



Duke Ellington

Volume 4
1928

COMPLETE EDITION



AFRICA ! AFRICA ! Tout était à l'Afrique en cette année 1928. Du moins pour la « High Society » new-yorkaise partie à la découverte d'un exotisme nouveau. Comme souvent en pareil cas, l'authentique se trouvait drapé d'oripeaux, l'original disparaissait derrière la copie médiocre et la création véritable devait se frayer un chemin ardu à travers l'uniformité des imitations. Le Cotton Club était devenu l'un des centres d'attraction de cette quête de l'Afrique à travers un art prétendument primitif. La bonne société blanche avait trouvé là un dérivatif inédit. Elle pouvait se dépayser à demeure, ou presque, elle qui ne franchissait pour ainsi dire jamais la frontière du quartier noir de Harlem. À ce plaisir s'ajoutait pour certains celui de s'encanailler quelque peu en entrouvrant les yeux sur un monde inconnu.

L'intelligentsia participait aussi à ce mouvement mais pour des raisons somme toute différentes. L'Europe avait déjà été saisie par la fièvre de l'Afrique. Elle avait été la contracter directement sur le Continent noir alors colonisé. Les masques, la sculpture, les coutumes, l'appréhension des mystères africains, avaient impressionné les peintres et les poètes européens, des cubistes aux surréalistes. Leurs œuvres en avaient parfois été imprégnées comme en témoigne le tableau de Picasso « Les Demoiselles d'Avignon ». Les États-Unis connaissaient une autre Afrique, celle qui vivait sur leur propre territoire, représentée par les descendants de cet holocauste que fut la traite des Noirs, prélude à l'esclavage. Cette Afrique-là avait déjà subi une certaine américanisation et son avenir dépendait de son intégration, ou de sa non-intégration, à l'Amérique du rêve américain. Les intellectuels blancs

découvrirent avec passion les richesses d'une autre culture. Certains comme Carl Van Vechten, l'auteur de « Nigger Heaven », organisaient des parties où ils recevaient des artistes noirs, ce qui n'alla pas toujours sans créer des incidents ou sans être teinté de snobisme ; d'autres, comme Vachel Lindsay avec « The Booker Washington Trilogy » et « Daniel Jazz », cherchaient à faire connaître l'histoire du Noir américain et sa culture.

Tandis que l'Amérique blanche se livrait à ces investigations, on assistait à une sorte de séisme à l'autre bout de la scène d'où émergeaient poètes et romanciers noirs nourris du passé de leur peuple, revendiquant un meilleur sort que celui qui leur était chichement octroyé et clamant avec fierté leur identité. Si dès la seconde moitié du XVIII^e siècle un poète noir, Jupiter Hammon, se faisait déjà connaître, ce n'est qu'à partir de la fin du XIX^e siècle qu'un véritable mouvement littéraire noir prit naissance. Est-ce pure coïncidence si en parallèle à cet élan naquit à la même époque une musique en Louisiane, mais également dans d'autres États du Sud et de la Côte Est, dont les caractéristiques étaient indéniablement afro-américaines ? Toujours est-il que ce qui fut appelé la « Negro Renaissance » prit son essor avec Paul Laurence Dunbar qu'Ellington lut avec intérêt et qu'il pouvait d'autant moins ignorer qu'il reçut des cours à Washington de professeurs de la Dunbar High School. À sa suite, toute une génération d'auteurs importants allait se faire entendre : Sterling Brown, un Washingtonian, James Weldon Johnson avec « The Autobiography of an ex-colored man », Claude McKay avec « Home to Harlem », Countee Callen avec « Black Christ », Richard Wright avec « Native Son » et Langston Hughes, à la fois

le plus proche du jazz et celui dont le talent s'exprimait dans les disciplines les plus diverses. Il décrivit notamment avec verve les travers comiques ou dramatiques de la société blanche dans ses rapports avec les Noirs dans « Ways Of White Folks », et il sera en 1941 un des co-auteurs de la comédie musicale d'Ellington « Jump For Joy ».

En 1928, un autre événement qui avait sérieusement ébranlé les États-Unis, tous milieux confondus, venait de s'achever. Il avait eu pour initiateur un Jamaïcain nommé Marcus Garvey. Celui-ci, après avoir fait ses premières armes dans son île, mit le pied sur le sol des États-Unis en 1917 pour créer un mouvement dont la doctrine de base était le retour des Noirs en Afrique. Il estimait que puisque les Noirs avaient été amenés en Amérique par la force, les États-Unis ne pouvaient devenir leur patrie. Servi par un véritable talent d'orateur, il prêchait la décolonisation de l'Afrique afin qu'elle soit rendue aux seuls Africains. Au début, son action n'intéressa que quelques dizaines de personnes, mais en quelques années l'utopie proposée par Garvey avait remué la communauté noire d'un bout à l'autre du pays. La ségrégation et l'injustice criantes, ainsi que le fait que les soldats noirs revenus de la guerre en Europe vivaient mal le retour à une citoyenneté de second ordre, agirent comme un adjuvant. Garvey se trouva soudain entouré de plusieurs millions d'adeptes qui n'hésitèrent pas à financer avec plaisir ses entreprises. Il créa notamment une ligne de navigation, la Black Star Line, reliant l'Amérique du Nord à l'Afrique, qui survécut à son destin personnel. Son succès prit une telle ampleur qu'il lui monta à la tête. Il organisa des marches dans les grandes villes avec troupes en uniforme. Il se

nomma Président et même Empereur de l'Afrique et entretint une cour dispendieuse. C'en était visiblement trop pour le gouvernement qui finit par coincer Garvey en raison des multiples fraudes qu'il pratiquait ouvertement. Condamné, il prit le chemin du retour pour la Jamaïque après avoir durablement secoué les esprits.

Ellington et les siens avaient, comme d'autres, été ébranlés par ces résurgences africaines. Ils lisaient les auteurs noirs contemporains. Ils n'avaient pas milité activement aux côtés de Garvey, mais ils avaient de la sympathie pour ce leader charismatique qui réclamait plus de liberté et de dignité pour leur peuple. Comment aurait-il pu en être autrement pour Duke qui, après des années de lutte pour percer, se trouvait maintenant au Cotton Club, avec à la fois une notoriété grandissante et un public dont les Noirs étaient exclus ? Il se trouvait à un tournant significatif de son existence. Il avait fait venir de Washington ses parents qui rejoignirent auprès de lui sa femme et son fils, le futur musicien Mercer Ellington. Il connaissait une certaine aisance. Son dilemme était de concilier les avantages que sa réputation lui permettait d'espérer avec une intégrité artistique qui risquait de se diluer à l'épreuve du temps.

