né à la Nouvelle-Orléans à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec la fusion de différentes influences cristallisées par le cornettiste Buddy Bolden et ses musiciens. Mais les Caraïbes — dont la Louisiane fait culturellement partie — ont dans leur ensemble contribué à la gestation du jazz. Plus proches de l'Afrique en sensibilité comme en culture, les Antillais ont tous instinctivement tendu vers différentes formes du jazz. Ils en ont créé différents éléments au fil de son évolution et ont fourni une part cruciale de ses racines<sup>43</sup>. En cela, le jazz est emblématique de l'identité noire.

« Tout un pan de musiciens antillais ont surgi et contribué à ce qu'on appelle le jazz. Ils descendaient virtuellement tous de la véritable scène africaine. »

— Duke Ellington<sup>44</sup>

42. Lire le livret et écouter *Africa in America 1920-1962* (FA 5397) dans cette collection.

43. Lire le livret et écouter *Jamaica Folk - Trance - Possession 1939-1959, Mystic Music - Roots of Rastafari* (FA 5348) dans cette collection.

44. Extrait de l'autobiographie de Duke Ellington, *Music Is my Mistress* (Doubleday, Garden City, N.Y., 1973).

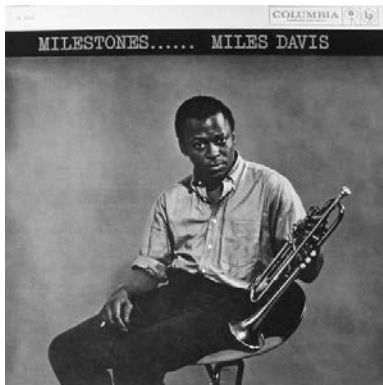
Composé par Juan Tizol le tromboniste portoricain d'Ellington, **Caravan** reste l'un des chefs-d'œuvre du répertoire américain. La sublime sophistication de l'orchestre «jungle» de **Duke Ellington** fut vite appréciée par les mélomanes du Monde et les têtes couronnées (le Duke rencontra la famille royale d'Angleterre dès sa tournée d'Europe en 1933). Génie du jazz dont il fut longtemps le phare, l'élégant Duke joua avec un rôle de pionnier dans l'intégration des Noirs aux Etats-Unis. **Jelly Roll Morton**, qui fut l'un des inventeurs du jazz dans les années 1900, emploie ici le fabuleux **Sidney Bechet** à la clarinette dans son **Winin' Boy**, qui évoque un séducteur capable d'inviter les dames au restaurant et de leur offrir du bon vin.

Musique interprétée par l'élite des musiciens, capables de pratiquer sans faux pas le difficile art de l'improvisation, le jazz séduisait parfois les Blancs des classes aisées par son exotisme, son élégance et son incontestable intensité. Gerschwinn comme Rachmaninoff étaient des admirateurs sans bornes d'**Art Tatum**, sans aucun doute le plus incroyable pianiste de l'histoire du jazz. Tatum était capable d'improviser un déluge de notes avec une perfection technique hors du commun dans les deux mains, mais aussi un sens sans faille de l'improvisation de mélodies, d'harmonies et de rythmes. Son premier enregistrement, **Tiger Rag**, reste l'un des monuments du piano au XX<sup>e</sup> siècle. Il était influencé par le fantastique **Earl Hines**, le premier pianiste de jazz «moderne» (c'est à dire utilisant des altérations, mélodies et accords non conventionnels) entendu ici sur **I Hadn't Anyone Till You**. Hines a également marqué l'inimitable pianiste **Thelonious Monk**, un excentrique créateur aux mélodies angulaires, aux accords bancals et au style unique, déroutant, immédiatement reconnaissable (**Little Rootie Tootie**). Monk est également

présent sur **Bloomdido**, l'un des nombreux chefs-d'œuvre de **Charlie Parker**, ici avec le trompettiste Dizzy Gillespie et le batteur Buddy Rich. Mort très jeune et enregistré ici dans un bœuf impromptu, **Charlie Christian** révolutionna la guitare par son style nouveau et incita nombre de musiciens de jazz à adopter la guitare électrique<sup>45</sup>. Leaders du mouvement be-bop d'après-guerre, adules par un noyau dur qui comprenait leur vision et leur talent extraordinaire, ces musiciens virtuoses en quête d'un Graal artistique se préoccupaient peu de la critique. Décidés à produire une musique noire aussi pure qu'éminente, ces révolutionnaires fondaient sur un tempo à mille à l'heure et méprisaient l'intégration. Mal compris en son temps, le pianiste **Sun Ra** était un autre excentrique tourné lui vers l'Égypte antique, le cosmos et la création sans retenue. Comme on peut l'entendre ici, il fut l'un des premiers à enregistrer un piano électrique (après Duke Ellington). Son **India** de 1956 montre une attitude d'innovateur radical libéré de toute considération commerciale. Quant au saxophoniste **Eric Dolphy**, son approche inattendue de la mélodie comprend de larges intervalles et décoiffe beaucoup d'auditeurs. Elle suggère une influence de compositeurs classiques comme Bartók ou Stravinsky et fut lourdement critiquée par la presse jazz.

«La musique nègre est essentiellement l'expression d'une attitude, ou d'une série d'attitudes à l'égard du monde. Et, seulement de façon secondaire, d'une attitude à l'égard de la façon dont la musique est faite. Le critique potentiel [blanc] de jazz [ou de rap/hip hop si vous préférez] se contentait d'apprécier la musique, ou ce qu'il croyait être la musique. Il n'avait pas besoin de

<sup>45</sup> Lire le livret et écouter *Charlie Christian – The Quintessence* (FA 218). Retrouvez aussi *Charlie Christian sur Electric Guitar Story 1935-1962* (FA 5421) dans cette collection.



comprendre, ou de se sentir concerné par les attitudes qui l'avaient produite, sauf peut-être en les considérant d'un point de vue purement sociologique ».

— Amiri Baraka, *Le Jazz et le critique blanc*, 1963.

Certains musiciens de jazz ont néanmoins choisi une voie plus consensuelle et ont cherché à toucher le grand public. Certains, comme **Louis Armstrong**, y sont brillamment parvenus et ont beaucoup contribué à dédramatiser les Noirs, à les intégrer dans la société<sup>46</sup>. Le virtuose du difficile style de piano *stride* **Fats Waller** fut avec Armstrong l'un des premiers à se tourner vers la chanson, tout en la nourrissant avec ses surexcitantes interventions au clavier. Le saxophoniste et chanteur **Louis Jordan** détenait la quintessence du charme des

jazzmen. Il fut le véritable inventeur du *rhythm and blues*, du rock 'n'roll, et parvint à faire danser toute l'Amérique avec son irrésistible *jump blues* dont **Choo Choo Ch'Boogie** fut l'un des grands moments dès 1946. **Nat « King » Cole**, l'un des meilleurs pianistes de sa génération, décida d'attaquer une carrière de crooner à la fin des années 1940. Il devint l'une des plus grandes stars de l'Amérique des années 1950 et fit la fortune des disques Capitol naissants qui firent selon la légende construire leur célèbre tour à Hollywood grâce à ses ventes pharamineuses. Sa remarquable version de **Dream a Little Dream of Me** inspira celle des *Mamas and Papas* vingt ans plus tard.

« Les africanismes ne sont pas limités aux Noirs. En fait la culture américaine elle-même est modelée par les africanismes et en contient un grand nombre. De sorte que la culture américaine, dans le monde réel, est composée de cultures, d'histoire et de peuples africains, européens et indigènes appelés aussi *Akwesasne*. »

— Amiri Baraka<sup>47</sup>

**Count Basie** fut comme Duke Ellington l'un des rois du jazz « swing » d'avant-guerre qui incite fortement à bouger, à danser. Très populaire, il employait la crème des musiciens du pays, dont l'immense saxophoniste **Lester Young** au son de miel. Lester est également présent sur la perle **Blitzkrieg Baby** où **Una Mae Carlisle** tente de séduire un aviateur quelques semaines avant Pearl Harbor. Il accompagne aussi la reine des chanteuses de jazz **Billie Holiday** sur **This Year's Kisses**. Quant à **Dinah Washington**, elle fut la plus blues des chanteuses de jazz et une des géantes du siècle. Sur **Feel**

46. L'intégrale de Louis Armstrong est en chantier chez Frémeaux et Associés.

47. Nouvelle introduction du livre d'Amiri Baraka *Blues People*, 1999. Les *Akwesasne* sont une nation de l'ethnie des *Mohicans*, dont le territoire s'étend du Canada aux États-Unis, de part et d'autre du Saint-Laurent.

