



4 DÉCEMBRE 1927. Duke Ellington débute au Cotton Club, endroit devenu mythique et qui a fait rêver ses innombrables admirateurs. Sa venue dans ce club a servi, il est vrai, de tremplin à sa carrière internationale. Le moins qu'on puisse en dire est qu'elle ne s'est pas faite dans la facilité. L'événement de ce 4 décembre 1927 peut prendre place, mais pour des motifs d'une autre nature, aux côtés de ces batailles d'Hernani musicales que furent au début du siècle la première de *Pelléas et Mélisande* de Debussy et celle du *Sacre du Printemps* de Stravinsky. Le parfum du scandale l'entoura et le film de Francis Ford Coppola, s'il ajouta quelques couleurs à la légende, fit naître des querelles supplémentaires, notamment celles qui opposèrent jazzfans et cinéphiles.

Les uns s'indignèrent de voir l'importance du musicien rejetée au second plan. Les autres prétendirent que la musique ne pouvait être qu'un commentaire, certes éblouissant, à une saisissante reconstitution des bas-fonds new-yorkais de l'ère de la Prohibition. Dans ce genre d'affrontement, chacun peut se donner raison selon le critère utilisé. Historiquement, le nom du Cotton Club demeure associé aux artistes de premier plan qui s'y produisirent, et singulièrement à celui de Duke Ellington. Mais peut-on nier, et cela met en lumière les conditions de travail souvent détestables vécues par les musiciens, que la vie nocturne de New York était réglementée par le milieu et qu'il y fit régner, selon son humeur, le beau et le mauvais temps ?

Le Cotton Club des années vingt se trouvait à Harlem, en plein quartier noir. Sis au coin de 142nd Street et de Lenox Avenue, il occupait le deuxiè-

me étage de l'immeuble, au-dessus d'une autre salle, qui, selon les époques, servit de théâtre ou de dancing. Le célèbre champion du monde de boxe poids lourd Jack Johnson avait lancé dans ce local une boîte de nuit appelée Club de Luxe. Il la revendit à un syndicat de propriétaires contrôlé par Owey Madden, un gros bras de la pègre, qui en fit le Cotton Club. L'idée de base des nouveaux exploitants était de créer un club chic pour clientèle huppée blanche, à qui on proposait un exotisme raffiné et un dépaysement sur mesure par l'entremise d'une revue musicale noire comprenant les meilleurs musiciens, danseurs, chanteurs et animateurs.

L'orchestre était placé au fond de la salle dans un énorme coquillage. La décoration de la scène était censée représenter le Sud des champs de coton, selon l'image stéréotypée, avec ses cabanes et ses plantations, et par extension le soi-disant cadre du « Noir heureux ». La revue groupait une vingtaine de danseuses, des vocalistes et en supplément quelques numéros vedettes. De larges espaces étaient réservés à l'orchestre, permettant non seulement de le faire valoir mais aussi de donner au public l'occasion de danser sur un plancher surélevé bordant l'avant-scène. L'apartheid était total : les noirs sur la scène, les blancs dans la salle. Seules quelques célébrités du show business ou du sport, « colored » comme on disait parfois à l'époque, pouvaient exceptionnellement trouver grâce en fond de salle dans un coin peu éclairé.

Pendant l'automne 1927, un changement d'orchestre apparaît nécessaire aux décideurs. Andy Preer, qui dirigeait la formation maison était mort au mois de mai. Son ensemble, qui s'était successivement appelé Cotton

Club Orchestra et The Missourians, et qui devait plus tard former le noyau de l'orchestre de Cab Calloway, n'était plus en cour. Les postulants étaient nombreux à convoiter l'emploi. Irving Mills s'employa avec énergie afin de faire triompher son candidat, mais le préjugé ne lui était pas favorable dans le secteur. Tout un chacun au Cotton Club, depuis le chasseur jusqu'au grand patron, en passant par les serveurs et les artistes, venait de Chicago ou était passé par la « Ville des Vents » devenue celle des gangs. L'orchestre des Missourians répondait à cette exigence et son successeur ne pouvait qu'être de la même provenance pour être accepté par tous. Sam Wooding, qui était sur les rangs, ne fit pas l'affaire, probablement pour cette raison. Le choix logique était King Oliver. Il avait assis sa royauté à Chicago depuis six ans, et à l'approche de son déclin, continuait d'espérer maintenir son standing après être passé au Savoy de New York. Il n'obtint pas ce qu'il estimait valoir, et le Cotton Club se tourna vers d'autres impétrants, dont Ellington, au grand dam du microcosme indigène.

De son côté, Ellington, après avoir passé son habituelle saison d'été en Nouvelle Angleterre, ne retourna pas au Kentucky Club, qui recherchait peut-être aussi des têtes nouvelles. On vit son orchestre tout d'abord au Club Ciro's, où il rencontra le violoniste Ellsworth Reynolds qu'il engagea périodiquement, y compris au Cotton Club pendant quelques semaines afin de diriger l'orchestre avec une baguette, car c'était considéré « up to date » en ce temps là. Il goûta ensuite de la revue au Lafayette Theatre dans un spectacle appelé « Jazz Mania », qui eut un succès certain, l'affiche représentant notamment Edith et Lena Wilson, ainsi que le duo Buck and

Bubbles. Irving Mills guetterait sans aucun doute le Cotton Club, car l'orchestre passa ensuite au Plantation Café avec la revue « Messin' Around », puis revint au Lafayette Theatre pour un nouveau show, « Dance Mania », dont la vedette était Adelaide Hall. Contrairement à ce qui a parfois été affirmé, Adelaide Hall ne fut jamais la chanteuse de l'orchestre, même si elle participa avec un réel bonheur à plusieurs séances d'enregistrement. Le succès de « Dance Mania » fut tel que Duke partit en tournée avec ce spectacle.

Au Cotton Club on préparait la nouvelle revue avec le compositeur Jimmy McHugh, signataire avec la parolière Dorothy Fields de nombreuses chansons à succès, notamment celles de « Blackbirds of 1928 », grande réussite dans le domaine de la comédie musicale. Contre l'avis de tout le monde, Jimmy McHugh voulait faire engager Ellington, car il était persuadé que son orchestre allait créer la sensation. Il finit par convaincre le consortium du lieu de considérer favorablement cette candidature. Ellington aimait raconter que l'accord ne se fit que parce qu'il arriva en retard à l'audition, ainsi que Harry Block responsable de la décision définitive, alors que les autres postulants avaient déjà regagné leurs pénates.

Un gros hic restait quand même à surmonter, Ellington était arrivé à Philadelphie avec « Dance Mania », et se produisait au Standard Theater. Il était sous contrat pour un certain laps de temps lui interdisant de faire l'ouverture à New York au jour dit. Les responsables du Cotton Club lui firent comprendre qu'il n'avait pas à se faire du souci pour ce détail qui relevait de leur compétence. De fait, le directeur du Standard Theater reçut

la visite d'un gentleman à mine patibulaire qui ne s'embarrassa guère des politesses d'usage pour lui signifier qu'il devait se montrer à la hauteur s'il voulait éviter un sort funeste (« Be big or you'll be dead »). Le message fut reçu positivement et l'orchestre libéré sur le champ.