En définitive, son choix fut d'imposer à un public partiellement constitué par des gens partis à la recherche d'une Afrique de pacotille la musique la plus afro-américaine qui soit. Façonné par Ellington et Miley ce fut le style appelé « jungle ». L'utilisation des sourdines aboutissant à des sonorités tantôt brutales tantôt émouvantes, la radicale transition apportée par les anches avec une palette de voix multiples, allant de la clarinette au saxophone basse,

une présence rythmique puissante souvent dominée par la basse, jouée pizicato ou arco, tout cela contribuait à créer une musique dont la négritude était indéniable. Il y eut bien parmi les orchestres noirs quelques disciples, mais ils n'approchèrent que de loin l'impressionnisme ellingtonien ; d'orchestres blancs pratiquement pas, et pour cause : cet univers leur était étranger. On pouvait trouver dans les années vingt des musiciens blancs jouant le blues avec pertinence, mais aucun capable de s'aventurer dans ce style jungle aussi foncièrement issu de la culture noire.

Le lien entre la musique d'Ellington et les mouvements socio-culturels noirs est d'une permanence qui n'a pas toujours été évaluée comme elle aurait dû l'être. La raison en est que par définition l'orchestre de jazz est considéré comme appartenant essentiellement au monde du divertissement. Pour Duke la musique avait un sens plus large et, à travers le divertissement, il pensait que d'autres valeurs plus sérieuses pouvaient se faire entendre. Très rapidement il se méfia des labels ou des qualificatifs pouvant réduire l'importance de sa musique. Il utilisera de moins en moins le terme « jungle » qui était pour lui non seulement une référence à la brousse africaine, symbole de la terre de ses ancêtres, mais aussi une référence directe à la jungle des villes et au bruissement sonore déclenché par les nombreuses activités humaines. Il n'aimait pas le mot « jazz » car il était parfois utilisé dans le langage courant avec des connotations péjoratives concernant le comportement des individus ou leur sexualité. Lorsque sa notoriété devint internationale et que les journalistes ne cessaient de l'interroger sur la signification de sa musique, il se prévalait uniquement, mais fermement, d'être

un compositeur de musique négro-américaine. Pour lui, l'Afrique avait eu une grande richesse d'expression et l'avait perdue. Il imaginait qu'elle la retrouverait, notamment grâce à ses héritiers américains. Il garda toujours une place pour Garvey dans sa galerie personnelle de héros. Il fut le seul à ma connaissance qui vit dans le bop une sorte de parallèle au mouvement engendré par Garvey, et il participa aussi régulièrement que possible à l'Annual Marcus Garvey Festival organisé par le Cultural Center de Roxbury. Il matérialisa aussi son appui aux idées de Martin Luther King, et cela du vivant du leader noir, avec le show « My People » dont les représentations eurent lieu en août 1963 au McCormick Theatre de Chicago.

En mars 1928, Duke était encore loin d'imaginer jusqu'à quels développements allait le mener son ambition de créer une musique nouvelle se nourrissant d'une culture méconnue. Il assumait une notoriété qui grandissait de semaine en semaine. Il savait aussi qu'il lui fallait agrandir son orchestre s'il voulait mener à bien le contrat du Cotton Club et les autres engagements ponctuels. Son premier souci fut de porter à trois éléments le nombre des trompettistes, et c'est ainsi qu'il fit revenir à ses côtés son ami d'enfance Arthur Whetsol, lequel avait finalement choisi de devenir musicien plutôt que médecin. Le retour de ce Washingtonian bon teint était d'autant plus nécessaire que la santé chancelante de Bubber Miley rendait celui-ci de plus en plus souvent indisponible. C'est ce qui arriva lors de la séance du 21 mars 1928 par laquelle débute ce disque. *Take It Easy* donne la mesure de Whetsol non seulement par la qualité du son qu'il tirait de son instrument mais aussi parce que, remplaçant Bubber, il growle également

avec talent et légèreté. Le sens des contrastes habilement juxtaposés par Duke est mis en évidence par le jeu virevoltant de Bigard opposé à la densité de celui de Tricky Sam. *Jubilee Stomp*, qui suit, est vraiment le morceau d'élection d'Hardwick car l'élégance de son style trouve ici son plein épanouissement. À ses côtés, on peut apprécier le tempérament nerveux de Tricky Sam et le solo de Duke qui s'exprime ici selon la tradition de ses amis James P. Johnson et Fats Waller. *Black Beauty* est le premier des portraits qu'Ellington, peintre devenu musicien, a composé bien avant ceux de Bojangles, Willie « The Lion » Smith et quelques autres. Il s'agit d'un hommage posthume à une célèbre chanteuse noire, Florence Mills, disparue prématurément en 1927. Le nom même de cette pièce a une résonance revendicative qu'il serait vain d'occulter. À cette époque, la beauté était blanche et *Black Beauty* préfigure de quelques décennies l'affirmation « Black is beautiful » qui se répandit lors des luttes pour les droits civiques des Noirs. Bien que *Black Beauty* devint partie intégrante du show du Cotton Club, la tonalité générale de ce morceau est faite d'émotion sous-jacente. Arthur Whetsol en est l'artisan principal de par cette sonorité douce mais jamais racoleuse, un rien immatérielle, qui le caractérise. D'autres trompettistes, de Joe Smith à Johnny Coles, ont œuvré avec succès dans la même perspective, mais personne n'a jamais atteint cette grâce, cette sensibilité à fleur de lèvres qui font de Whetsol un autre de ces ellingtoniens inimitables. Tricky Sam de son côté est mordant à souhait donnant la réplique aux anches, tandis que Duke prend ici ses distances par rapport au stridé à la mode et que Bigard dans ses variations se rapproche des inten-

tions de Whetsol. La première prise fait apparaître quelques fantaisies de la part des trompettistes Whetsol et Metcalf dont Duke se fait l'écho avec une touches de pointillisme. Je l'entends dire : « On peut faire mieux. Recommençons ». La deuxième prise est, de ce fait, d'une conception plus homogène.