The Mills Brothers



**Like I Wanna Cry** son saxophoniste Paul Quinichette était plus qu'influencé par Lester Young.

La bossa nova brésilienne, un genre créé par João Gilberto à la fin des années 1950, était une forme de musique intimiste et sophistiquée, dérivée des rythmes de la samba<sup>48</sup>. Ce nouveau style a inspiré le géant américain de l'arrangement **Quincy Jones** (futur producteur de Michael Jackson) qui en a fait le grand classique **Soul Bossa Nova**, un titre très original où la sophis-

tation est poussée à son extrême dans l'esprit d'une musique de film. Il rejoint en cela l'esprit des **big bands** de jazz américains hérité de Duke Ellington.

Terminons avec deux monstres sacrés du jazz, le saxophoniste **John Coltrane** qui avec **Cannonball Adderley** accompagne ici **Miles Davis** sur l'un de ses grands chefs-d'œuvre **Milestones**. Coltrane est également présent sur **Village Blues**, une de ses propres compositions, un blues tout simple joué dans une quatrième dimension.

**Bruno BLUM**

© FRÉMEAUX & ASSOCIÉS 2014

48. Lire le livret et écouter *Précurseurs de la bossa nova 1948-1957* (FA 5216) et *Bossa Nova 1958-1961 Antonio Carlos Jobim-Vinicius de Moraes- João Gilberto* (FA 5363) dans cette collection.

Merci à Laurent Bayle, Marc Benaïche, Augustin Bondoux, Chris Carter, Philippe Davesne, Manu Dibango, Ariane Fermont, Patrick Frémeaux, Christophe Hénault, Philippe Lesage, Alice Martin, François Mauger, Philippe Michel, Gilles Pétard, Frédéric Saffar, Stéphane Roth, Michel Tourte et Fabrice Uriac.

## Great Black Music Roots 1927-1962

*Bahamas, Brazil, Colombia, Congo, Cuba, Ghana, Jamaica,  
United States, Puerto Rico, Nigeria, South Africa*

by Bruno Blum



*Esther Phillips*

This box set was published in 2014 at the occasion of the “Great Black Music” exhibition designed by the team of French magazine *Mondomix*. It was produced by Bruno Blum, in partnership with the Musée de la Musique in Paris. Inevitably non exhaustive, as notified by footnotes it can be supplemented by several world heritage albums released by Frémeaux et Associés (English and French booklets are available online at [Fremaux.com](http://Fremaux.com)) including thematic collections such as *Slavery in America – Redemption Songs 1914-1972* (forthcoming), *Africa in America 1920-1962*,

*Voodoo in America 1926-1961* and *Roots of Soul 1928-1962*.

“Black music is unity music. It unites the joy and the sorrow, the love and the hate, the hope and the despair of black people; and it moves the people toward the direction of total liberation. It shapes and defines black being and creates cultural structures for black expression. Black music is unifying because it confronts the individual with the truth of black existence and affirms that black being is possible only in a communal context.”

— James Hal Cone<sup>1</sup>

Twentieth Century music was disrupted by a largely unexpected and brilliant new source: without warning, deeply original Black artists suddenly appeared out of Africa, Europe, the Americas and the Caribbean. Against a background of racial tension and de-colonization, more than any other art form, they significantly contributed to opening White, Western cultures to Black cultures. And in opening this path out of their ethnocentricity, it helped them to venture out of their self-centeredness — full stop.

“To dig out from under and lay cogs bare; this is what history — which was recently dubbed ‘sociological’ — has attempted. It ought to be admitted that such an ambition was foreshadowed by the efforts of modern,

---

1. JAMES HAL CONE, *The Spirituals and the Blues: An Interpretation* (Orbis Books, Maryknoll, New York, 1972, 1992).

Western poets which, through Rimbaud, Baudelaire and Lautréamont, actually did attempt showing (after the German Romantics) what lay behind *appearance*.

In these new understandings of history, as well as literature, it was supposed that man is not at the center of what he is. . . . Thus humanism (the election of man) will begin to be countered and, getting to the point we're making here, little by little, the Western man shall painstakingly cease to believe that he himself is at the center of what is."

— Édouard Glissant<sup>2</sup>

Carrying elements of intense, overlooked cultures, these surging new sounds seduced through the sensation of liberation which they breathed into their listeners. These musics powerfully and naturally carried the deepest human emotions, as if supported by a vital pulse, a compelling rhythm with heartbeat as its essence. Their inner rocking carried a desire to move, to dance in harmony with the musicians. Black musics put body and spirit together, though this was opposed for centuries, thanks to guilty, Western religions. Furthermore, they managed to bring out a profound feeling of empathy and unity between performers and audience. As they were often created in a context of racial segregation, both in Africa and the Americas, better than any other method they secured a welcome racial merger.

These musics do count as some of the most important factors in the psychological changes that supported mankind's social evolution in the Twentieth Century. They had been nurtured by centuries of oppression, where music often had the essential function of feeling and sharing rare moments of freedom.

Racial categorization of music is linked to a social background, not a racial one. "Black" music it is, all right, as much as a music could be "yellow" from a social point of view; but not *racially* black. The black category is a discursive category. It refers to cultures, not a colour.

"Let us stop belittling and denigrating ourselves. Let us make known, and appreciated, the extraordinary riches of black cultures - and their input to the French society and all the world's! In all senses of the word, Blacks did participate in building Western nations in general, and the French one in particular. And the first action we ought to take is to self-appropriate the word "Black". It is ridiculous to use circumlocutions such as "coloured" — as if Whites had no colour — "mixed race", "half caste", "immigrant", "children of immigrants"..."

— Patrick Lozès<sup>3</sup>

### **African Presence**

Reggae can be copied, but copy no do it. You have to feel.

— Bob Marley

These works were gradually incorporated into world culture. They fed the planet with hitherto unseen — or rather unheard — power and attitudes. White American and European people's musical expressions were often entangled in cerebral, stiff, formal attitudes. They absorbed this new, unbridled wealth and integrated it into their own productions.

— "Wouldn't you record some pure reggae, pure calypso or pure Brazilian music?"

---

2. Édouard Glissant, *Le Discours antillais* (Seuil, 1981).

3. Patrick Lozès, *Nous les Noirs de France* (Danger Public, Paris, 2007).

Mick Jagger: No... well yes in a way, but it wouldn't sound like the real thing. It wouldn't be very real for me. And I don't particularly want to be a real this or a real that; it would be stupid to go to Jamaica and record three songs, go to Trinidad and record three songs, go to Brazil and record three songs and call this my record. It's like a ridiculous idea to me. It would be fun to do it if a different style came out of it, something different from the originals<sup>4</sup>. ”

Musical inspirations such as the popular Congolese rumba and U.S. jazz of the 1930s were charged with sensuality, spirituality and freedom. They originated in very different cultures and therefore existed for different purposes.

So it would be inept and vain to compare the oral tradition of negro spirituals to the written tradition of European opera, to oppose Ella Fitzgerald to Maria Callas, to put Igor Stravinsky and **Duke Ellington's** works back-to-back, to choose between Edith Piaf and **Esther Phillips**. Wouldn't it be silly to challenge the popular Viennese waltzes<sup>5</sup> with **Tabu Ley Rochereau's** Congolese rumba, that Africa danced to for decades?

Nevertheless, it should be noted that a new chain of musical mountains had just sprung out of the background. And these put some of the dominant Whites' territories in the shade. So much so that many reckon the objectively defining musical event of the Twentieth Century itself has been this triumph of Black music, stated in variations around a myriad of different styles:

Traditional African musics, folk music in numerous countries, negro spirituals, ragtime, blues, jazz, gospel, samba, forró, rumba, son, beguine, cumbia, highlife, calypso, mambo, mento, goombay, rhythm and blues/R&B, merengue, cha cha chá, rock 'n' roll, soul, ska, reggae, funk, salsa, afrobeat, hip hop... and so many others.