Duke avait déjà fait répéter la musique du nouveau spectacle à Philadelphie. Toute son équipe réintégra New York, tendue mais confiante. L'optimisme disparut rapidement. Le personnel et leurs amis les abreuvèrent de quolibets, les comparant à des provinciaux ignorants, les chanteurs et danseurs sabotèrent les répétitions, pour bien faire entendre à la Direction qu'elle s'était trompée dans son choix et qu'après tout, les Missourians pouvaient revenir afin d'éviter la catastrophe. Duke Ellington, d'habitude à l'aise en toutes circonstances avait pour une fois le trac. Il avouera plus tard ne pas bien se souvenir de la première, tellement il avait opéré dans le brouillard. Les membres de son orchestre réagirent différemment. Ces individualistes forcenés, qui n'étaient souvent réunis que par la musique qu'ils jouaient et qui parfois les transcendait, ne manifestaient un esprit de corps qu'en deux occurrences : lorsqu'ils étaient défiés ou lorsqu'ils étaient en danger. Ils préparèrent la soirée du 4 décembre à leur façon. Sonny Greer, depuis sa batterie, dirigea la manœuvre en envoyant des accentuations incongrues, qui faisaient perdre le nord aux danseuses, les saxophones allongèrent des glissandos qui produisirent quelques pertes d'équilibre, les cuivres accélèrent le mouvement, alors que les chanteurs étaient déjà à leur maximum de célérité vocale. Le point d'orgue, si je puis dire, fut réservé à la chanteuse vedette, Ada Ward. Elle devait interpréter

quelques mélodies romantiques, avec pour seul accompagnateur, un violoniste la suivant pas à pas. Otto Hardwick s'était occupé personnellement de cette partie du spectacle. Il savonna consciencieusement l'archet du musicien qui ne put sortir un son de son instrument, laissant la Diva s'ébrouer comme elle put en un impromptu a capella. À la sortie de scène, les uns pleuraient, les autres se lamentaient ou étaient blêmes de rage. Le régisseur, spectateur impuissant de la débâcle, leur déclara : « Je vous avais dit de vous méfier d'eux. Ces gens sont dangereux. » À partir de ce jour, tout alla comme sur des roulettes, et l'orchestre commença son accession à la gloire dans un site où il resta cinq années, moins quelques courtes interruptions.

Ellington allait gagner des admirateurs dans tout le pays, car des émissions de radio « coast to coast » étaient diffusées depuis le Cotton Club et faisaient entendre sa musique jusqu'en Californie. L'orchestre passait ainsi à la radio de 18 à 19 heures, presque chaque soir, et nombre de familles des quartiers noirs dinaient en retard pour n'avoir pas voulu manquer la retransmission. À Harlem les membres de l'orchestre allant à leur travail, étaient interpellés par les passants, qui commentaient leur interprétation du jour et discutaient de leur qualité. Tout ceci s'accompagnait d'une énorme frustration, puisqu'ils ne pouvaient entrer au Cotton Club, et entendre en direct leurs musiciens favoris.

Le Cotton Club représentait aussi pour Ellington un défi d'ordre musical. Jusque là, il avait souvent pu se contenter d'arrangements qu'on pourrait appeler familiaux. Ils n'étaient parfois que partiellement écrits, beaucoup d'indications relevant des arrangements dits « de tête » (head

arrangements). Il ne s'agissait parfois que d'une partition modifiée, donnée au meilleur lecteur avec des directives destinées aux voisins de pupitre. Il lui fallait maintenant se rapprocher de l'ordre établi, travailler pour la scène, fournir des backgrounds solidement construits aux artistes, et répondre aux exigences de Jimmy McHugh. Que Duke Ellington fût un autodidacte selon la terminologie habituelle en la matière est exact. Il passa néanmoins des nuits entières sur des livres lui permettant de compléter ses connaissances et n'hésita pas à rechercher des aides extérieures, comme celle de Will Marion Cook ou celle plus sérieuse de Will Vodery, l'arrangeur patenté des Ziegfeld Follies, dont le savoir était immense. Ellington démontra vite un talent naturel lui permettant de parer de couleurs inattendues la moindre ritournelle, et il sut aussi soumettre ses idées à une technique d'élaboration personnelle. Le plus fascinant dans sa démarche était la rapidité avec laquelle il pouvait mettre sur pied un arrangement ou même une composition. Certaines de ses œuvres les plus connues ont été ainsi conçues en un tournemain.

Les enregistrements inclus dans ce disque couvrent la période des premiers mois au Cotton Club, avec en préambule une séance réalisée début novembre 1927. Bubber Miley absent, c'est un musicien également original mais plus primesautier qui le remplace en la personne de Jabbo Smith. Doté d'un tempérament assez onirique, comme il le démontre dans *What Can A Poor Fellow Do?*, où se font entendre successivement à l'alto Otto Hardwick et Harry Carney, ainsi que dans deux versions de *Black And Tan Fantasy*, où ses solos, et ceux pleins de raucité de Tricky Sam offrent

un contraste surprenant. Jabbo Smith n'eut pas la carrière qu'il méritait et il aurait sans doute fait un excellent ellingtonien. Il avait appris à jouer de la trompette au Jenkins Orphanage de Charleston, d'où sortit après lui un autre trompettiste ducal, Cat Anderson. Après avoir roulé sa bosse dans bon nombre de formations, il se replia sur Milwaukee dans les années quarante. Lorsqu'il refit surface trente ans plus tard, on crut d'abord qu'il s'agissait d'un autre Jabbo Smith, l'ancien ayant sombré dans l'oubli. Dans **Chicago Stomp Down**, il cède la vedette à Otto Hardwick, qui fait apprécier sa sonorité lisse et son style sans heurts, Tricky Sam ici sans sourdine et l'unique Adelaide Hall dans un vocal « jungle ».

La séance suivante eut lieu quinze jours après la soirée d'ouverture au Cotton Club. Bubber Miley est de retour, mais c'est Louis Metcalf qui est le soliste de **Harlem River Quiver**, alias **Brown Berries**. Il s'agit déjà d'une composition de Jimmy McHugh, passée par un traitement ducal dont trois prises sont ici présentes, la seconde étant incluse dans ce disque en raison de sa rareté et ce malgré quelques défauts. On y entend aussi Tricky Sam et Carney, ainsi que Duke Ellington, qui, à l'instar d'autres pianistes, chantonne dans un murmure en accompagnement de son solo.

Bubber est à l'honneur dans deux morceaux dont il est le co-compositeur, **East St. Louis Toodle-Oo** et **Blue Bubbles**, ce dernier en deux versions assez différentes l'une de l'autre. Dans ces interprétations on perçoit combien le trompettiste et le pianiste avaient des qualités complémentaires. L'apport mélodique de Bubber Miley est de plus en plus transformé, voire magnifié, par les somptueux ensembles de saxophones que Duke propose.