Cinq jours plus tard, l'orchestre est à nouveau à pied d'œuvre pour une nouvelle version de *Black Beauty*. Bubber Miley est de retour mais il n'en est pas le soliste. Avec le flair et la rapidité dans l'action qui lui sont désormais propres, Duke change l'ordonnance des solos dans le but d'augmenter encore le climat d'émotion contenue du morceau ainsi que son unité. Arthur Whetsol est le seul soliste à la trompette et la beauté de sa sonorité bien en évidence. Tricky Sam a droit à deux interventions et le solo de Duke devient un dialogue avec Wellman Braud, celui-ci jouant très près du micro. Cette version est sans aucun doute plus belle que les précédentes. La reprise de *Jubilee Stomp* est également des plus heureuses. Il n'y a pas cette fois de modification par rapport au précédent enregistrement à l'exception du solo de trompette qui passe de Metcalf à Miley ce qui donne un plus à l'interprétation. Le tempo plus rapide permet de mieux apprécier la limpidité du style d'Hardwick, le remarquable travail des sections mélodiques ainsi que Wellman Braud. Celui-ci une fois installé près du micro avait du mal à le quitter. Certains ont décelé un manque de swing chez le contrebassiste néo-orléanais. Il ne faut tout de même pas oublier que le style en vigueur dans les années vingt était le slapping qui consistait à faire claquer la corde sur la touche. L'effet percussif de cette technique pouvait difficile-

ment se marier avec une légèreté rythmique. Quoiqu'il en soit, la basse de Wellman Braud « très en avant » à l'audition est partie intégrante du son de l'orchestre en ces années-là. *Got Everything But You*, dont on ne connaît malheureusement qu'une seule version, est une superbe démonstration de l'art poétique de Bubber Miley. On l'entend ici à deux reprises, variant avec une dextérité sans pareil expressions sarcastiques et enjouées. Il semble inspirer ses compagnons, Otto Hardwick et Barney Bigard dont le lyrisme est de bon aloi, Tricky Sam swinguant en quelques notes bien choisies et Harry Carney le maître du saxo-baryton accompagné par Whetsol.

Au mois de juin 1928, lorsque l'orchestre se retrouve au studio, Arthur Whetsol est cette fois-ci absent mais il y a un changement d'importance du côté des anches. Otto Hardwick, l'ami d'enfance, gagné par la bougeotte à la suite de beaucoup d'autres, a décidé d'aller voir, selon l'expression consacrée, ce qui se passe sur l'autre versant de la montagne, l'obstacle ayant pris en l'occurrence la forme d'un océan. Ayant en poche juste de quoi subvenir à ses besoins de voyage, il se fera accompagner au quai d'embarquement par ses amis musiciens. Arrivé à destination, c'est-à-dire à Paris, il jouera dans plusieurs orchestres dont celui de Noble Sissle. Son remplaçant, Johnny Hodges, allait devenir rapidement un soliste de premier rang, sans doute le plus représentatif de toute l'histoire de l'orchestre et certainement, avec Charlie Parker, le principal saxo-alto dans celle du jazz. Il avait été en balance avec le grand clarinetriste Buster Bailey, mais d'une part Duke craignait de créer une certaine incompatibilité avec Bigard et de l'autre Carney

insistait avec force pour que le copain avec lequel il avait sillonné la région de Boston dans plusieurs orchestres le rejoigne sans tarder.

Johnny Hodges avait été un élève de Bechet. Il m'a raconté comment, tout jeune, il avait profité de l'intérêt que Bechet portait à sa sœur pour se faire donner des leçons. Il avait même joué quelque temps aux côtés de son maître. Hodges, qui passait souvent pour un personnage impassible, ce qu'il n'était pas au demeurant, idolâtrait Bechet. C'est d'ailleurs au soprano qu'on l'entend dans *Yellow Dog Blues*, une composition de W. C. Handy, au côté de Bubber Miley campant le rôle du bluesman racontant son histoire. Le travail de la section des anches dominée par les clarinettes est tout à fait admirable. La patte d'Ellington est ici bien reconnaissable ainsi que dans *Tishomingo Blues* où l'ample sonorité d'Hodges donne aux ensembles de saxophones un cachet qui demeurera en quelque sorte indélébile. En tant que soliste Hodges se manifeste à l'alto dans *Tishomingo Blues* comme un styliste accompli très différent d'Hardwick. Il est relayé par un remarquable duo tout en contrastes entre Tricky Sam plein de vigueur et Bigard aérien avant que Metcalf et Miley fassent à leur tour parler leurs différences.

Le mois suivant, nouveau changement chez les trompettes. Metcalf s'en va pour se produire avec Jelly Roll Morton puis Luis Russell. Jimmy McHugh dont les compositions étaient jouées par Duke Ellington au Cotton Club rencontre le succès à Broadway avec sa parolière Dorothy Fields, grâce à la comédie musicale « Blackbirds Of 1928 » produite par Lew Leslie. Florence Mills devait en être la vedette, mais en raison de sa tra-

gique disparition, c'est Aida Ward qui partagea la tête d'affiche avec Adelaide Hall. On ajouta en dernière minute le plus célèbre des tap-dancers, Bill « Bojangles » Robinson, qui à l'âge de 50 ans faisait enfin ses débuts à Broadway et transforma le succès en triomphe dès la première donnée le 9 mai 1928. La chanson du spectacle, qui devint vite un tube, fut *I Can't Give You Anything But Love, Baby* après que le mot Baby eut remplacé Lindy qui rappelait le héros de la première traversée de l'Atlantique en avion, mais ce sont deux autres morceaux que Duke se décida à enregistrer. Le premier fut *Diga Diga Doo* où Hodges et Miley rivalisent de swing, le trompettiste donnant l'impression de tirer littéralement la section rythmique. Irving Mills est cette fois le vocaliste et si son intervention ne mérite pas de passer à la postérité, il faut bien dire qu'il ne chanta pas plus mal que la plupart des chanteurs contemporains. Le second, *Doin' The New Lowdown*, était le cheval de bataille de Bojangles et Irving Mills s'y fait à nouveau entendre. Les solistes sont cette fois Arthur Whetsol et Johnny Hodges mais le travail des sections très effectif est peut-être la partie la plus intéressante de ce titre.

L'été passé, c'est le 1^{er} octobre qu'on retrouve les Ellingtoniens prêts à enregistrer. Duke joue deux solos qui donnent une bonne image d'un musicien à la croisée des chemins. *Black Beauty* dont la mélodie nostalgique l'inspire constamment est interprété dans la tradition des pianistes stride. *Swampy River*, par contre, montre un Duke plus aventureux à la recherche d'autres formes d'expression. Ici l'influence de Willie « The Lion » Smith est patente, l'interprétation abondant en ruptures rythmiques

et changements de cap. On y retrouve même ce petit parfum romantique si typique du jeu de Willie Smith, que celui-ci devait à sa connaissance des compositeurs allemands du XIX^e siècle.