Let us mention Nora Jones, Grandmaster Flash, Prince, Rihanna, Fela Kuti, Stevie Wonder, Dr. Dre, Michael Jackson, King Tubby, Ali Farka Touré, **Thelonious Monk** and **Bob Marley**: only a few of the great Black musicians whom, with their creations, have fed, influenced and stimulated the ever-mutating musics of the world. This album outlines the extraordinary richness of those giants' musical roots. It gets together classic recordings made before the international pop music tidal wave of the 1960s' — tracks so strong and meaningful they are eternal. They represent many Black music styles, from South Africa to Ohio and Nigeria to Colombia, around what Paul Gilroy called *The Black Atlantic*. These very varied musics are nonetheless connected through some spiritual, impalpable and indestructible bond — a spirit.

“[...] Race is not what links them up, but something that pertains to a much more complex story of which they are themselves essential links.”  
 — Laurent Bayle<sup>6</sup> et Éric de Visscher<sup>7</sup>

### **Negro Spirituals**

In the times of triumphant colonization which this

4. Interview with the author, 1980. Initially published in the magazine *Best* then the book *Rock Critics* (Don Quichotte, Paris, 2010).

5. Hear the album *La Valse viennoise 1930-1959* (FA 5341) in our ten-CD set *Anthologie des Musiques de Danse du Monde*.

6. Laurent Bayle, general manager of the Cité de la musique, Paris.

7. Éric de Visscher, manager of the Musée de la musique, situated within the Cité de la musique in Paris.

album covers the heights and decline of, African-American musicians were the spearheads of integration. They were the main vector forging the recognition of an indisputable equity. More than any other arts, it was the music that cemented the racial merger that was in progress. The influence exerted by these artists is so great that many do not realize that before World War II, many Westerners believed Blacks were lazy sub-humans. A number of religious leaders thought they had no “soul” and imagined they were stupid, without a culture worth mentioning, as this excerpt from a French textbook (of which millions of copies were printed) astoundingly reminds us:

“Negroes (see pic. 23) have a black skin, curly hair like wool, a jaw sticking out to the fore and a pug nose; They are much less intelligent than the Chinese, and especially the Whites. [...] You ought to know that the Whites, being more intelligent, hard-working and brave than the others, have invaded the whole world and are threatening to destroy or subjugate all inferior races”.

— Paul Bert\*

During the thirty-seven years from 1927-1962, the United States swung from the ignoble Jim Crow segregationist laws to the Civil Rights Movement; the world turned from colonization to independence in Africa and the Caribbean — and went at least partly from scorn to respect. A wide array of Black music styles are mentioned here. A direct legacy of enslaved people, the

spirituals were actually composed during the dark days of slavery.

“Lacan has stated a profound law according to which anything symbolically abolished shall reappear in reality in a hallucinatory form”.

— Gilles Deleuze<sup>9</sup>

Negro Spirituals were orally transmitted and traveled through the centuries. They resurfaced in different forms, all distinct from the original musical styles performed by enslaved people. However, the nearest one can come close to the original, real thing is likely to be old **John Davis’** style.

In 1960 he was still singing in Frederica, on the Georgia Sea Island of St Simons. Living in a small, rural Black community on this remote, isolated island, his life-style hardly differed from that of past centuries. John Davis and his friends deliberately perpetuated the negro spirituals tradition in their purest form and, as if by miracle, they would be recorded at the end of their lives.

The Israelites’ martyrdom in antiquity is told in the Bible. It is the fundamental reference to slavery in Judeo-Christian culture and enslaved African-Americans soon identified with it. Thus they built a major part of their spiritual expression around biblical metaphors, where personalities of the mythology carry a solid sym-

---

8. Paul BERT, *La Deuxième année d'enseignement scientifique* (natural science and physics), 34th édition, Paris, Armand Colin, 1896. A jansenist, catholic, Polytechnique alumni, Physiology Professor and member of the Société d'Anthropologie de Paris, Paul Bert actively contributed to spreading racist theories. Minister for Education of the French Republic, he published several textbooks taught in schools and colleges, including this one, used officially on a national scale up to 1914. Honorary President of the Société Pour la Protection des Colons et l'Avenir de l'Algérie (Society for the Protection of Colonists and the Future of Algeria), he campaigned against the principle of giving political and civil rights to natives.

9. Gilles Deleuze, *Présentation de Saïeb-Masoch* (1967). Les Éditions de Minuit, 2007).





bolic value. The story of Moses freeing his people out of slavery with godly support became a major theme in negro spirituals. On the sublime **Moses**, John Davis and his congregation are encouraging Moses to not “let the Pharoah overtake [him]” and put him in a “lonesome graveyard”. This recording is perhaps the most authentic evidence of the original form spirituals took when they were sung by slaves in Georgia a century earlier<sup>10</sup>.

Most notably under the influence of the popular Fisk Jubilee Singers at the end of the Nineteenth Century, the original spirituals music styles became diluted in vari-

ous musical trends, including jazz and jubilee groups. Such close harmony vocal bands included the very influential **Mills Brothers**, who mostly preferred singing pop songs with only a guitar backing them, as heard here on **I've Found a New Baby**. Like them, the famous Golden Gate Quartet managed to imitate real wind instruments with their voices alone.

One of the most famous spirituals/gospel groups of the 1950s was the **Blind Boys of Alabama**. Here they show how soul and rock plunged their roots into the depths of the most intense spirituals. **This Could Be the Last Time**, a traditional slave song, was also recorded by the Staple Singers. The Rolling Stones, who recorded it as well, made one of their first smash hits out of it in 1965, under the title “The Last Time”<sup>11</sup>.

Often blind, “hobo” singer-guitar players were cadging outside churches. They lead a hard and lonesome life and spread through the South of the United States after the abolition of slavery. Through their talent they managed to escape an atrocious life of abandonment and misery. Up until the 1940s their music was very influential. Depending on where they played, they would sing the blues — a genre categorized as devilish by many religious enthusiasts — or spirituals.

Such wandering singers often played the guitar in a slide style, as did **Blind Willie Johnson**, **Bukka White** (“Judge gave me life this morning ») and **Robert Johnson**, a slide guitar master and one of the true grandfathers of rock music. These giants are featured here in four masterpieces; travelling spiritual, gospel and blues

10. More John Davis and other, similar Georgia Sea Islands recordings can be found on *Slavery in America – Redemption Songs 1914-1972* in this series.

11. More Blind Boys of Alabama recordings can be found on *Roots of Soul 1928-1962* (FA 5430) in this series.

singer “**Reverend**” **Gary Davis** had absorbed **Arthur “Blind” Blake**’s hard-to-play ragtime guitar style. Like him, he was blind. He is heard here, singing a spiritual staging of the myth of Samson and Delilah, in a blues guitar-influenced ragtime fashion.

### Gospel Songs

The gospel song bloomed in the 1930s. In an effort to renew the old spirituals repertoire, composers created efficient, religious pop songs. With her fabulous renditions, **Mahalia Jackson**, the Queen of Gospel, revived the genre after World War II, arousing interest and new vocations. As in spirituals, gospel is typically sung in an intuitive, intense, free style and carries much emotion.

Gospel music was sung by a majority of African-Americans and Caribbeans, as well as by many evangelized Africans. This very influential genre was perhaps the key Black music of the Twentieth Century. In combining gospel’s emotion and melodies with the sensuality and arrangements of rhythm and blues in the 1950s, African-American musicians created a universal language which shook the world: Soul music.

A massive hit in South Africa as early as 1939, **Solomon Linda and the Evening Birds’ Mbube** has since been recorded by dozens of artists and become an international classic as “Wimoweh”, “The Lion Sleeps Tonight” and other titles. This Zulu vocal group style has also left its mark on South Africa, originating a variant of traditional *isicatbamiya* Zulu music. In 1986, this style was

made famous abroad by Paul Simon, backed by South African gospel singers Ladysmith Black Mambazo.

As in much of **Ray Charles’** output, **Sinner’s Prayer** has deep roots in gospel songs. Ray Charles was not only one of rhythm and blues’ greatest singers, he was also an immense blues singer. He masterfully recorded this religious composition by Lowell Fulson in fine blues style, shining as a singer as well as a piano player<sup>12</sup>.