Un nouveau pas semble franchi. L'arrangeur sera appelé à prendre de plus en plus de place dans le répertoire de l'orchestre et celui-ci, par étapes, deviendra une véritable grande formation avec trois trompettes, trois trombones et quatre saxophones. À noter que dans **Blue Bubbles** on entend Carney au soprano et à l'alto et Hardwick au baryton. Quelqu'aient été leurs mérites dans l'utilisation de ces instruments, il apparaît évident que le style legato de Hardwick trouve sa meilleure voie à l'alto et celui plus marqué de Carney, au baryton.

Fin décembre, l'orchestre est à nouveau dans un studio pour une séance dévolue au spectacle du Cotton Club, **Red Hot Band** et **Doin' The Frog** étant de la plume de Jimmy McHugh. Dans le premier titre, Bubber est à son plus explicite, donnant à chaque note jouée sa couleur propre. **Doin' The Frog** fait curieusement entendre Hardwick au saxo-basse, évoquant sans doute la grenouille ; ce morceau était en fait destiné à l'accompagnement des évolutions de la danseuse Cora La Redd.

Le 9 janvier, quand les Washingtoniens se réunissent pour enregistrer, un changement important est intervenu dans le personnel. Rudy Jackson est remplacé par Barney Bigard. Jackson ne s'était jamais senti tout à fait à l'aise chez Ellington, et il voulait voir du pays. Il s'embarqua pour l'Europe avec l'orchestre de Noble Sissle avant d'aller vivre en Inde et de se produire notamment dans l'orchestre de Teddy Weatherford. Durant la guerre mondiale, il joua côte à côte avec Paul Gonsalves, venu en Inde comme soldat. Loin de leur milieu d'origine, se rencontrèrent ainsi un ex et un futur membre de l'orchestre d'Ellington. Pour sa part, Bigard était un Louisianais

pur souche qui avait étudié avec Lorenzo Tio Jr, dont on ne dira jamais assez qu'il forma le plus clair des clarinettistes néo-orléanais de l'époque. Il vint en 1924 jouer à Chicago dans l'orchestre de King Oliver, qui possédait déjà deux clarinettistes, Albert Nicholas et Darnell Howard. Bigard, de ce fait, y joua du saxo-ténor et fut même considéré à Chicago comme le roi de l'instrument, ce qui peut paraître amusant avec le recul du temps. Ce n'est que lorsque la place de clarinettiste devint vacante, que King Oliver la lui proposa enfin. On reste confondu devant pareil errement quand on pense que King Oliver avait auprès de lui l'un des plus remarquables clarinettistes de ce siècle. Il est vrai que semblable situation se répétera plus tard avec Charlie Parker engagé par Earl Hines comme saxo-ténor. Chez Ellington, Bigard bien que doublant au saxo-ténor, ne se fit bientôt entendre en solo qu'à son instrument de prédilection.

Cette première séance de l'an 1928 semble avoir été préparée au débotté : la musique vient de l'extérieur, la qualité de l'enregistrement est médiocre et l'expérimentation, à laquelle libre cours est donné, pas toujours heureuse. La bataille des anches fait rage : dans *Sweet Mama*, Bigard joue du ténor et de la clarinette, Carney de l'alto et Hardwick du soprano. Dans *Bugle Call Rag*, où le sous-estimé Louis Metcalf fait montre d'une fantaisie qu'on retrouvera chez Freddy Jenkins, Bigard joue du ténor, Hardwick du baryton et Carney de l'alto et de la clarinette. Entre ces deux titres, *Stack O'Lee Blues*, malgré le beau solo de clarinette de Bigard dans le grave de l'instrument et le sympathique chorus sur tempo doublé du chef, est à oublier, ne serait-ce que pour l'ensemble ensommeillé de la fin.

Deux jours plus tard, un rendez-vous avec les chefs-d'œuvre est à nouveau fixé. *Take It Easy* possède cette couleur nostalgique si profondément ancrée dans la sensibilité de Duke. Elle est soulignée par le solo de Bigard alors que Hardwick se fait apprécier non seulement en tant que soliste mais aussi comme premier alto. *Jubilee Stomp*, pris sur un tempo rapide, est exemplaire de l'habileté avec laquelle Duke imbrique les solos dans l'arrangement, qualité qu'il portera par la suite à son summum. De plus, Hardwick prend dans l'exposition du thème le solo le plus représentatif de son art, Bigard donnant ailleurs un aperçu de sa virtuosité, de même que Duke au piano, tandis que Miley et Nanton rivalisent à leur tour de swing dans leur style distinctif. *Harlem Twist* est une autre mouture d'*East St. Louis Toodle-Oo*, Irving Mills songeant par ce subterfuge à tromper un peu plus l'ennemi, lui qui déjà faisait circuler l'orchestre d'un studio à l'autre sous des noms d'emprunt. On ne se lasse pas en tout cas d'entendre Miley parcourir son territoire, mais on appréciera la touche poétique supplémentaire apportée par Bigard.

Dans *East St. Louis Toodle-Oo*, Miley et Ellington utilisent deux thèmes, l'un de 32 mesures, l'autre de 18. Le premier, qui suit l'introduction, est indéniablement de Miley et il est joué par lui-même. Le second est dévolu aux autres solistes et aux sections mélodiques, à l'exception du solo de clarinette qui se rattache au premier thème dont seulement huit mesures sont reprises à la fin par Miley.

Comme Gunther Schuller l'a justement souligné, cette reprise partielle du thème était inhabituelle et la relative similitude de certains solos d'une

version à l'autre donne vraiment l'impression d'une composition achevée, et non celle du classique exposé du thème avec variations. Pour sa part, **Black And Tan Fantasy** est essentiellement basé sur le blues de 12 mesures. Son thème présente des analogies avec *Hosanna* et *Holy City*, des airs d'église que Bubber avait entendu chantés par sa mère et sa sœur. Mais un second thème de 16 mesures joué par Hardwick, venant interrompre l'intensité du duo trompette/trombone, le déroulement des solos et l'aboutissement à travers la *Marche funèbre* de Chopin, rapproche **Black And Tan Fantasy** des intentions déjà formulées avec **East St. Louis Toodle-Oo**.

Incidemment, ce Toodle-Oo dans le titre apparaît comme un gai mais incongru au revoir à la ville mentionnée, alors que l'œuvre est plutôt sombre d'ambiance. Il s'agit d'une erreur, sans doute intervenue au studio, car Ellington parlait de « todalo », qui était une danse ou plus exactement un pas de danse.