Le même jour, l'orchestre enregistre trois titres avec deux invités de marque, le guitariste de blues Lonnie Johnson et Baby Cox, une chanteuse et danseuse très active dans le domaine des comédies musicales et qui a parfois été confondue avec Adelaide Hall. Le premier morceau, *The Mooche*, est l'une des principales réussites dans le style jungle et il demeurera en permanence au répertoire de l'orchestre. Le premier thème, repris également à la fin, est joué par un trio de clarinettes auquel Bubber Miley donne la réplique créant un climat poétique intense. L'acuité des contrastes et la présence de la basse renvoient une fois de plus à l'Afrique ellingtonienne ainsi que le duo Bubber Miley/Johnny Hodges. *Move Over* met à l'honneur Bubber aussi expressif avec ou sans sourdine, une chantante section d'anches avec Hodges premier alto, Tricky Sam jouant un de ses meilleurs solos sans sourdine, Lonnie Johnson parfaitement intégré et Barney Bigard. *Hot And Bothered* est un feu d'artifice basé sur les harmonies du dernier thème de *Tiger Rag*. On peut éventuellement regretter les quelques imperfections dans le duo Bubber Miley/Baby Cox, mais en gommant ces défauts par la répétition des prises, beaucoup de la spontanéité qui fait de ce duo plein de swing le moment le plus intense de cette interprétation aurait sans doute disparu. À noter également les démonstrations de virtuosité de Johnny Hodges et de Barney Bigard, celui-ci s'exprimant dans le grave de la clarinette.

Dans la séance qui suit les invités ne sont plus là. Les discographes ne s'accordent pas sur la date d'enregistrement et novembre ou décembre 1928 sont parfois proposés. Pour ma part, je rejoins ceux qui pensent qu'elle a eu lieu en octobre, ne serait-ce que parce que l'orchestre joue les mêmes morceaux que lors de la séance du 1^{er} octobre et que Duke choisissait souvent la répétition des morceaux lorsque les dates d'enregistrement étaient voisines. L'innovation principale des deux nouvelles prises de *The Mooche* est l'insertion d'un solo de piano destiné à créer une transition avant le solo de Bigard. La nouvelle version de *Hot And Bothered* est certes plus cohérente, mais elle n'a pas ce petit vent de folie qui imprègne le précédent enregistrement et il est difficile de ne pas regretter l'absence du duo Bubber Miley/Baby Cox. Bubber est néanmoins, une fois de plus, d'une vigueur rythmique admirable. *Move Over* demeure fidèle à la version du 1^{er} octobre, mais l'écoute répétée rend peut-être plus tangible le lyrisme qui se dégage de la section des saxophones.

Ce disque se termine par deux morceaux enregistrés le 17 octobre 1928. *The Mooche* est à nouveau à l'honneur et cette version est l'exemple même du signolage auquel se livrait Duke. Le solo de Bigard prend plus de relief, le duo Miley/Hodges est plus achevé et Hodges a droit à un solo s'inscrivant parfaitement dans le prolongement du duo. *Louisiana* donne également l'occasion à Miley et Hodges de se faire valoir. Le saxo-alto, même si l'essentiel de son style est déjà maîtrisé, prouve ici qu'il est encore loin d'avoir acquis cette sonorité sensuelle qui fera de lui un autre inimitable.

Dès cette année 1928, Duke Ellington faisait accepter à un public venu surtout se distraire et danser une musique où la tristesse contrebalançait la joie de vivre. Comment ne pas rapprocher cette situation du discours des poètes de la Renaissance Noire, comme Langston Hughes s'exprimant ainsi dans « Minstrel Man », traduit par le poète sénégalais Léopold Sédar Senghor, le même qui, président de son pays, invitera en 1966 Duke Ellington et son orchestre au Festival Mondial d'Art Nègre à Dakar :

*Parce que ma bouche
S'ouvre en un large rire
Vous n'entendez pas
Le cri de ma poitrine
Parce que mes pieds
Exultent en dansant
Vous ne savez pas
Que je meurs*

Alexandre Rado

Pour ce volume 4 de l'intégrale Duke Ellington, je tiens à remercier particulièrement François-Xavier Moulé, pour la communication d'informations intéressantes, Georges Broussaud pour m'avoir donné accès à sa collection et Lionel Risler pour la même raison et pour la constante attention dont il a fait preuve afin de donner la meilleure reproduction possible à une musique ayant plus de 50 ans d'âge.

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 :

– Il est intéressant d'entendre, dans *Tishomingo Blues*, une citation du deuxième chorus de King Oliver de *Dippermouth Blues*, énoncée au saxophone alto par Johnny Hodges.

– Derrière les chœurs d'Hodges et de Tricky Sam dans *Yellow Dog Blues*, la section rythmique joue un rythme d'habanera, celui joué par la section rythmique de Jelly Roll Morton (et sa fameuse « Spanish tinge ») dans l'exposition du deuxième thème de *Original Jelly Roll Blues* deux ans auparavant. Rien ne se perd.

– Boris Vian aurait-il eu dans son subconscient un des chœurs de Tricky Sam Nanton dans *Jubilee Stomp* pour composer *Le Cinématographe* ?

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 (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).

AFRICA! AFRICA! In that year of 1928 the cry was for Africa. Especially among the high society of New York, in eager quest of the exotic. But, as so frequently the case, the authentic was draped in artificial glitter, the original disappeared behind mediocre copies, and true creation had to fight its way through the depressing uniformity of imitations.

The Cotton Club, with all its sham primitiveness, had become one of the focal points of this lust for Africa, seized upon by New York's white upper crust as its latest distraction. These people, who would probably have recoiled from even setting foot in black Harlem, were thus able to procure a sensation of vicarious excitement, a feeling they were exploring the unknown. A pleasure heightened by the idea of slumming in safety.

The intelligentsia also got drawn into the movement, but for somewhat different reasons.

Across the Atlantic, Europe too had caught the African fever, but had caught it through direct contact with the Black Continent it had colonised. Masks, sculptures, social customs and an apprehension of the mysteries of Africa had made a vivid impression on European painters and poets, from the Cubists to the Surrealists. Their works were sometimes impregnated with this alien culture, witness Picasso's "Les Demoiselles d'Avignon".

The United States, on the other hand, knew another Africa, the Africa installed on its territory. It was represented by the descendants of that earlier holocaust: the traffic in Blacks which had been the prelude to slavery. This was an Africa that had already undergone a certain

Americanisation, its future depending on its integration – or its non-integration – into the America of the American Dream. White intellectuals displayed a veritable passion for the riches of this different culture. Some – Carl Van Vechten, for example, author of "Nigger Heaven" – organised parties or held receptions for black artists, a practice that did not always pass without incident or a taint of snobbery. Others – such as Vachel Lindsay with his "Booker Washington Trilogy" and "Daniel Jazz" – sought to disseminate the history and culture of the American Black.

While white intellectual America preoccupied itself with such explorations, over at the opposite end of the stage there burst into the act a host of black novelists and poets nourished on their people's past. Demanding a better destiny than the one so condescendingly accorded them, they proudly proclaimed their identity.