### Blues

The earliest Black music recordings took place in the Americas in the 1910s. The blues often sang of women, drugs, drinking, men and dissolute lives. It was scorned by many Christians, who chose spiritual music instead.

Early in the century, ragtime was a much more accepted, fashionable dance music. Reaching a wide audience (read “white” audience) who bought his famous “Maple Leaf Rag”, pianist Scott Joplin was one of its key figures. **Arthur “Blind” Blake** was a wandering blind man of whom we know nearly nothing, but who managed to adapt the difficult ragtime piano style to the guitar. His compelling 1927 **Seaboard Stomp** opens this album by telling the story of a dance party on the beach. His guitar breaks allude to various musical instruments used in jazz music, such as the trombone, the cornet... A finger-picking giant, Blind Blake influenced much country music, witness Merle Travis, one of country music’s guitar kings, who modelled his style on the “king of the ragtime guitar”<sup>13</sup>.

---

12. Taken from *The Frémeaux Anthology - Brother Ray, The Genius 1949-1960* (FA 5350) as well as *Roots of Soul 1928-1962* (FA 5430) in this series.

13. Hear Merle Travis on *Rock Instrumentals Story 1934-1962* (FA 5426), *Guitare Country - From Old Time to Jazz Times 1926-1950* (FA 2650), *Country Music 1940-1948* (FA 173) and *Electric Guitar Story – Country, Jazz, Blues, R&B, Rock 1935-1962* (FA 5421) in this series.

Several singer-guitar players playing straight blues are included here, including **Big Joe Williams**, singing his great classic, **Baby Please Don't Go**. Playing his legendary nine-string guitar (a modified six-string), he is heard backed by blues harmonica master Sonny Boy Williamson I. A Texas blues giant, **Lightnin' Hopkins** usually recorded with an electric guitar, but early on he cut some remarkable records on acoustic guitar. **Catfish Blues** was recorded by several artists, including Jimi Hendrix, and by Muddy Waters as “Rollin’ Stone,” which gave its name to the famous band. But as ever, Lightnin’ Hopkins managed to breathe a special intimacy into it.

**John Lee Hooker** is also included here, playing not an acoustic but an electric guitar (in open G). His first hit, the 1948 **Boogie Chillen** (this is the similar 1959 version recorded for Vee-Jay) tells how his mother didn’t allow him to stay out all night long — and how he paid little attention, preferring to play the “boogie” at Henry’s Swing Club. Also on the electric guitar, the very influential **B. B. King** had a style of his own, too, in which his guitar answered his plaintive voice<sup>14</sup>. He is heard here, at the peak of his most creative period, in one of his many classics, **My Own Fault**, which adapted older compositions in the mold of the modern blues and which was based on the T-Bone Walker style he widely popularized. His Texan friend, Johnny Winter, was to record another unforgettable version of it as “It’s My Own Fault” in 1971<sup>15</sup>.

In the North of the United States, Chicago welcomed

14. Taken from *The Indispensable B.B. King 1949-1962* (FA 5414) in this series.

15. Johnny Winter And, *Live* (CBS, 1971).

16. Hear more Muddy Waters on *Muddy Waters - Rolling Stone 1941-1950* (FA 266) and *Muddy Waters - King of the Chicago Blues 1951-1961* (FA 273) in this series.

17. Hear more Pete Lewis on *Electric Guitar Story – Country, Jazz, Blues, R&B, Rock 1935-1962* (FA 5421) in this series.

many Black people fleeing southern violence and poverty. Three of the most illustrious Chicago electric blues masters are included here: the indispensable **Muddy Waters** is featured on the original version of Willie Dixon’s **I Just Want to Make Love to You** (which the Rolling Stones would also speed up and turn into one of their first hits in 1964)<sup>16</sup>. Little Walter, a blues harmonica giant, is heard on one of his best solos here. **Howlin’ Wolf** with his “wolf” voice recorded the definitive version of **Spoonful**, a classic tune also recorded by British group Ten Years After in 1967.

### Rhythm and Blues & Soul

As in so many American masterpieces, other compositions here are based on basic twelve-bar blues chords. The fantastic rhythm and blues group **The Robins** (later The Coasters) — for whom Leiber and Stoller wrote their first masterpieces before working for Elvis Presley — used mostly simple, obvious blues chords such as on the hilarious **Smokey Joe’s Café**. Both white Jews, Leiber and Stoller were also the writers of **Big Mama Thornton’s Hound Dog** (featuring the excellent Pete Lewis on guitar<sup>17</sup>), which Elvis would later record a famous hit version of. The lesser-known **Swallows’ It Ain’t the Meat** does not use standard blues chord progressions, but just like The Robins they were a pure rhythm and blues vocal group. Their style would later become known as doo-wop.

Rock ‘n’ roll was an accelerated form of blues and/or raw gospel (hear the **Blind Boys of Alabama** gospel tune just to make sure). In **Chuck Berry** rock had

found its master. Smashing racial fences in a deeply subversive way during the cruel segregation years he had to endure, the dominant musical creator of the style that conquered the American youth of the 1950s represented, perhaps more than any other, the revenge and artistic triumph of an African-American. In his St. Louis home the tramway seats for “colored” were to be found at the back of the car. In his masterpiece **Roll Over Beethoven**, which he dedicated to rock music, the impertinent Chuck Berry – far from the submissive “Uncle Tom” character – laughingly sings that Beethoven must have turned in his grave when he learned how successful rhythm and blues had become – an ironical understatement really meaning that Afro-American music had become even more popular than “white” music in the classical, written tradition<sup>18</sup>.

*You know my temperature is rising / The juke-box's blowing a fuse / My heart's beatin' rhythm and my soul is singing the blues / Roll over, Beethoven, and tell Tchaikovsky the news.*

— Chuck Berry, *Roll Over Beethoven*, 1956

**Aretha Franklin**, the undisputed Queen of Soul, was just about seventeen when she recorded the intense **Maybe I'm a Fool**, a true *tour de force* displaying church music intensity in secular pop music. The same palpable roots are heard in the hard-wearing **Please Please Please, James Brown's** first hit record<sup>19</sup> and **Solomon Burke's Home in Your Heart**. Along with the fabulous Esther Phillips, these three giants were some of the main creators of soul music.

“Little” **Esther Phillips** was only fourteen here as she sang her desire for (very) mature men, which according to the song, she preferred “just like whisky: aged and mellow”. She was to become one of soul music's divas in the 1960s.

In 1955 **Richard Berry** adapted Cuban orchestra leader René Touzet's arrangement for “El Loco Cha Cha” which he'd heard when playing with Ricky Rillera and his Rhythm Rockers (the original composition was named “Amarren el Loco” by another Cuban, Rosendo Ruiz Jr.). He put this trendy cha cha chá to a rhythm and blues beat and in doing so he created one of rock's great classics, later covered by countless white groups, including The Kingsmen in the 1960s. **Louie Louie** tells the story of a Jamaican sailor longing for his love back home and it is evidence of the strong link between U.S. and Caribbean African-Americans, who shared a similar story, geographic proximity and had ancestors in common.

Championing his famous afro-caribbean beat, **Bo Diddley's** multiform style was not limited to the notorious, electric, Chicago blues style he grew up with<sup>20</sup>. His first hit, the inimitable and hugely influential **Bo Diddley**, alludes to voodoo *mojos* used to seduce a lady. And on **I Put a Spell on You** the cartoon-like eccentric, **Screamin' Jay Hawkins** — an R&B oddball who performed macabre shows — used a waltz rhythm (a Caribbean tradition) to yell out his classic song.