La dernière séance de ce disque, qui comprend deux prises de **East St. Louis Toodle-Oo**, **Jubilee Stomp** et **Take It Easy**, a longtemps été un casse-tête pour les discographes et plus encore pour les éditeurs (l'intégrale CBS fait figurer une prise de **East St. Louis Toodle-Oo** provenant en fait de la séance du 29 novembre 1926). Les numéros de matrices assez fantaisistes, établis probablement en prévision d'une mise sur le marché par deux marques différentes, sont la cause principale du trouble créé. Je pense avoir effectué la remise en ordre de cette séance de surcroît mal enregistrée. On déplorera d'autant plus cette carence que les musiciens se montrent particulièrement inspirés. À noter que, par rapport à **Harlem Twist**, les solos de

Carney et Metcalf disparaissent laissant plus de place aux anches, avant l'intervention finale de Bubber. Des modifications sont aussi constatées pour les deux autres titres par rapport à leur version précédente, Otto Hardwick prenant notamment tous les solos d'alto dans **Jubilee Stomp**. Ce n'est pas un des moindres charmes de l'Ellingtonia que cette constante quête de la perfection. Tous les musiciens y participaient et les modifications apportées à une composition provenaient souvent autant des solistes que du chef d'orchestre. Cet échange enrichissant, aboutissant à une sorte de création collective, est demeuré unique dans l'histoire des grands orchestres de jazz.

Alexandre Rado

Alexandre Rado:

A écrit dans plusieurs revues des articles sur Duke Ellington et ses musiciens. Il a eu le privilège de les accompagner en tournée pendant plusieurs années et de se lier d'amitié avec eux. Maître d'œuvre de l'intégrale RCA « The Works of Duke Ellington », première du genre, et producteur de nombreux disques comprenant des ellingtoniens (Paul Gonsalves, Cat Anderson, Sam Woodyard, etc.).

Les petites notes de Philippe Baudoin :

Les rapports de Duke Ellington au jazz New Orleans, sans être prépondérants, sont nombreux. Il s'entoura souvent dans les années 1920 de musiciens de cette ville (Wellman Braud, Barney Bigard et le fugace Sidney Bechet). Il composa et enregistra *New Orleans Lowdown* en 1927, *New Orleans* (tiré de « A Drum Is A Woman ») en 1956, et la *New Orleans Suite* en 1970. Mais aussi, il se servit souvent de structures harmoniques type du style New Orleans. Par exemple, ici, le deuxième thème de *East St. Louis Toodle-oo* (18 mesures : 16 mesures plus une queue de 2 mesures) est basé sur une des structures les plus jouées à La Nouvelle-Orléans, celle, entre autres, de *Sister Kate*. La grille harmonique du dernier thème de *Tiger Rag* (qu'Ellington enregistra d'ailleurs dès 1929) lui servit de toile de fond pour plusieurs de ses compositions : *The Creeper* (1926), *Hot And Bothered* (1928), *High Life* (1929), *Slippery Horn* (1932), *Daybreak Express* (1933), *Braggin' In Brass* (1938), *Charlie The Chulo* (1940). D'autre part, la suite harmonique qu'on trouve dans deux fameux morceaux de parade New Orleans (dans le quatrième thème de *Panama* et dans *Just A Closer Walk With Thee*, spiritual souvent joué pendant les enterrements) a été empruntée par Ellington pour composer *Stompy Jones* (1934), *Flaming Sword* (1940) et *Limbo Jazz* (1962).

Soulignons aussi l'importance du blues en mineur chez Ellington. Si Duke n'a pas été le premier à l'utiliser, il fut sans doute celui qui l'intégra de la plus musicale et intelligente façon et qui en répandit l'usage dans le jazz. Pour des raisons de contraste, on le trouve souvent en alternance avec des blues en majeur (*Black And Tan Fantasy*, *The Mooche*, *Shout 'Em Aunt Tillie*, *Diminuendo In Blue*), sauf plus tard dans *Koko*, blues entièrement en mineur. Mais encore une fois,

Bubber Miley semble être à l'origine de cette trouvaille qui ajoute encore une couleur à la palette ellingtonienne. En effet, c'est dans *Black And Tan Fantasy* qu'apparaît le premier blues en mineur chez Ellington et l'on sait (cf. texte d'Alexandre Rado) que ce thème introductif a été conçu par Miley. D'ailleurs, à ma connaissance, la première apparition du blues mineur en disque date de novembre 1924 : dans le *St. Louis Blues* du Kansas City Five, on entend un chorus de cornet sur le blues minorisé, indépendant du fameux deuxième thème de 16 mesures en mineur composé par Handy. Et le cornettiste soliste n'est autre que ... Bubber Miley !

À lire :

DANCE (Stanley), *Duke Ellington par lui-même et ses musiciens*, Paris, Filipacchi, 1976 (1/1970).

ELLINGTON (Duke), *Music Is My Mistress*, New York Doubleday, 1973.

ELLINGTON (Mercer) & DANCE (Stanley), *Duke Ellington In Person: An Intimate Memoir*, New York, Da Capo, 2/1979 (1/1978).

JEWELL (Derck), *Duke: A Portrait Of Duke Ellington*, New York, Norton, 1977.

SCHULLER (Gunther), *Early Jazz*, New York, Oxford University Press, 1968.

ULANOV (Barry), *Duke Ellington*, New York, Da Capo, 1975 (1/1947).

4 DECEMBER 1927: Duke Ellington opens at the Cotton Club, that now legendary spot of which his army of admirers can do no more than dream. Here was the move that would prove the vital springboard for Duke's international career, yet an event that, expressed in even the mildest terms, proved fraught with difficulties. This historic début could rightfully claim a place, although for very different reasons, alongside the musical battles that earlier in the century engulfed the premières of Debussy's *Pelléas et Mélisande* and Stravinsky's *Sacre du Printemps*, for the air reeked of scandal.

Furthermore, all these years later, the film of Francis Ford Coppola, while adding heightened colour to the same story, has also succeeded in fuelling argument. This cinema portrait of events has set jazz fans against cinephiles: the former indignant that musicians have been relegated to a role of secondary interest; the latter insistent that, dazzling as the music is, it can rightly serve as no more than a backdrop to a captivating reconstitution of the shadier areas of Prohibition Era New York. Neither party is fundamentally wrong. Historically, it's true, the Cotton Club name has always remained associated with that of top-class artists, and singularly so with the name of Duke Ellington. On the other hand, who can deny that musicians' working conditions were often deplorable, and that New York night-life was firmly in the grip of the city's underworld?

The Cotton Club of the 1920s was situated in the heart of black Harlem, on the corner of 142nd Street and Lenox Avenue. It occupied the second floor of the building, above a room that – depending on the

period – served as a theatre or a dance-hall. The famous world heavyweight boxing champion, Jack Johnson, had first launched a nightclub there called the Club de Luxe. When he sold the place to a consortium controlled by an influential underworld figure, Owney Madden, the latter turned it into the Cotton Club. The basic idea was to make it a fashionable, high-class club for a well-heeled white clientèle: on offer, an atmosphere of refined exoticism conjured up by a black musical revue featuring the leading musicians, singers, dancers and MCs of the day.

The orchestra was placed at the far end of the room in an enormous shell. The décor portrayed a stereotyped image of the cotton-field South; and, by extension, the world of the “happy Negro”. The revue comprised a couple of dozen dancers, a few singers and, as an added bonus, a handful of star variety acts. A large area was reserved for the band, not only so it could be prominently featured, but also to allow space for clients to dance on a raised wooden floor immediately in front of the stage. Racial segregation was total: the Blacks on stage, the Whites in the audience. Only the occasional “colored” show-business or sporting personality was granted admittance to this white sanctum, and would even then be discreetly parked in a dark back-corner of the room.