Although a black poet by the name of Jupiter Hammon had emerged during the latter half of the 18th century, it was only towards the end of the 19th that a black literary movement got seriously underway. Is it pure coincidence that this same period also witnessed the birth of a form of music in Louisiana – as well as in other states across the South and along the East Coast – that in character was undeniably Afro-American? What is certain is that what became known as the "Negro Renaissance" took off with Paul Laurence Dunbar, whom Duke Ellington surely read with interest and of whom he could hardly have remained unaware, since in Washington he took lessons from teachers of the Dunbar High School. Following in the Dunbar footsteps came a whole generation of important

writers: Sterling Brown, a Washingtonian; James Weldon Johnson with "The Autobiography of An Ex-Colored Man"; Claude McKay with "Home to Harlem"; Countee Callen with "Black Christ"; Richard Wright with "Native Son"; and Langston Hughes, an author whose spirit lay much closer to jazz and whose talent covered a wide range of disciplines. Particularly noteworthy is the verve with which Hughes, in his "Ways of White Folks", describes the comic or dramatic mishaps of white society in its relationship with Blacks. And in 1941 he was one of the co-authors of the Ellington musical comedy, "Jump For Joy".

In 1928, another episode that had rattled the United States, at all social levels, had just reached its conclusion. At its heart, a Jamaican by the name of Marcus Garvey. After first sharpening his teeth in his native country, Garvey emigrated to the United States in 1917 to create a movement whose basic doctrine was the mass return of Blacks to Africa. Garvey believed that, as Blacks had been brought to America by force, this same America could never become their mother country. A talented orator, he preached the decolonisation of Africa and its handing back to the Africans. Initially, his ranting aroused the interest of a mere handful of people, but within a few years the utopia he offered had stirred up the black population from one end of the country to the other.

Flagrant segregation and injustice, highlighted by the spectacle of black soldiers returning from the war in Europe and protesting at the idea of still being second-class citizens, could only fuel the flames. Garvey gradually found himself surrounded by several million supporters, all too eager to

finance his wild enterprise. On the proceeds, he created the Black Star Line, linking North America to Africa, a shipping company that would even outlive him. But his success assumed such proportions that it went to his head, and in no uncertain fashion. He began organising marches of uniformed troops in numerous large cities, and nominated himself President, even Emperor, of Africa! For the government, this was obviously more than it was prepared to stand, and it went for him by the throat, charging him with the multiple fraud he had practised so openly. Following sentence, he was allowed to head back to his native country, but by this time the mighty United States of America had been profoundly shaken.

Ellington and his kin, like everybody else, emerged thoroughly troubled by this resurgence of the African national identity. They read contemporary black authors, and, although they had not actively supported the charismatic Garvey, they at least sympathised with his demands for greater freedom and dignity for their people. How could Duke possibly have reacted otherwise? Here was a young black artist who, after many years of struggling to make his mark, now found himself installed at the Cotton Club, and enjoying increasing fame in an environment from which Blacks were specifically excluded. Moreover, he now stood at a crossroads: he had brought his parents from Washington to join his wife, his son (Mercer, a future musician) and himself; he was already fairly wealthy; and he face the dilemma of reconciling the benefits he was now reaping with the artistic integrity he would find it increasingly difficult to defend.

In the event, faced with an audience of which a sizeable portion was gripped by a fascination for a kitschy image of Africa, he chose to impose the most Afro-American music imaginable. Skilfully fashioned by Duke and cohort Bubber Miley, this music evolved into what became known as the jungle style. The mix? A liberal use of mutes among the brass to produce sounds ranging from the ferociously aggressive to the profoundly moving. A clever exploitation of the various contrasting voicings concoctable from a reed section ranging in instrumentation from clarinet to bass-saxophone. And a solid underpinning of the brass and reeds with a powerful rhythm section dominated by double-bass, bowed or plucked. The resultant whole? A style of music that could only be black!

Although it's true Duke did inspire a few disciples among other black orchestras, none ever got anywhere near the Ellington impressionism. And white orchestras were left far behind, hardly surprising in view of the innate blackness of Duke's music. Interestingly, you could in the 'twenties find white bands capable of making a good job of playing the blues, but never one able to venture into the jungle-style territory such a fundamental part of black culture.

The permanent link between Ellington's music and black socio-cultural movements has not always been granted due recognition. This stems from the fact that the jazz orchestra has, by definition, always been considered as belonging to the entertainment world. But since, for Duke, music had a broader meaning, he felt it was possible for other, more serious values to make themselves heard, even within the context of entertainment.

Consequently, it would not be long before he began to mistrust labels or descriptions that risked diminishing his music. He would resort less and less to the term "jungle", which for him signified the African brush – a mere symbol of the land of his ancestors – and the jungle atmosphere of modern cities. Nor did he like the word "jazz", since in everyday language it all too often harboured pejorative or sexual connotations.

When Duke's reputation acquired a worldwide dimension and journalists persisted in questioning him about the meaning of his art, he always firmly insisted on the fact that he considered himself a composer of Negro-American music. In his view, Africa had possessed an immense wealth of expression that it had since lost, and he imagined it would one day succeed in rediscovering it, thanks mainly to the continent's American heirs. He always made room for Garvey in his personal gallery of heroes, and was the only person I know of to detect some sort of parallel between bop and the Garvey movement. He took part as regularly as his schedule allowed in the Annual Marcus Garvey Festival organised by the Roxbury Cultural Center. And he provided tangible evidence of his support for a still alive and active Martin Luther King with the show "My People", staged at Chicago's McCormick Theater in August 1963.

Back in March 1928 Duke was still far from imagining just where his ambition to create a new music, nourished by a much neglected culture, was going to lead him. Accepting that his fame was growing by the week, he knew full well he now had to build up the orchestra if he wanted to see the Cotton Club contract through to a successful conclusion, plus take care

of all his other engagements. His first move was to augment the trumpet section to three pieces by re-drafting his childhood friend Arthur Whetsol, who had finally opted to become a musician instead of a doctor. The return of this well-bred Washingtonian proved all the more necessary in that Bubber Miley's shaky health meant he was absent from duty with increasing frequency, witness the opening session of the present volume, which took place on 21 March 1928.

Take It Easy offers an excellent indication of the measure of Whetsol's talent: not only the quality of his tone, but also his ability to growl eloquently in place of Miley. Among the many contrasts Duke has so skilfully juxtaposed, perhaps the most striking is the way he sets up the sinuous runs of the Barney Bigard clarinet in opposition to the dense tones of the Tricky Sam Nanton trombone. The *Jubilee Stomp* that follows must surely have been Otto Hardwick's favourite piece, for the elegance of his style here finds its full expression. He benefits from some sterling support: a fiery Louis Metcalf, a virtuoso Bigard, a forthright Tricky Sam and an eager Duke in James P. and Fats Waller mood. *Black Beauty*, the first of several portraits by Ellington – painter turned musician – was composed well before those he devoted to Bojangles, Willie “The Lion” Smith and one or two others. The piece is a posthumous tribute to a famous black singer, Florence Mills, who died prematurely in 1927. The title bears a whiff of protest it would be dishonest to deny: at the time, beauty was purely white, and *Black Beauty* anticipates by several decades

the “Black is Beautiful” declarations that so marked the black civil rights movement.