### **Caribbean**

The afro-caribbean cults of the spirits were often con-

---

18. Taken from *The Indispensable Chuck Berry 1955-1961* (FA 5409) in this series.

19. Taken from *The Indispensable James Brown 1956-1961* (FA 5378) in this series.

20. Read the booklets and listen to both volumes of *The Indispensable Bo Diddley: 1955-1960* (FA 5376) and *1959-1962* (FA 5406) in this series.

nected to malevolent spells. They were very common in various forms, anywhere from Brazil to the United States and particularly in the Caribbean<sup>21</sup>. Brought over to the Americas from the current Nigeria/Benin region, voodoo surfaced in a number of American music classics. This presence was highlighted in the initiatory double album *Voodoo in America 1926-1961* in this series. The Yoruba (current Western Nigeria) orishas (divinities) and the powerful Bantu occult sciences from the current Cameroon, Angola and Congo played their part in Creole cultures where they stood as an important spiritual link with lost Africa<sup>22</sup>. On **Tele Mina for Chango**, Cuban percussionist **Mongo Santamaria** calls upon Shango, the Yoruba divinity of fire, lightning and thunder. This great musician was a Cuban *santería* initiate. In Cuba and Haiti alike, Yoruba divinities were often represented as Christian saints. In Jamaica such cults terrify the population and are forbidden by law. No one would think of openly claiming the use of the obeah, which was derived from Igbo cults (Eastern Nigeria). Syncretic mixes appearing as Christian services take place there and bring about mystical singing and dances<sup>23</sup>.

However, cults aiming at communicating with the spirits of people, during trances held at music rituals, were not the only concern of even the most mystical Caribbean

musicians. In the Bahamas, goombay singer **Blind Blake** is telling his girlfriend that she should not mistake him for the owner of the massive **J. P. Morgan** bank found in the Nassau tax haven<sup>24</sup>. On **Cinemascope**, Jamaican mento singer **Count Lasher** brings up his female friends' taste for Hollywood actors, of which they copy the styles. And in fine Caribbean "slack" or hokum style, his main interest in this song is the opulent behind of a lady he compares with "cinemascope". Note the clever lyrics, casual rhythm and percussion anticipating reggae by ten years<sup>25</sup>.

A New-Yorker of Jamaican origin, **Harry Belafonte** sings **Day-O**, a traditional docker chant calling for the sun to rise — which would mean the end of a night's work<sup>26</sup>. His charm, seduction and involvement in the Civil Rights struggle were important assets for reasserting Black people's image in the United States. **Bob Marley's** debut recording closes this box set. In his teens Marley followed the rhythm and blues trend and cut a tune in the shuffle style that was popular on the 1950s Jamaican dancehalls (ska was born shortly thereafter). Here Marley added a slight local touch by using a fife, an instrument sometimes used in Jamaican folk music, the mento<sup>27</sup>.

The Caribbean contribution to world musics has been unsurpassable. The success of Belafonte's *Calypsy*

---

21. *Virgin Islands 1956-1960* (FA 5403) in this series.

22. Read the booklet and listen to *Trinidad – Calypso 1939-1959* (FA 5348) in this series.

23. Read the booklet and listen to *Jamaica Folk - Trance – Possession 1939-1961, Mystic Music – Roots of Rastafari* (FA 5348), which includes ritual musics from different local cults.

24. More Blind Blake and his Royal Victoria Hotel Calypso Orchestra can be heard on *Bahamas – Goombay 1951-1959* (FA 5302) in this series.

25. More Count Lasher can be heard on *Jamaica – Mento 1951-1958* (FA 5275) in this series.

26. Taken from *Harry Belafonte – Calypso Mento – Folk 1954-1957* (FA 5234). Find also the rare original Jamaican versions of Belafonte's calypso/mento hits on *Jamaica – Mento 1951-1958* (FA 5275) in this series.

27. "Judge Not" is taken from the album *USA-Jamaica – Roots of Ska 1942-1962* (FA 5396) in this series.

album in 1956 only gave us a glimpse of this huge impact<sup>28</sup>.

Because, from Texas to Louisiana, then eastward on to Florida and Cuba, and from Jamaica to Colombia, through Haiti and Brazil, this region has produced an immeasurable amount of rhythms, original, inextricably blended cultures — and always more compelling, dance-friendly musics.

Situated at the crossroads of Africa and the Americas, in a region where Africans were massively deported to, the Caribbean (including the nearby continental shore lands) gave birth to modern popular musics. After absorbing and digesting European (bolero, mazurka, waltz, English country dances, quadrille, etc.) and African musics, Caribbean people reinvented, reshaped and mixed just about everything. Then they exported their musical cultures to the whole world: Cuban rumba in Congo, “kriò” Creole calypso in Sierra Leone, Louisiana blues and Memphis soul to England, New York Puerto Rican salsa, Jamaican rap in New York City<sup>29</sup>; the list of ramifications is endless. But essentially, most Caribbean and African records only started to get distributed internationally on a small scale in the 1940s and 1950s.

After blues and jazz, Cuban rumba was probably the first black music to start exporting itself. It began conquering dance floors around the world in the 1930s and 1940s. Along with other “exotic” musics (such as samba, beguine), it left its mark on many foreign musics, as the exotic

French songs anthology *Amour, Bananes et Ananas 1932-1950* in this series shows. Rumba also had some of its roots in Congo and in turn it influenced hugely popular Congolese music, as heard in the songs by **Grand Kalle & African Jazz** (which includes **Manu Dibango**’s studio debut), **Franco & Tout-Puissant OK Jazz** and **Tabu Ley Rochereau**.

By 1949, **Pérez Prado** had composed **Mambo N.5**, a new, excitingly danceable style derived from Cuban *danzón* (related to English country dances, Dominican *contradanza* and Haitian *contredanse*). Mambo was very different from the then current *son* and rumba trends<sup>30</sup>. Fusing with jazz, it contributed to the wave of latin musics that swept the United States, right until the end of the 1950s, with classics such as **Ran Kan Kan**<sup>31</sup> by the popular Cuban orchestra leader **Tito Puente**.

In 1950 the first merengue hits (a Dominican Republic style) recorded in New York City added to this new latin stream. Merengue was also derived from *danzón* (or French *contredanse*) and it urged Latin Caribbean producers on<sup>32</sup>. In the mid-Fifties, **Nemours Jean-Baptiste** gave birth to the new *compas direct* style in Haiti (which used to be a French colony). Like mambo, *compas* is a Creolized form of *contredanse* (or again *danzón*), a French music style derived from English country dances. Similar to Haitian merengue (the Dominican Republic and Haiti share the same island) as well as Puerto Rican *plena* and *bomba*, it lays at the root of *salsa*, a genre that conquered the latin world in the 1970s.

---

28. The international impact of vintage calypso is documented in the *Calypso* album taken from the *Anthologie des musiques de Danse du Monde 1944-1958* box set (FA 5342).

29. Read *Le Rap est Né en Jamaïque* by Bruno Blum (Le Castor Astral, Paris, 2009).

30. Read the booklet and hear *Roots of Mambo 1930-1950* (FA 5128) in this series.

31. Read the booklet and hear *Mambo – Big Bands 1946-1957* (FA 5210) in this series.

32. Read the booklet and hear *Dominican Republic – Merengue 1949-1962* in this series. One merengue, by Nemours Jean-Baptiste, from Haiti, is included on it.

The exciting, very danceable **El Bombón De Elena** is a Puerto Rico classic where vocalist Ismael Rivera is describing the beauty of a young woman. The fabulous Cuban creativity transformed the *son montuno* style into an internationally successful sound, as heard here with the great **Celia Cruz** in another latin masterpiece, **El Congo**. Backed by the famous **Sonora Matancera**, she is encouraging a Congolese gentleman to dance. Still in the Mid-Fifties the cha cha chá trend also boosted the Cuban musical presence: also accompanied by the Sonora Matancera, **Bienvenido** sings **Oye Mama** in classic cha cha chá fashion.

### South America

Brazilian musics were sung in Portuguese, not Spanish, but to a certain extent they also benefitted from this timely international latin upsurge. An entire triple album would not be enough to skim through the different South American music styles. Samba<sup>33</sup>, marchinha, frevo<sup>34</sup>, samba de coco, toada, canção, baião, xote, xaxado, forró (and other Nordeste musics) and several others — Brazil alone has produced an abundance of records in many different styles. It is represented here by a forró, a style from Nordeste, the Bahia area. It is sung by a musical giant of the genre, **Luis Gonzaga**. **No Ceará Não Tem Disso** bears striking analogies to the beat that would dominate the Jamaican dancehall of the 1990s. Several fine Brazilian music anthologies are listed in the footnotes<sup>35</sup>.