During the autumn of 1927 came a need to change orchestras. Andy Preer, leader of the house band, had died the previous May. His group – first called The Cotton Club Orchestra, then The Missouriians, and which later formed the nucleus of the Cab Calloway orchestra – was no longer in the running. Quite understandably, the vacancy hardly provoked

a shortage of candidates, and Irving Mills was pulling all the strings he could to get his man chosen. But there was serious prejudice to overcome: just about everybody at the Cotton Club, from the doorman to the director, by way of all the artists, hailed – either by birthright or by wright – from Chicago, America's gang-dominated Windy City. The Missourians could boast the right pedigree, and their successors, to win general acceptance, would have to do the same. Sam Wooding, once in the reckoning, was turned down, probably through failing to meet this crucial criterion.

The obvious choice was King Oliver, his kingdom now solidly installed in Chicago for the past six years, and fighting decline with a recent appearance at New York's renowned Savoy. But, believing he was worth more than the Cotton Club was prepared to pay, the King turned his nose up and the offer down, leaving the race wide open for other pretenders, including – much to the consternation of the Chicago clique – Duke Ellington.

Ellington, meanwhile, after spending his usual summer season in New England, had failed to recoup his residency at the Kentucky Club, a nightclub probably also in quest of new blood. His orchestra would first re-emerge at Club Ciro's, where Duke met violinist Ellsworth Reynolds, whom he subsequently employed from time to time (including for a few weeks at the Cotton Club, to front the band with a baton as was then considered the fashionable thing to do). Duke's men then took part in a revue at the Lafayette Theatre entitled "Jazz Mania", a successful show of



Duke Ellington.



Bubber Miley.



Barney Bigard.



Fred Guy & Duke Ellington.

which the cast included Edith and Lena Wilson, and the Buck and Bubbles duo.

Irving Mills, without a shadow of a doubt, was aiming for the Cotton Club, for the orchestra next turned up at the Plantation Café in the revue "Messin' Around", prior to returning to the Lafayette Theatre for a new show, "Dance Mania", starring Adelaide Hall. (Contrary to what has often been stated, Adelaide Hall was never the band's singer, even though she happily took part in several of its recording sessions.) "Dance Mania" proved such a success that it went out on tour, and Duke's men with it.

Back at the Cotton Club, they were already preparing the new revue. A key figure was composer Jimmy McHugh, co-author with lyricist Dorothy Fields of numerous hit songs, including those of the highly successful musical, "Blackbirds of 1928". Swimming firmly against the tide, McHugh wanted the club to sign Ellington, convinced the band would prove a sensation. In the end, his cause was heeded. However, Duke himself liked to recount that he got the job because, like Harry Bock, the man to make the decision, he turned up late when all the other contenders had already gone home!

But there remained another major hurdle to jump. Ellington had by now landed at the Standard Theater in Philadelphia with the "Dance Mania" show, and his contract there meant he couldn't open in New York on the required date. The Cotton Club management nevertheless assured him they would take care of the matter. An extremely menacing-looking gentleman duly checked in at the Standard Theater, where, without resort

to any of the usual polite formalities, advised the manager: "Be big or you'll be dead!" Not surprisingly, the advice produced a positive response, and the Ellington orchestra was free to move on to fresh pastures.

Duke had already been rehearsing the Cotton Club music in Philadelphia, so the entire team returned to New York tense but confident. But their optimism soon evaporated. The club personnel subjected them to endless jibes, treating them as ignorant provincials; and the singers and dancers readily sabotaged rehearsals, eager to convince the management they had made a dreadful mistake, and that it would be better to recall The Missourians in order to stave off disaster. Ellington, a man normally oozing with confidence, later admitted he had had the jitters, and that he had operated in such a haze of fear on the opening night that he barely remembered a single thing about the show.

The band members, however, reacted differently. Hardened individualists all, whose sole common interest was the music, they displayed a solid team spirit in two sets of circumstances only: either when they were being challenged, or when they were in danger. So they prepared to deal with that fateful evening of 4 December in their own special way.

Drummer Sonny Greer led the campaign by unleashing ill-timed accents that had the dancers floundering. The saxes extended their glissandos, so the same suffering dancers were constantly on the brink of losing balance. And the brass accelerated the pace just at the times the singers were already at full stretch. But the night's big moment was reserved for star singer Ada Ward. Her act consisted of singing a few romantic

melodies accompanied by a single violinist, whose role it was to follow her every move. Otto Hardwick opted to take care of this part of the show, and, by conscientiously soaping the violinist's bow, left the victim unable to extract a single note from his instrument. Poor Ada struggled on with a thoroughly impromptu *a capella!* In the wings, tears flowed amidst a scene of frustration and rage. The stage-director, who had remained a helpless witness to the debacle, protested: "I told you to be careful of them. These people are dangerous."

From that night on, everything went like clockwork, and the Duke Ellington orchestra began its ascension to glory on a booking that, with just the odd brief interruption, would last for the next five years.

Duke now stood poised to win admirers the length and breadth of the country through his coast-to-coast radio broadcasts from the Cotton Club. His band went on the air almost nightly from 6pm to 7pm, and many black families postponed their evening meal in order not to miss the programmes. In Harlem, his musicians would be stopped in the street to discuss what they had played. Yet these selfsame passers-by suffered the enormous indignity and frustration of being barred from admission to the Cotton Club to hear their favourite orchestra live.

For Ellington, the Cotton club presented a new musical challenge. Until then, he had been able to get by with what one might call "family arrangements": sometimes only partly written charts with all sorts of indications culled from what are commonly known as head-arrangements; at other times, just modified parts handed to the best reader, complete with

instructions to be passed on to section mates. Now he was obliged to start working in more ordered fashion, producing music for stage presentation, providing reliable backings for other artists, and matching up to the demands of Jimmy McHugh.

That Duke Ellington was self-taught is, strictly speaking, correct. But it should be realised that he spent entire nights with his nose in books, and that he did not hesitate to harness outside help by consulting colleagues such as Will Marion Cook and the highly experienced arranger of the Ziegfeld Follies, Will Vodery. He soon demonstrated a natural talent for imparting unexpected colour to even the most banal tune, plus an ability to subject his ideas to his own personal techniques. Most fascinating of all was the speed with which he could turn out an arrangement, or even a composition. Indeed, some of his best-known works were produced in a matter of hours.

The recordings in the present volume cover the early months of the Cotton Club engagement, preceded by one session from November 1927. On this opening date, a temporarily absent Bubber Miley is replaced by another original stylist, but of rather more impulsive bent, Jabbo Smith. Smith never had the career he deserved, and would no doubt have made an excellent Ellingtonian. He learned trumpet at the Jenkins Orphanage in Charleston, whence subsequently emerged a future trumpeter of Ducal fame, a man by the name of Cat Anderson. Jabbo played with a multiplicity of outfits, then in the 'forties withdrew to Milwaukee. When he re-emerged 30 years later, everybody at first thought it must be another

Jabbo Smith, the original one having long since been swallowed up by the mists of time.