Although *Black Beauty* became an integral part of the Cotton Club show, its overall mood is one of subliminal emotion. Arthur Whetsol is its principal artisan, his sound characteristically gentle, never pretentious, and just the slightest touch ethereal. Other trumpeters, from Joe Smith through to Johnny Coles, successfully adopted a similar approach, yet none attained the exceptional grace and sensitivity that made Whetsol one of that elite band of inimitable Ellingtonians. Tricky Sam, for his part, responds to the reeds in admirably biting fashion, while Duke here distances himself somewhat from the then fashionable stride-piano style, and Bigard picks up on the mood set by Whetsol. The first take finds trumpeters Whetsol and Metcalf indulging in one or two flights of fancy, echoed by some similarly fanciful touches from Duke himself. At the end of it all you can almost hear him say: “Come on, we can do better than that. Let's do it over again.” The second take turns out correspondingly tighter.

Five days later the orchestra was back in the studios, and taking another bite at *Black Beauty*. Although Bubber Miley has now returned to the line-up, he does not take over a solo spot. Duke, with his already evident flair and rapidity, has nevertheless modified the solo routine, adding still further to the atmosphere of controlled emotion and improving the overall unity of the piece. Arthur Whetsol is the only trumpet soloist, his beautiful tone much in evidence. Tricky Sam is given two says in the matter, while Duke's piano solo has been transformed into a dialogue with bassist

Wellman Braud, the latter placed very close to the mike. This version is undoubtedly more beautiful than the two from the previous session. The repeat of *Jubilee Stomp* also turns out a great success. This time there has been no change in the basic routine, but the performance gets the added fillip of Miley stepping into Metcalf's solo spot. The livelier tempo admirably highlights Hardwick's limpid alto, as well as the remarkable section work and Braud's strong bass. Indeed, once close to the mike, Braud obviously had no intention of moving back!

This new Orleans bassist has often been accused of lack of swing, but we should not overlook the fact that the prevailing style in the 1920s consisted of allowing the strings to slap against the fingerboard of the instrument, and it is hard to imagine how the percussive effect of this technique could be expected to go hand in hand with rhythmic lightness. In any case, the very forward bass of Wellman Braud in those days formed a constituent part of the Ellington orchestra's sound.

Got Everything But You, of which unfortunately only a single version seems to exist, provides a superb demonstration of the poetic art of Bubber Miley. He intervenes twice, switching moods between sarcasm and fun with unrivalled dexterity, and apparently inspiring his companions. Hardwick and Bigard are delightfully lyrical, Tricky Sam generates immense swing with just a few judiciously placed notes, Harry Carney is nothing short of masterly on baritone-sax, and Whetsol provides his usual telling support.

When the orchestra returned to the studios in June 1928, not only was Arthur Whetsol absent from the line-up, but there had been another important change in personnel. Otto Hardwick, Duke's friend since childhood days, had once again been feeling the itch for adventure, this time curious to investigate what life was like across on the opposite side of the ocean. With just enough money in his pocket to take care of his minimum needs during the voyage, down to the ship he went, accompanied by his musician friends, and off he set. On arrival at his final destination, Paris no less, he soon found himself work in various orchestras, the most notable of which was that of Noble Sissle. Meanwhile, back home, his replacement was a young man by the name of Johnny Hodges, now nicely on course to becoming a front-ranking soloist. With Buster Bailey vying for the Ellington job, however, the decision to take him on had been very much in the balance. But, on the one hand, Duke feared a certain incompatibility between Bailey and fellow-clarinetist Bigard; and, on the other, Harry Carney weighed in forcefully in favour of Hodges, an old section mate from his Boston days.

No doubt the most representative solo-player the Ellington orchestra would ever know, Johnny Hodges, together with Charlie Parker, was certainly one of the two most important alto-saxophonists in the history of jazz. He had been a pupil of Sidney Bechet, and he once told me how, as a youngster, he had profited from Bechet's interest in his sister to get free lessons! And he had even played for a short time alongside his master. Hodges, whom people wrongly took for an impassive character, idolised

Bebet, and – appropriately – it is on soprano-saxophone that he first comes to our notice on W. C. Handy's *Yellow Dog Blues*. On this same piece, Bubber Miley assumes the role of bluesman recounting his sad story, while the clarinet-dominated reed section comes up with a quite admirable contribution. The Ellington touch is perfectly recognisable both on this and on *Tishomingo Blues*, where Johnny Hodges' ample sonority stamps its henceforth indelible imprint on the sax section. For his solo on *Tishomingo Blues* Hodges reverts to alto, proving himself a polished stylist very different from Hardwick. He then makes way for a remarkable dialogue, full of scintillating contrasts, between a vigorous Tricky Sam and an airy Bigard, who in turn step back to enable the eager Metcalf and Miley to discuss their differences.

The following month brought a further change in the trumpet section, Metcalf opting out to join first Jelly Roll Morton, then Luis Russell. Composer Jimmy McHugh, who had been writing material for the Cotton Club show, had in the meantime made a hit on Broadway, in partnership with lyricist Dorothy Fields, with the revue "Blackbirds Of 1928", produced by Lew Leslie. Florence Mills was supposed to be star of the show, but following her tragic death it was Aida Ward who shared top billing with Adelaide Hall. At the last minute, the most famous tap-dancer of the day, Bill "Bojangles" Robinson, was added to the cast, thus making his Broadway debut at the ripe young age of 50! He waited no longer than opening night on 9 May 1928 to transform what already promised to be a successful show into a triumph.

The leading song of the revue, quickly wending its way into the hit parade, was *I Can't Give You Anything But Love, Baby*, the Baby in question having pushed out Lindy (originally there as a reference to the aviation hero who had made the first crossing of the Atlantic). For his recording session, however, Duke opted for two other pieces. The first, *Diga Diga Doo*, finds Hodges and Miley in what could legitimately be taken for a swing contest, the trumpeter almost literally dragging the rhythm section along in his wake. Irving Mills is the vocalist, and, although his contribution hardly merits a place in posterity, his singing is no worse than that of most of his contemporaries. The second, *Doin' The New Lowdown*, was a Bojangles warhorse, and Irving Mills once again decides to display his vocal talents. Arthur Whetsol and Johnny Hodges take on solo duties, but it is no doubt the strikingly effective section work that leaves the most lasting impression.

The summer season now behind them, the orchestra returned to the studios on 1 October. Duke opens the proceedings with two piano solos that tend to reveal a musician constantly at a crossroads. *Black Beauty*, a nostalgic melody which at this time seems to have been haunting Duke, draws from him a performance smack in the stride-piano tradition, *Swampy River*, on the other hand, reveals a more adventurous Ellington, in quest of other forms of expression. Here, the influence of Willie "The Lion" Smith is patently obvious, the interpretation replete with broken rhythms and changes of direction. There is even that slight touch of

romanticism so typical of "The Lion", a characteristic he inherited from his knowledge of 19th-century German composers.