Another example of South America's musical diversity,

---

33. Read the booklet and listen to *Samba – Batuque, Partido Alto, Samba-canção 1917-1947* (FA 159) in this series.

34. Read the booklet and listen to *Carnaval Brésilien 1930-1956* (FA 5220) in this series.

35. Read the booklet and listen to *Brésil : le chant du Nordeste* (FA 5032) in this series.

vintage Colombian cumbia is much more scarce. It was originally a dance inherited from slavery days, when slaves courted ladies in a sexy way that was not accepted by the society. Like Dominican merengue it was considered vulgar and kept to the lower classes of the population. A cumbia is sung here by **Gastón el Isleño** with **Jaime Simanca's** orchestra. **La Cumbia Te Esta llamando** bears similarities with other latin Caribbean musics such as merengue and compas, where accordion is also heard.

### Africa

As for South America, the Caribbean, or the United States, it is impossible to summarize African musics with just a few recordings. Some representative samples are nevertheless included here. As ever, African cultures were pretty much excluded from the mainstream, and not surprisingly they always had trouble getting distributed, sold and appreciated in the West. The fact remains that African records were very successful in Africa itself.

Once re-recorded by American artists, the classic **Mbube** by **Solomon Linda** (1939) has somehow found its way into famous films such as “The Lion King” but African musics only really took off outside of Africa with the debut recordings by South-African exile **Miriam Makeba** and Nigerian percussionist Babatunde Olatunji, whose 1959 *Drums of Passion* album influenced many Western musicians, including Maureen Tucker of the Velvet Underground. Produced with the help of American-Jamaican singer **Harry Belafonte** and South African trumpet player Hugh Masekela, Miriam Makeba's first recordings surfaced in 1960.

“I was present at the recording sessions of the record and it was a revelation for me. For the first time I

discovered a set of exotic instruments, huge drums, heard the chantings of Black Africa and their strange spells, feet stomping rhythms and amidst all this, cries of joy, revolt, wailing and overwhelming love songs.”  
— Harry Belafonte

These were perhaps also a revelation for French singer Serge Gainsbourg, who plagiarized **Umqoko** in 1964 and made it his own “Pauvre Lola”. Other significant artists reached glory status in their African home. In the 1950s and 1960s Congolese rumba was extremely popular in all of central Africa and all the way to Kenya and Senegal. There were several masters in the genre, including **Grand Kalle & African Jazz** (heard here with young sax player **Manu Dibango** on **Miwela Miwela**), **Tabu Ley Rochereau** and guitarist **Franco**. The Congolese rumba was much influenced by Cuban rumba and it defined the sound of African dance floors for some decades.

In Ghana highlife also felt the influence of Caribbean music as ex-slaves had brought calypso *krïo* (Creole) music to Sierra Leone. Saxophone player **E. T. Mensah** was one of the highlife stars of Ghana. This genre was supported by President Kwame Nkrumah, who tried to help local music and resist the American-European cultural invasion. Highlife was once very popular in Western Africa and was even played in his formative years by the then young jazz trumpet player Fela Kuti. Fela subsequently fused it with yoruba musics and created afrobeat in 1969. One of his role models was trumpet player **Victor Olaiya**, included here with the exquisite **Trumpet Highlife**. **Charles Iwegbue** was another Nigerian musician. He is heard here showing the music style of the Ukwuani, a Southern Nigeria (delta) ethnic group renowned for its music.

## Jazz

African musics sometimes contain some jazz elements, as is obvious when hearing **Manu Dibango** on **Miwela Miwela**. Although some African musicians introduced themselves as jazzmen (this includes some amongst the most famous ones such as **Grand Kalle** with **African Jazz**, **Franco** and **OK Jazz**, etc.), African musics are distinct from jazz. But they are still flagrantly at jazz's deep roots<sup>36</sup>.

In the Twentieth Century U. S. jazz has been through many phases. According to consensus, it was born in the late Nineteenth Century in New Orleans, where several influences were merged by cornet player Buddy Bolden and his musicians. But the Caribbean as a whole — and Louisiana is part of it on a cultural level — did contribute to jazz's gestation. Closer to Africa in both sensitivity and culture, Caribbean people instinctively felt close to various forms of jazz. They have created various elements of it along its evolution and supplied a crucial part of its roots<sup>37</sup>. As such, jazz is emblematic of Black identity.

“A whole strain of West Indian musicians came up who made contributions to the so-called jazz scene, and they were all virtually descended from the true African scene.  
— Duke Ellington<sup>38</sup>”

**Caravan** was composed by Ellington's Puerto Rican trombone player Juan Tizol. It stands as one of the greatest masterpieces of the American repertoire. The elegant

36. Read the booklet and listen to *Africa in America 1920-1962* (EA 5397) in this series.

37. Read the booklet and listen to *Jamaica Folk - Trance - Possession 1939-1959*, *Mystic Music - Roots of Rastafari* (EA 5348) in this series.

38. Taken from Duke Ellington's autobiography *Music Is My Mistress* (Doubleday, Garden City, N.Y., 1973).



sophistication of the **Duke Ellington** Orchestra “jungle” sound was fast appreciated by music lovers around the world, including Kings and Queens (The Duke met the British Royal Family as early as 1933). For many years he was regarded as jazz’s lighthouse and bona fide genius. He also played a pioneer part in the integration struggle of African-Americans in the United States.

**Jelly Roll Morton** was one of jazz’s early creators in the 1900s. With a fine contribution here by the great Sidney Bechet on clarinet, on his own **Winin’ Boy** he is singing of a seducer wining and dining dames in a restaurant. Jazz is mainly recorded by the musicians’ elite, masters who are able to play the difficult art of improvisation without stumbling. Jazz also contained exoticism, elegance, an indisputable intensity and it sometimes managed to seduce a middle-class white audience. Gershwins and Rachmaninov boundlessly admired **Art Tatum**, undoubtedly the most awesome piano player in the history of jazz. Tatum could improvise a deluge of notes with faultless technique by both hands, as well as a flawless sense of melody, improvisation, harmony and rhythm. His first recording, **Tiger Rag**, remains one of the piano monuments of the Twentieth Century. He was influenced by **Earl Hines**, the first “modern” jazz pianist (which means that he used unusual, non-conventional chords and melodies) heard here on **I Hadn’t Anyone Till You**. Hines also left his mark on the inimitable **Thelonious Monk**, an eccentric creator producing angular melodies and wonky chords in a unique, disconcerting and immediately recognizable piano style (**Little Rootie Tootie**). Monk is also present on **Bloomdido**, one of **Charlie Parker**’s many masterpieces. This one features no less than **Buddy Rich** and **Dizzy Gillespie** as well. Charlie Christian died aged 26 and recorded **Swing to Bop** in

a dazzling impromptu jam. With his new style he revolutionized guitar playing and encouraged many jazz musicians to switch to the electric guitar<sup>39</sup>.

These virtuoso musicians were the leaders of the post-war be-bop movement, in search of an artistic Holy Grail. They could not care less about critics and were idolized by a hardcore following who understood their vision and their extraordinary talent. These revolutionaries were adamant to create an eminent Black music, they hurried along on frantic tempos and scorned integration.

Pianist **Sun Ra** was another oddball. Misunderstood in his own time, he had turned to ancient Egypt, the cosmos and unrestrained creation. As heard here, he was also the first (after Duke Ellington) to record on electric piano. His 1956 recording **India** shows his radical, innovative attitude, freed of any thought about selling records. As for sax player **Eric Dolphy**, his unexpected approach to melody included wide intervals and puzzled many listeners. It suggested the influence of European composers such as Bartók and Stravinsky and was widely criticized by the jazz press.

“Negro music is essentially the expression of an attitude, or a collection of attitudes, about the world, and only secondarily an attitude about the way music is made. The potential [white] critic of jazz [think rap/hip-hop if you will] had only to appreciate the music, or what he thought was the music, and did not need to understand or even be concerned with the attitudes that produced it, except perhaps as a purely sociological consideration.”  
— Amiri Baraka, *Jazz and the White Critic*, 1963.

---

39. Read the booklet and listen to *Charlie Christian – The Quintessence* (FA 218). Also hear Charlie Christian on *Electric Guitar Story 1935-1962* (FA 5421) in this series.