Jabbo's somewhat dreamy temperament nicely matches the mood of *What Can A Poor Fellow Do?* (with both Otto Hardwick and Harry Carney to the fore on alto-saxophone), and the two versions of *Black And Tan Fantasy*, where his solos stand in marked contrast to the earthy statements of Tricky Sam Nanton. On *Chicago Stomp Down*, however, he cedes pride of place to the smooth, even sounds of Otto Hardwick's alto, Tricky Sam's open trombone and Adelaide Hall's jungle-style vocal.

Duke's next session took place a fortnight after the Cotton Club opening. Bubber Miley is back on trumpet, but it is Louis Metcalf we hear soloing on *Harlem River Quiver*, alias *Brown Berries*. This is one of the first Jimmy McHugh pieces to receive the Ducal treatment, and we hear it in three separate versions. Despite its technical defects, we have included Take 2 because of its rarity. Tricky Sam and Harry Carney are prominent, as is the leader on piano. Duke here, like so many pianists, hums the harmonies as he solos.

Bubber returns to his usual place as featured soloist for the two pieces of which he is co-composer, *East St. Louis Toodle-Oo* and *Blue Bubbles*, the latter presented in two, fairly different, versions. These performances reveal the remarkably complementary nature of the Miley-Ellington partnership. The trumpeter's acute sense of melody is increasingly transformed, even magnified, by Duke's sumptuous scoring for the saxes, taking the orchestra another crucial step forward. By now, Duke the

arranger is beginning to play an ever more important role, with the orchestra gradually moving in the direction of becoming a veritable big band with three trumpets, three trombones and four saxes.

It should be noted that on *Blue Bubbles* Carney is heard on alto and soprano, and Hardwick on baritone. Whatever their respective merits on these instruments, it seems clear that Hardwick's legato style is better suited to alto, and Carney's more forthright sound to baritone.

By late December the orchestra was back in the studios, this time for a session exclusively devoted to the Cotton Club show, both *Red Hot Band* and *Doin' The Frog* being from the pen of Jimmy McHugh. On the first title, Bubber Miley is at his most explicit, imbuing every single note with its own specific colour. *Doin' The Frog* casts Otto Hardwick as bass-saxophonist, no doubt to evoke the frog, on a piece that in the show was used as accompaniment to dancer Cora La Redd.

By the time the Washingtonians got together for a recording session the following 9 January, an important personnel change had taken place: the substitution of Barney Bigard for Rudy Jackson. Jackson had never seemed fully at ease with Ellington, besides which he harboured a certain desire to see the world. He left for Europe with the Noble Sissle orchestra, then went to live in India, where he played with the Teddy Weatherford outfit. During World War II, he found himself locking horns with Paul Gonsalves, on military duty in India, hence creating a brief union between past and future Ellingtonians.

In Barney Bigard, an artist of pure Louisiana stock who had studied with Lorenzo Tio Jr, Ellington possessed the purest of all New Orleans clarinetists of the day. In 1924, Bigard had joined the King Oliver outfit in Chicago, but as Oliver already had two clarinetists – Albert Nicholas and Darnell Howard – he slotted into the line-up on tenor-sax. Knowing the work of Bigard as we do today, it is amusing to think that at that time all Chicago considered him the king of tenor-saxophonists. Indeed, only when a clarinet chair became vacant did Oliver manage to accommodate him in what was evidently his rightful place.

Years later Charlie Parker met similar circumstances when he joined Earl Hines orchestra as a tenor-saxophonist. Once with Ellington, Barney Bigard, although he did double on tenor-saxophone, was soon to concentrate his solo work on the clarinet.

This first session of 1928 sounds as though it was put together on the spot. The music is ready-made, the liberal dose of experimentation unconvincing, and the recording quality mediocre. One could be excused for thinking that interchanging among the reeds had been the name of the game. On *Sweet Mama*, Bigard turns up on tenor and clarinet, Carney on alto, and Hardwick on soprano. On *Bugle Call Rag*, Bigard plays tenor, Hardwick baritone, and Carney alto and clarinet. Recorded in between the two, *Stack O'Lee Blues*, despite Bigard's beautiful low-register clarinet solo and the leader's appealing chorus in double tempo, proves eminently forgettable, especially its half-asleep closing ensemble. Fortunately, *Bugle Call Rag* does offer the bonus of some fine work from underrated

trumpeter Louis Metcalf, showing much of the imagination that would subsequently be the hallmark of Freddy Jenkins.

Ten days later came a welcome return to the world of masterpieces. *Take It Easy* is imbued with that coloration of nostalgia so firmly rooted in the Ellington sensibility. The mood is heightened by Bigard's clarinet solo, while Hardwick impresses both as soloist and lead-alto. *Jubilee Stomp*, taken up-tempo, offers an exemplary demonstration of Duke's gift for working solos into the fabric of an arrangement, a natural skill he would later elevate to perfection. Even as the theme is being stated, Hardwick intervenes with a solo the very essence of his great art. As the piece progresses, Bigard comes in to give an attractive display of his virtuosity, as does Duke on piano, while Miley and Nanton, in their such distinctive styles, compete neck and neck in the swing stakes. *Harlem Twist* is *East St. Louis Toodle-Oo* in a different guise, an Irving Mills way of skating round problems of exclusivity, a similar trick to that of having the orchestra record for a variety of labels under different names. But it is surely no burden to witness Miley once again prowling territory so unequivocally his, while Bigard adds a nice poetic touch.

With their ubiquitous *East St. Louis Toodle-Oo*, Miley and Ellington have combined two themes, one of 32 bars, the other of 18. The first, which follows the introduction, is indisputably by Miley, and he plays it himself. The second is taken care of by the other soloists and the sections; except for Bigard, whose solo refers back to the initial theme, only eight bars of which are picked up by Miley's closing reprise. As Gunther Schuller

has correctly pointed out, this partial reprise is an unusual move, added to which the relative similarity of certain solos from one version to another gives the impression of an accomplished composition rather than of the usual theme-variations-theme routine.

While on this tack, a word or two about *Black And Tan Fantasy*. Based essentially on the 12-bar blues, its theme bears certain similarities to *Hosanna* and *Holy City*, hymn tunes that Bubber had learned from his mother and sister. But a second, 16-bar theme follows, played by Hardwick, and relieves the intensity of the trumpet-trombone duo. This pattern, allied to the solo routine and the closing reference to Chopin's *Funeral March*, places the piece in a similar artistic category to *East St. Louis Toodle-Oo*.

Incidentally, the Toodle-Oo of that title might at first be taken to refer to a light-hearted good-bye, which in view of the generally sombre mood of the piece would be totally incongruous. In fact, the title is an error, no doubt the fault of the studio personnel: Ellington's reference was to "todalo", a dance, or, more accurately, a dance-step.