The same day, the full orchestra recorded three titles in the company of two noteworthy guests, blues guitarist Lonnie Johnson and singer-dancer Baby Cox, an artist always busy in the world of musical comedy and sometimes confused with Adelaide Hall. The first piece, *The Mooche*, one of the major successes of the jungle style, was destined to remain in the orchestra's book for the remainder of its days. The opening theme, repeated at the end, is played by a trio of clarinets, and interwoven with a series of responses from Bubber Miley's trumpet, the whole conjuring up an intensely poetic atmosphere. Sharp contrasts, strong bass lines and a remarkable Hodges-Miley duo all combine to make this a *pièce de résistance* in the repertoire of Ellingtonian Africa. *Move Over* features Bubber Miley in equally expressive form, with or without mute; a singing reed section with Hodges on lead alto; one of Tricky Sam's finest solos – played open; a perfectly integrated Lonnie Johnson guitar; and the forever elegant Bigard. *Hot And Bothered* is a veritable firework display based on the harmonies of the final strain of *Tiger Rag*. True, the Bubber Miley-Baby Cox duo passage suffers from one or two imperfections, but resorting to repeated takes in an attempt to smooth them out would almost certainly have ruined the wonderful spontaneity and swing of what is the most intense moment of the entire performance. Also noteworthy here are the instrumental virtuosity of Johnny Hodges and the low-register clarinet contributions from Barney Bigard.

It was the same line-up, minus guests, that took care of the following session, the date of which has been a matter of some dispute. November or December 1928 have sometimes been suggested, but I would side with those who maintain October, if only because the same titles are recorded over again, something Duke tended to do when two dates followed in quick succession. The main innovation in the two fresh takes of *The Mooche* is the insertion of a piano solo as a transition leading into Barney Bigard's solo. The new version of *Hot And Bothered* undoubtedly turns out more coherent, but now lacks that vital spark of spontaneity and fun. And it is certainly difficult not to regret the absence of the Miley-Cox duo, even though Miley himself again proves himself a veritable model of rhythmic vigour. *Move Over* remains faithful to the 1 October version, but repeated listening reveals a rather more palpable lyricism on the part of the sax-section.

This CD comes to a close with two pieces recorded on 17 October 1928. *The Mooche* yet again receives Ducal attention, a perfect illustration of the way Ellington would work away at a piece until he got it just the way he wanted. The Bigard solo is now more finely honed, the Miley-Hodges duo more polished, and Hodges is this time granted space to make his own solo contribution, a perfectly logical extension of the duo passage. *Louisiana* gives Hodges and Miley the chance to shine once more, but the alto-saxophonist, the essentials of his style by now under total control, nevertheless shows he is still far from having acquired the warm, sensual

tone that would ensure his inclusion in that exclusive band of inimitable Ellingtonians.

By this year of 1928, Duke Ellington, faced with an audience eager to dance and be entertained, was succeeding in getting it to accept a music in which sorrow mingled with joy. How can we not sense a relationship between this situation and the discourse of the Black Renaissance poets? Langston Hughes, for example, with a poem by which Senegalese poet Léopold Sédar Senghor was so moved that he translated it into French. Senghor it then was, by now president of his country, who invited the Duke Ellington Orchestra to take part in the World Festival of Negro Art in Dakar in 1966. And the poem he had translated was called Minstrel Man:

Because my mouth

Is wide with laughter

You do not hear

My inner cry.

Because my feet

Are gay with dancing

You do not know

I die.

Alexandre Rado

For this Volume 4 of the Complete Edition of the works of Duke Ellington, I should like to offer particular thanks to: François-Xavier Moulé, for much interesting information; Georges Broussaud, for allowing me access to his collection; and Lionel Risler, for this same reason, but also for his unstinting efforts to obtain the best possible reproduction of music recorded over 60 years ago.

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 Baudoin comments:

– It is interesting to hear on *Tishomingo Blues* that Johnny Hodges quotes from King Oliver's second solo chorus of the Creole Jazz Band's *Dippermouth Blues*.

– Behind the Hodges and Tricky Sam solos on *Yellow Dog Blues*, the rhythm section plays a habanera rhythm similar to that used behind the statement of the second theme on Jelly Roll Morton's *Original Jelly Roll Blues* (the famous "Spanish tinge"), recorded two years earlier.

– Did Boris Vian, in composing *Le Cinématographe*, perhaps have in his subconscious one of Tricky Sam's solo choruses on *Jubilee Stomp*?

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

THE WASHINGTONIANS

Louis Metcalf, Arthur Whetsol (tp); Joe "Tricky Sam" Nanton (tb); Barney Bigard (cl, ts); Otto Hardwick (as); Harry Carney (bar, as); **Edward "Duke" Ellington** (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); William "Sonny" Greer (d).

Brunswick New York, 21 March 1928

1. E 27090 *Take It Easy*
Solos: Whetsol, tp — Hardwick, as (2 bars) — Bigard, cl — Nanton, tb — Metcalf, tp — Hardwick, as — Bigard, cl (1 bar) — Metcalf, tp — Hardwick, as.
2. E 27091 *Jubilee Stomp*
Solos: Hardwick, as — Metcalf, tp — Bigard, cl — Nanton, tb — **D. E.**, p (break) — Nanton, tb — Bigard, cl (break) — Nanton, tb — Hardwick, as — **D. E.**, p — Bigard, cl.
3. E 27093 *Black Beauty*
Solos: Whetsol, tp — Metcalf, tp — Whetsol, tp — Nanton, tb — **D. E.**, p — Bigard, cl — Whetsol, tp.
4. E 27094 *Black Beauty* (master take)
Solos: same.

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

Louis Metcalf, James "Bubber" Miley, Arthur Whetsol (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Barney Bigard (cl, ts); Otto Hardwick (as); Harry Carney (bar, as); **D. E.** (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (d).

Victor New York, 26 March 1928

5. 43502-2 *Black Beauty*
Solos: Whetsol, tp — Nanton, tb — Whetsol, tp — Nanton, tb — duo: **D. E.**, p/Braud, b — Bigard, cl — Whetsol, tp.
6. 43503-2 *Jubilee Stomp*
Solos: Hardwick, as — Miley, tp — Bigard, cl — Nanton, tb — **D. E.**, p (break) — Nanton, tb — Bigard, cl (break) — Nanton, tb — Hardwick, as — **D. E.**, p — Bigard, cl.
7. 43504-2 *Got Everything But You*
Solos: Carney, bar — Miley, tp — Hardwick, as — Nanton, tb — Bigard, cl — Nanton, tb — Carney, bar, with Whetsol, tp obbligato — Miley, tp.