*Dr. Victor Olaiya*

Some jazz musicians did however choose to follow a more consensual path and tried to reach a wide audience. Some, such as **Louis Armstrong**, brilliantly succeeded in doing this, and greatly contributed to making Black people more accepted by the White society. Along with Armstrong, the hard-to-play stride piano virtuoso **Fats Waller** was one of the first jazzmen to turn to singing songs — still embellishing them with his exciting piano playing. Saxophone player and singer **Louis Jordan** had the quintessence of the jazzmen's charm going for him. He was the true inventor of rock 'n' roll and rhythm and blues, and managed to get Ame-

rica on its feet with his irresistible jump blues. The 1946 **Choo Choo Ch' Boogie** was one of his finest releases.

**Nat "King" Cole** was one of the best pianists of his generation and decided to start a career as a crooner at the end of the 1940s. He was to become one of the great stars of America in the 1950s and earned new-born Capitol Records a fortune, reputedly financing the building of the famous Capitol Tower in Hollywood. The King's great version of **Dream a Little Dream of Me** inspired The Mamas and Papas some twenty years later.

“The Africanisms are not limited to Black people, but indeed, American Culture, itself, is shaped by and includes a great many Africanisms. So that American culture, in the real world, is a composite of African, European and Native or Akwesasne cultures, history, and people.”

— Amiri Baraka<sup>40</sup>

Like Ellington, **Count Basie** was one of the pre-war, dance-bound “swing” jazz masters. He was very popular and used the cream of the country’s musicians, including the great honey-sounding **Lester Young** on tenor sax. Lester is also heard on **Blitzkrieg Baby**, where **Una Mae Carlisle** tries to seduce an airplane fighter pilot only a few weeks before the attack on Pearl Harbor. He is also heard on **Billie Holiday’s This Year’s Kisses**. As for **Dinah Washington**, she was the bluesiest of all jazz singers and one of the giants of her time. On **Feel Like I Wanna Cry** her sax player Paul Quinichette was more than influenced by Lester Young.

Brazilian bossa nova is a genre created by João Gilberto at the end of the 1950s. It was a type of intimate and sophisticated music, derived from samba rhythms<sup>41</sup>. This new style inspired the American master of arrangement **Quincy Jones** (later Michael Jackson’s producer) to turn it into the great classic, **Soul Bossa Nova**, a truly original track where sophistication is pushed to the extreme in a film soundtrack spirit. In this, Quincy remained in the tradition of orchestras like Duke Ellington’s.

40. New introduction to Amiri Baraka’s book *Blues People*, 1999. The Akwesasne are a nation of the Mohican ethnic group. Their territory stretches across both Canada and the United States on both sides of the St. Lawrence river.

41. Read the booklet and listen to *Roots of Bossa Nova 1948-1957* (FA 5216) and *Bossa Nova 1958-1961 Antonio Carlos Jobim-Vinicius de Moraes- João Gilberto* (FA 5363) in this series.

Let us close with two of jazz’s most famous giants, saxophonist **John Coltrane**, contributing here to **Milestones**, one of **Miles Davis’** greatest masterpieces, along with **Cannonball Adderley**. Coltrane is also present on his own **Village Blues**, a simple blues chord progression — taken to another dimension here.

**Bruno BLUM**

© FRÉMEAUX & ASSOCIÉS 2014



Thanks to Laurent Bayle, Marc Benaïche, Augustin Bondoux, Chris Carter, Philippe Davesne, Manu Dibango, Ariane Fermont, Patrick Frémeaux, Christophe Hénault, Philippe Lesage, Alice Martin, François Mauger, Philippe Michel, Gilles Pétard, Frédéric Saffar, Stéphane Roth, Michel Tourte et Fabrice Uriac.

## Disc 1 - 1927-1952

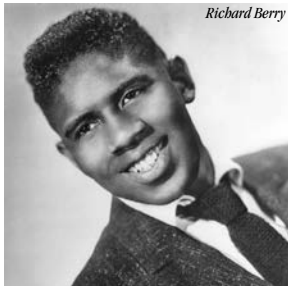
1. **SEABOARD STOMP** - Arthur «Blind» Blake  
(Arthur Blake) Chicago, 1927.
2. **GOD MOVES ON WATER** - Blind Willie Johnson  
(traditional) New Orleans, USA 1929.
3. **TIGER RAG** - Art Tatum  
(Dominic J. LaRocca aka Nick La Rocca) New York City, 1931.
4. **I'VE FOUND A NEW BABY** - The Mills Brothers  
(Jack Palmer, Spencer Williams) New York City, 1934.
5. **PREACHING BLUES (UP JUMPED THE DEVIL)** - Robert Johnson  
(Robert Leroy Johnson aka Robert Johnson) San Antonio, Texas, 1936.
6. **WHY DO I LIE TO MYSELF ABOUT YOU?** - Fats Waller  
(Benny Davis, John Frederick Coots)  
New York City, 1936.
7. **THIS YEAR'S KISSES** - Billie Holiday  
(Irving Berlin) New York City, 1937.
8. **CARAVAN** - Duke Ellington  
(Juan Tizol) Hollywood, USA 1936.
9. **WININ' BOY BLUES** - Jelly Roll Morton  
(Ferdinand LaMothe aka Jelly Roll Morton) New York City, USA 1939.
10. **MBUBE** - Solomon Linda and the Evening Birds  
(Solomon Linda aka Solomon Ntsele) Johannesburg, South Africa, 1939.
11. **JIVE AT FIVE** - Count Basie and his Orchestra  
(William James Basie aka Count Basie, Harry Edison aka Sweets, arr. Roy Philippe) Feat. Lester Young-ts, New York City, 1939.
12. **PARCHMAN FARM** - Bukka White  
(Booker T. Washington White aka Bukka White) Chicago, 1940.
13. **BLITZKRIEG BABY (YOU CAN'T BOMB ME)** - Una Mae Carlisle  
(Doris Fisher, Fred Fisher) Feat. Lester Young-ts. New York City, 1941.
14. **SWING TO BOP** (aka «Topsy», «Charlie's Choice») - Charlie Christian  
(Eddie Durham, Edgar Battle) New York City, 1941.
15. **BABY PLEASE DON'T GO** - Big Joe Williams  
(Joseph Lee Williams aka Big Joe Williams) Feat. John Lee Curtis Williamson aka Sonny Boy Williamson I-harmonica, Chicago, 1941.
16. **CHOO CHOO CH'BOOGIE** - Louis Jordan  
(Denver Darling, Vaughn Horton, Milt Gabler) New York City, 1946.
17. **DREAM A LITTLE DREAM OF ME** - Nat «King» Cole  
(Gustav Gerson Kahn, music : Irving Milton Adolphus, with rights later sold to Wilbur Schwandt, Fabian Andre then attributed to them) New York City, 1947.
18. **MAMBO N.5** - Pérez Prado  
(Dámaso Pérez Prado) Mexico City, 1949.
19. **NO CEARÁ NÃO TEM DISSO NÃO** - Luiz Gonzaga  
(Guio de Moraes) Rio de Janeiro, 1950.
20. **BLOOMDIDO** - Charlie Parker  
(Charles Parker) Feat. John Birks Gillespie as Dizzy Gillespie-tp; Thelonious Monk-p; Curly Russel-b; Bernard Rich as Buddy Rich-d. New York City, 1950.
21. **I HADN'T ANYONE TILL YOU** - Earl Hines  
(Ray Noble) New York City, 1950.
22. **IT AIN'T THE MEAT** - The Swallows  
(Henry Bernard Glover, Sydney Nathan as Lois Mann) Feat. Bunky Mack, lead vocal. New York City, 1951.
23. **AGED AND MELLOW** - Little Esther  
(Ioannis Alexandres Veliotes aka Johnny Otis, Preston Haines Love) Los Angeles, 1952  
Note: Aged 16, Esther Phillips was billed as Little Esther.
24. **J.P. MORGAN** - Blind Blake & his Royal Victoria Hotel Calypso Orchestra  
(Blake Alphonso Higgs) Nassau, Bahamas or Miami, Florida, 1951.