The final session of the present CD, which produced two takes each of *East St. Louis Toodle-Oo*, *Jubilee Stomp* and *Take It Easy*, has long posed an enigma to discographers and record companies alike. (The CBS LP reissue series, for example, at this point included a version of *East St. Louis Toodle-Oo* actually recorded on 29 November 1926.) Not for the first time, the matrix numbers, probably allocated with release by two different companies in mind, seem fairly fanciful, and this explains most of

the confusion. I believe I have here re-established order for what is a badly recorded session, an all the more regrettable lapse in view of the particularly inspired form shown by the musicians.

Note that, compared with the *Harlem Twist* rendering of **East St. Louis**, the Carney and Metcalf solos disappear, leaving more room for the reeds before Bubber's final entry. And the other two pieces also show changes from the earlier versions, the most notable being that Otto Hardwick takes all the alto solos on *Jubilee Stomp*. Indeed, not the least of Ellington's charms is this constant quest for perfection, a quest in which the musicians themselves readily participated, often contributing as much as the leader to the evolution of any given piece.

Such enriching exchanges, culminating in a form of collective creation, has remained unique in the annals of big-band jazz.

Alexandre Rado

Alexandre Rado:

He has written numerous magazine articles on Duke Ellington and his musicians, whom he had the privilege of accompanying on tour over a period of several years, hence establishing many personal friendships. He collaborated closely on the French RCA complete reissue project "The Works of Duke Ellington", the first of its kind, and has himself been producer of a number of record albums by various Ellingtonians (Paul Gonsalves, Cat Anderson, Sam Woodyard, etc.).

Philippe Baudoïn comments:

Duke Ellington's links with New Orleans, while not preponderant, are numerous. In the 1920s he often called upon New Orleans musicians (Wellman Braud, Barney Bigard and the elusive Sidney Bechet). He composed and recorded *New Orleans Lowdown* in 1927, *New Orleans* (from "A Drum Is A Woman") in 1956, and the *New Orleans Suite* in 1970. But he also often used harmonic structures typical of the city's music. A good illustration from the present volume is provided by the second theme of **East St. Louis Toodle-Oo** (18 bars: 16 bars plus a two-bar tag), which is based on one of the most common New Orleans structures, the same as *Sister Kate*, for example. The harmonic framework of the final strain of *Tiger Rag* (a piece Duke himself recorded in 1929) was the inspiration behind several of his compositions: *The Creeper* (1926), *Hot And Bothered* (1928), *High Life* (1929), *Slippery Horn* (1932), *Daybreak*

Express (1933), *Braggin' In Brass* (1938) and *Charlie The Chulo* (1940). Furthermore, the chord progression of two famous New Orleans parade tunes (the spiritual often played at funerals, *Just A Closer Walk With Thee*, and the fourth strain of *Panama*) were borrowed by Ellington for his *Stompy Jones* (1934), *Flaming Sword* (1940) and *Limbo Jazz* (1962).

We need also emphasise the importance of the blues in minor in Duke's work. Even though he may not have been the first to use the form, he was doubtless the one who exploited it in the most intelligent and most musical way, and who spread its use in jazz. For reasons of contrast, he often constructed blues alternating between minor and major (***Black And Tan Fantasy***, *The Mooche*, *Shout 'Em Aunt Tillie*, *Diminuendo In Blue*), but with *Koko* he ventured into the domain of the blues entirely in minor mode. Yet again, it would seem Bubber Miley was at the root of this discovery, one more colour added to the Ellington palette. Indeed, it is with ***Black And Tan Fantasy*** that the blues in minor makes its first showing in Duke's repertoire, and we know (cf. Alexandre Rado's text) that this introductory theme was the work of Miley. Moreover, to my knowledge, the first ever appearance on record of a minor-blues dates back to November 1924: the Kansas City Five's *St. Louis Blues* features a cornet solo played in minor mode, quite independent of the famous 16-bar strain in minor composed by Handy. And the cornet soloist in question? Bubber Miley!

Recommended reading:

- DANCE (Stanley), *The World Of Duke Ellington*, New York, Charles Scribner's Sons, 1970.
- ELLINGTON (Duke), *Music Is My Mistress*, New York, Doubleday, 1973.
- ELLINGTON (Mercer) & DANCE (Stanley), *Duke Ellington In Person: An Intimate Memoir*, New York, Da Capo, 2/1979 (1/1978).
- JEWELL (Derek), *Duke: A Portrait Of Duke Ellington*, New York, Norton, 1977.
- SCHULLER (Gunther), *Early Jazz*, New York, Oxford University Press, 1968.
- ULANOV (Barry), *Duke Ellington*, New York, Da Capo, 1975 (1/1947).

DISCOGRAPHY

prepared by Alexandre Rado

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

Louis Metcalf, Cladys "Jabbo" Smith (tp); Joe "Tricky Sam" Nanton (tb); Otto Hardwick (as); Harry Carney (as, bar); Rudy Jackson (cl, ts); **Edward "Duke" Ellington** (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); William "Sonny" Greer (d).
Okeh New York, 3 Nov. 1927

1. W 81.775-A *What Can A Poor Fellow Do?*
Solos: Smith, tp — Carney, as.
2. W 81.776-B *Black And Tan Fantasy* (master take)
Solos: Hardwick, as — Nanton, tb — Smith, tp — D. E., p — Nanton, tb — Smith, tp.
3. W 81.776-C *Black And Tan Fantasy*
Solos: Hardwick, as — Smith, tp — D. E., p — Nanton, tb — Smith, tp.

THE CHICAGO FOOTWARMERS

Same musicians as above, Adelaide Hall (voc) added.
Same session

4. W 81.777-C *Chicago Stomp Down*
Solos: Jackson, cl — Hardwick, as — Hall, voc — Nanton, tb — Jackson, cl — Carney, bar.

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

Louis Metcalf, James "Bubber" Miley (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Otto Hardwick (as, bar, bs); Harry Carney (bar, as, ss, cl); Rudy Jackson (cl, ts); **D. E.** (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (d).
Victor New York, 19 Dec. 1927

5. 41.244-1 *Harlem River Quiver (Brown Berries)* (master take)
Solos: Nanton, tb — Metcalf, tp — D. E., p — Carney, bar — Metcalf, tp.
6. 41.244-2 *Harlem River Quiver (Brown Berries)*
Solos: same.
7. 41.244-3 *Harlem River Quiver (Brown Berries)*
Solos: same.
8. 41.245-2 *East St. Louis Toodle-Oo*
Solos: Miley, tp — prob. Carney, bar — Nanton, tb — Jackson, cl — Miley, tp.
9. 41.246-1 *Blue Bubbles* (master take)
Solos: Miley, tp — Nanton, tb — Metcalf, tp — Carney, as — Nanton, tb — Metcalf, tp — Carney, as — prob. Hardwick, bar — Carney, as.
10. 41.246-2 *Blue Bubbles*
Solos: Miley, tp — Nanton, tb — Metcalf, tp — Carney, ss — Nanton, tb — Carney, ss — Hardwick, bar — Carney, as.

DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA

Same musicians as previous session.
Vocalist: New York, 29 Dec. 1927/

11. E 6824 **Red Hot Band**
Solos: Miley, tp — Nanton, tb — Carney, as — Nanton, tb —
Guy, bj — D. E., p — Nanton, tb — Carney, as — Miley, tp —
Carney, as — Jackson, cl.

12. E 6826 **Doin' The Frog**
Solos: Nanton, tb — Hardwick, bs — Miley, tp — Hardwick, bs —
Nanton, tb — Miley, tp — Hardwick, bs — Miley, tp.

THE WASHINGTONIANS

Louis Metcalf, Bubber Miley (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Otto Hardwick (as, bar, ss); Harry Carney (bar, as, cl); Barney Bigard (cl, ts); D. E. (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b, tu); Sonny Greer (d).
Harmony New York, 9 Jan. 1928

13. 145.488-3 **Sweet Mama**
Solos: Carney, as — Miley, tp, with prob. Hardwick, bar obbligato — D. E., p — Carney, as — Hardwick, ss — Nanton, tb — Miley, tp — Nanton, tb — Bigard, cl — Metcalf, tp. — Bigard, cl.

14. 145.489-3 **Stack O'Lee Blues**
Solos: Metcalf, tp — Bigard, cl — D. E., p — Nanton, tb.

15. 145.490-3 **Bugle Call Rag**
Solos: Bigard, ts — Metcalf, tp — Nanton, tb — Hardwick, bar — Carney, cl — D. E., p — Metcalf, tp — Carney, as — Nanton, tb — Carney, cl.

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

Same musicians as previous session.
Okkeh New York, 19 Jan. 1928

16. W400.030 B **Take It Easy**
Solos: Miley, tp — Hardwick, as — Bigard, cl — Nanton, tb — Metcalf, tp — Hardwick, as — Bigard, cl.

17. W400.031 A **Jubilee Stomp**
Solos: Hardwick, as — Miley, tp, with Carney, bar obbligato — Bigard, cl (2 bars break) with Carney, bar obbligato — Nanton, tb — Bigard, cl — Nanton, tb — Carney, as — D. E., p — Bigard, cl.

18. W400.032 A **Harlem Twist (East St. Louis Toodle-oo)**
Solos: Miley, tp — Nanton, tb — Bigard, cl — Carney, bar — Miley, tp.

THE WHOOPEE MAKERS (Takes 1)

THE WASHINGTONIANS (Takes A/B)
Louis Metcalf, Bubber Miley (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Otto Hardwick (as, bar, ss); Harry Carney (bar, as, cl); Barney Bigard (cl, ts); D. E. (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b, tu); Sonny Greer (d).
Pathé/Cameo New York, March 1928

19. 108.079-1 **East St. Louis Toodle-oo**
Solos: Miley, tp — Nanton, tb — Bigard, cl — Miley, tp.

20. 2944-A **East St. Louis Toodle-oo** (master take)
Solos: same.

21. 108.080-A **Jubilee Stomp**
 Solos: Hardwick, as — Miley, tp — Bigard, cl — Nanton, tb —
 D. E., p (2 bars) — Nanton, tb — Bigard, cl (2 bars break) —
 Nanton, tb — Hardwick, as — D. E., p — Bigard, cl.
22. 2945-B **Jubilee Stomp** (master take)
 Solos: same.
23. 108.081-1 **Take It Easy**
 Solos: Miley, tp — Hardwick, as — Bigard, cl — Nanton, tb —
 Metcalf, tp — Hardwick, as — Bigard, cl — Miley, tp —
 Hardwick, as.
24. 2946-B **Take It Easy** (master take)
 Solos: same.

Reissue producer : Alexandre Rado
Transfers : Charles Eddi - Mastering : François Terrazoni
© & ©1992 Média 7 - Made in France
MJCD 26 - 3356571002521 - M7 844

Masters of Jazz

A collection directed by Christian Bonnet - Music consultant: Philippe Baudoin.
English version: Don Waterhouse - Graphics: Isabelle Marquis, Marion de Dieuleveult - Photos: rights reserved.
Executive producer: Bruno Théol - Original concept: Noël Hervé

Média 7, 15 rue des Goulvents, 92000 Nanterre, France - Tel. (1) 47 24 24 11 - Fax (1) 47 25 00 99

MJCD 25

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

1. *What Can A Poor Fellow Do?* (E. Schoebel, B. Meyers) 3'10
 2. *Black And Tan Fantasy* (D. Ellington, B. Miley) 3'21
 3. *Black And Tan Fantasy* 3'16

THE CHICAGO FOOTWARMERS

4. *Chicago Stomp Down* (J. P. Johnson, H. Creamer) 2'45

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

5. *Harlem River Quiver (Brown Berries)*
 (J. McHugh, D. Fields, T. Healy) 2'45
 6. *Harlem River Quiver (Brown Berries)* 2'47
 7. *Harlem River Quiver (Brown Berries)* 2'41
 8. *East St. Louis Toodle-Oo* (D. Ellington, B. Miley) 3'30
 9. *Blue Bubbles* (D. Ellington, B. Miley) 3'09
 10. *Blue Bubbles* 3'13

DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA

11. *Red Hot Band* (J. McHugh, D. Fields, T. Healy) 2'46
 12. *Doin' The Frog* (J. McHugh, D. Fields, T. Healy) 3'13

THE WASHINGTONIANS

13. *Sweet Mama* (B. Rose, J. Frost, G. Little) 2'53
 14. *Stack O'Lee Blues* (R. Lopez, L. Colwell) 2'50
 15. *Bugle Call Rag* (J. Pettis, E. Schoebel, B. Meyers) 2'37

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

16. *Take It Easy* (D. Ellington) 3'11
 17. *Jubilee Stomp* (D. Ellington) 2'44
 18. *Harlem Twist (East St. Louis Toodle-Oo)*
 (D. Ellington, B. Miley) 3'16

THE WHOPEE MAKERS / THE WASHINGTONIANS

19. *East St. Louis Toodle-Oo* (D. Ellington, B. Miley) 2'54
 20. *East St. Louis Toodle-Oo* 3'00
 21. *Jubilee Stomp* (D. Ellington) 2'38
 22. *Jubilee Stomp* (D. Ellington) 2'36
 23. *Take It Easy* (D. Ellington) 2'37
 24. *Take It Easy* 2'33

Total time 71'23

DUKE ELLINGTON • Vol. 3 • 1927-1928

DUKE ELLINGTON

Volume 3

1927 - 1928

Reissue producer : Alexandre Rado

Transfers : Charles Eddi

Mastering : François Terrazoni

© & © 1992 Média7

Made in France

Masters of Jazz

A collection directed by Christian Bonnet

Music consultant: Philippe Baudoin

English version: Don Waterhouse

Graphics: Isabelle Marquis,

Marion de Dieuleveult

photos : rights reserved

Executive producer: Bruno Théol

Original concept: Noël Hervé



15 rue des Goulvents

92000 Nanterre - France

Tel. (1) 47 24 24 11 - Fax (1) 47 25 00 99

MJCD 25

M7

844



3 356571 002521

DUKE ELLINGTON • Vol. 3 • 1927-1928

MJCD 25