THE WASHINGTONIANS

Louis Metcalf, Bubber Miley (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Johnny Hodges (as, ss, cl); Barney Bigard (cl, ts); Harry Carney (bar, as, cl); **D. E.** (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (d).

Brunswick New York, 5 June 1928

8. E 27771-A *Yellow Dog Blues* — **D. E.**, p — Bigard, cl — duo: Miley, tp
Solos: Miley, tp — Hodges, ss — Nanton, tb — Metcalf, tp.

9. E 27772-A *Tishomingo Blues*

Solos: Hodges, as — Bigard, cl — duo: Nanton, tb/Bigard, cl — Metcalf, tp — Hodges, as — Miley, tp — Hodges, as

THE HARLEM FOOTWARMERS

Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as, ss); Harry Carney (bar, as); D. E. (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (d); Irving Mills (voc).
Okeh New York, 10 July 1928

10. W 400859-B *Diga Diga Doo*

Solos: Hodges, as — Whetsol, tp — Miley, tp — Mills, voc — Bigard, cl.

11. W 400860-C *Doin' The New Lowdown*

Solos: Mills, voc — Whetsol, tp — Hodges, as.

DUKE ELLINGTON (piano solos)

Okeh New York, 1 Oct. 1928

12. W 401172-B *Black Beauty*

13. W 401173-B *Swampy River*

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Johnny Hodges (as, cl); Barney Bigard (cl, ts); Harry Carney (bar, as, cl); D. E. (p); Lonnie Johnson (g); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (d); Baby Cox (voc).
Okeh New York, 1 Oct. 1928

14. W 401175-A *The Mooche*

Solos: Miley, tp — duo: Bigard, cl/Johnson, g — Cox, voc, acc. by Johnson, g — duo: Miley, tp/Hodges, as — Miley, tp.

15. W 401176-B *Move Over*

Solos: Bigard, cl — Miley, tp — Whetsol, tp — Nanton, tb — Johnson, g — Bigard, cl — Miley, tp.

16. W 401177-A *Hot And Bothered*

Solos: Hodges, as — Whetsol, tp — Guy, bj (break) — duo: Miley, tp/Cox, voc — Bigard, cl — Johnson, g — Hodges, as — Bigard, cl.

THE WHOOPEE MAKERS/THE WASHINGTONIANS

Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Johnny Hodges (as, cl); Barney Bigard (cl, ts); Harry Carney (bar, as, cl); D. E. (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (d).

Pathé/Caméo New York, Oct. 1928

17. 108446-1 *The Mooche*

Solos: Miley, tp — D. E., p — Bigard, cl — duo: Miley, tp/Hodges, as — Miley, tp.

18. 108446-2 *The Mooche*

Solos: same.

19. 108447-2 **Hot And Bothered**
Solos: Hodges, as — Whetsol, tp — Guy, bj (break) —
Miley, tp — Bigard, cl — Hodges, as.

20. 108448-1 **Move Over**
Solos: Bigard, cl — Miley, tp — Whetsol, tp — Nanton, tb —
Bigard, cl — Miley, tp.

DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA

Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Johnny Hodges (as, cl); Barney Bigard (cl, ts); Harry Carney (bar, as, cl); D. E. (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (d).

Brunswick New York, 17 Oct. 1928

21. E 28359-A **The Mooche**
Solos: Miley, tp — D. E., p — Bigard, cl — duo: Miley, tp
/Hodges, as — Hodges, as — Miley, tp.

22. E 28360-A **Louisiana**
Solos: Miley, tp — Nanton, tb — Hodges, as — Bigard, cl

MJCD 30

DUKE ELLINGTON • Vol. 4 • 1928

THE WASHINGTONIANS

- | | |
|--|------|
| 1. <i>Take It Easy</i> (D. Ellington) | 2'37 |
| 2. <i>Jubilee Stomp</i> (D. Ellington) | 2'40 |
| 3. <i>Black Beauty</i> (D. Ellington) | 3'02 |
| 4. <i>Black Beauty</i> | 3'08 |

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

- | | |
|--|------|
| 5. <i>Black Beauty</i> (D. Ellington) | 2'52 |
| 6. <i>Jubilee Stomp</i> (D. Ellington) | 2'34 |
| 7. <i>Got Everything But You</i> (J. Palmer, A. Razaf) | 2'57 |

THE WASHINGTONIANS

- | | |
|--|------|
| 8. <i>Yellow Dog Blues</i> (W. C. Handy) | 2'51 |
| 9. <i>Tishomingo Blues</i> (S. Williams) | 2'53 |

THE HARLEM FOOTWARMERS

- | | |
|---|------|
| 10. <i>Diga Diga Doo</i> (J. McHugh, D. Fields) | 2'52 |
| 11. <i>Doin' The New Lowdown</i> (J. McHugh, D. Fields) | 3'05 |

DUKE ELLINGTON

- | | |
|--|------|
| 12. <i>Black Beauty</i> (D. Ellington) | 3'01 |
| 13. <i>Swampy River</i> (D. Ellington) | 2'49 |

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

- | | |
|--|------|
| 14. <i>The Mooche</i> (D. Ellington, I. Mills) | 3'12 |
| 15. <i>Move Over</i> (D. Ellington) | 2'57 |
| 16. <i>Hot And Bothered</i> (D. Ellington) | 3'15 |

THE WHOPEE MAKERS/THE WASHINGTONIANS

- | | |
|--|------|
| 17. <i>The Mooche</i> (D. Ellington, I. Mills) | 2'46 |
| 18. <i>The Mooche</i> | 2'50 |
| 19. <i>Hot And Bothered</i> (D. Ellington) | 2'41 |
| 20. <i>Move Over</i> (D. Ellington) | 2'57 |

DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA

- | | |
|--|------|
| 21. <i>The Mooche</i> (D. Ellington, I. Mills) | 3'09 |
| 22. <i>Louisiana</i> (J. C. Johnson, A. Razaf, B. Schafer) | 3'00 |

Total time 64'55

DUKE ELLINGTON

Volume 4
1928

Reissue producer: Alexandre Rado
Special thanks to: François-Xavier
Moulé, Georges Broussaud
& Lionel Risler

Transfers: Lionel Risler
Mastering: François Terrazoni

© & © 1992 Média7

Made in Germany

Masters of Jazz

A series conceived by Noël Hervé,
produced by Bruno Théol,
directed by Christian Bonnet
assisted by Alain Tomas.

Co-ordination: Philippe Baudoin
English version: Don Waterhouse

Graphics: Laurent Gloaguen,
Isabelle Marquis
photos: X



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

MJCD 30

M7

852



3 356571 003023

DUKE ELLINGTON • Vol. 4 • 1928

MJCD 30