## Disc 2 - 1952-1958

1. **FEEL LIKE I WANNA CRY** - Dinah Washington  
(Thomas Kirkland) New York City, June 10, 1953.
2. **LITTLE ROOTIE TOOTIE** - Thelonious Monk  
(Thelonious Monk) New York City, 1952.
3. **HOUND DOG** - Big Mama Thornton  
(Jerry Leiber, Mike Stoller) Feat. Pete Lewis-g. Los Angeles, 1952.
4. **SMOKEY JOE'S CAFE** - The Robins  
(Jerry Leiber, Mike Stoller) Los Angeles, 1954.
5. **EL BOMBON DE ELENA** - Cortijo y su Combo  
(Rafael Cepeda) Puerto Rico, circa 1956.
6. **I JUST WANT TO MAKE LOVE TO YOU** - Muddy Waters  
(McKinley Morganfield) Chicago, 1954.
7. **SINNER'S PRAYER** - Ray Charles  
(Lloyd C. Glenn, Lowell Fulson) New York City, 1953.
8. **THIS MAY BE THE LAST TIME** - The Blind Boys of Alabama  
(traditional, arranged by Clarence Fountain, George Scott)  
Possibly Los Angeles. 1954.
9. **BO DIDDLEY** - Bo Diddley  
(Ellas Bates McDaniel aka Bo Diddley) Chicago, 1955.
10. **LOUIE LOUIE** - Richard Berry 1955  
(Richard Berry) Los Angeles, 1956.
11. **MACK THE KNIFE** - Louis Armstrong  
(Marc Blitzstein, Bertold Brecht, Kurt Weill, arr. Turk  
Murphy) Los Angeles, 1955.
12. **OYE MAMA** - Bienvenido Granda Con La Sonora  
Matancera  
(Lacho Rivero) Possibly New York City, 1955.
13. **DAY-O** - Harry Belafonte  
(traditional attributed to Harry Belafonte, Irving Burgie as  
Lord Burgess, William Attaway, arranged by Tony Scott) New  
York City, 1955.
14. **GOD IS SO GOOD (TO ME)** - Mahalia Jackson  
(Doris Akers) Chicago, 1956.
15. **PLEASE PLEASE PLEASE** - James Brown  
(James Joseph Brown, John Terry aka Johnny Terry) Cincin-  
nati, 1956.
16. **ROLL OVER BEETHOVEN** - Chuck Berry  
(Chuck Berry) Chicago, 1956.
17. **I PUT A SPELL ON YOU** - Screamin' Jay Hawkins  
(Jalacy Hawkins aka Screamin' Jay Hawkins) New York City,  
January 1955.
18. **ALL FOR YOU** - E.T. Mensah and the Tempos  
(Emmanuel Tettey Mensah) Accra, Ghana circa 1952.
19. **INDIA** - Sun Ra and the Arkestra  
(Le Sony'r Ra aka Herman Poole Blount aka Sun Ra)  
Possibly Chicago, 1956
20. **CINEMASCOPE** - Count Lasher  
(Terence Perkins aka Count Lasher) Kingston, Jamaica circa  
1957.
21. **MIWELA MIWELA** - Grand Kallé & African Jazz  
(Joseph Athanase Tchamala Kabasele aka Grand Kallé)  
Feat. Manu Dibango-ts. Bruxelles, 1960.
22. **RAN KAN KAN** - Tito Puente  
(Ernesto Antonio Puente, Jr. aka Tito Puente) New York City,  
1958.
23. **MILESTONES** - Miles Davis  
(Miles Davis) Feat. Cannonball Adderley, John Coltrane,  
New York City, 1958.

### Disc 3 - 1958-1962

1. **EL CONGO** - Celia Cruz con la Sonora Matancera (Calixto Gallava) New York City, 1958.
2. **GOOD GOLLY, MISS MOLLY** - Little Richard (John S. Marascalco aka John Marascalco) New Orleans, 1958.
3. **BOOGIE CHILLEN** - John Lee Hooker (John Lee Hooker) Chicago, 1959.
4. **MAYBE I'M A FOOL** - Aretha Franklin (John Leslie McFarland) New York City, 1961.
5. **VILLAGE BLUES** - John Coltrane (John Coltrane) New York City, 1960.
6. **MOSES** - John Davis (traditional) Frederica, St. Simons Island, Georgia, USA 1960.
7. **SAMSON & DELILAH** - Reverend Gary Davis (traditional, arr. Gary Davis) Englewood Cliffs, New Jersey, USA 1960.
8. **SPOONFUL** - Howlin' Wolf (Willie Dixon) Chicago, 1960.
9. **MY OWN FAULT** - B. B. King (Riley Ben King aka B. B. King, Julius Jeremiah Bihari as Jules Taub) Possibly Los Angeles, 1960.
10. **AZALI MWASI BAPONELA NGAI** - Franco & Le Tout Puissant OK Jazz (Franco Luambo) Feat. Mujos Mulamba, Kwamiu Munsilead vocals, Kinshasa, Congo 1960.
11. **MISS ANN** - Eric Dolphy (Eric Allan Dolphy, Jr.) Feat. Booker Little-tp; Jaki Byard-p, Englewood Cliffs, New Jersey, USA 1960.
12. **UMQOKOZO** - Miriam Makeba (Miriam Makeba) Feat. Hugh Masekela-tp, New York City, 1960.
13. **TELE MINA FOR CHANGO** - Mongo Santamaria (Mongo Santamaria) La Habana, Cuba, 1960.
14. **IGWALA** - Charles Iwegbue and his Archibogs (Charles Iwegbue) Lagos, Nigeria 1961.
15. **CATFISH BLUES** - Lightnin' Hopkins (traditional, arr. Sam Hopkins) Houston, Texas, 1961.
16. **CONTRE-DANSE #8** - Ensemble Nemours Jean-Baptiste (Nemours Jean-Baptiste) Port-au-Prince, Haiti 1961.
17. **K. J.** - Tabu Ley Rochereau/African Jazz (possibly Joseph Athanase Tchamala Kabasele aka Grand Kallé, Pascal-Emmanuel Sinamoyi Tabu aka Tabu Ley Rochereau) Feat. Grand Kallé, Kinshasa, 1961.
18. **TRUMPET HIGHLIFE** - Dr. Victor Olaiya (Victor Abimbola Olaiya) Lagos, Nigeria, 1962.
19. **SOUL BOSSA NOVA** - Quincy Jones and his Orchestra (Quincy Delight Jones, Jr.) Feat. Roland Kirk, New York City, 1962.
20. **LA CUMBIA TE ESTA LLAMANDO** - Gastón el Isleño/Jaime Simanca (Gaston Guerrero aka Gastón el Isleño) Bogota, Colombia, 1962.
21. **HOME IN YOUR HEART** - Solomon Burke (Otis Blackwell, Winfield Scott) New York City, 1962.
22. **JUDGE NOT** - Bob Marley (Robert Nesta Marley aka Bob Marley) Kingston, Jamaica, 1962.



*Richard Berry*

# IL FAUT LE VOIR POUR L'ENTENDRE MUSÉE DE LA MUSIQUE

**1000 INSTRUMENTS  
ET ŒUVRES  
MINI-CONCERTS  
CHAQUE JOUR  
PARCOURS SONORE  
ET AUDIOVISUEL**

**DU MARDI AU SAMEDI DE 12H À 18H  
LE DIMANCHE DE 10H À 18H**

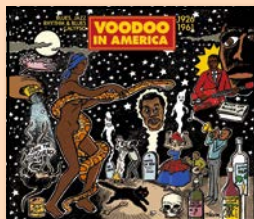


**Cité de la musique**

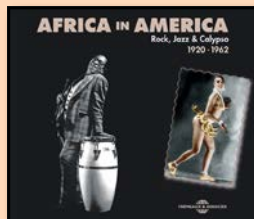
[www.citedelamusique.fr](http://www.citedelamusique.fr) | 01 44 84 44 84



FA 5223



FA 5375



FA 5397



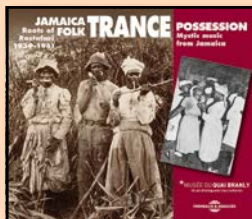
FA 5396



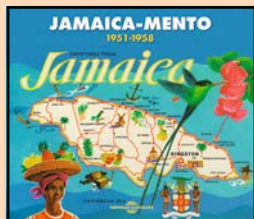
FA 5430



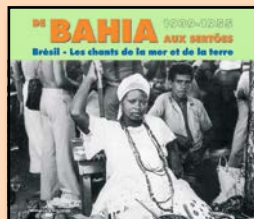
FA 5415



FA 5384



FA 5275



FA 5141