



Duke Ellington

Volume 5

1928

MJCD 52

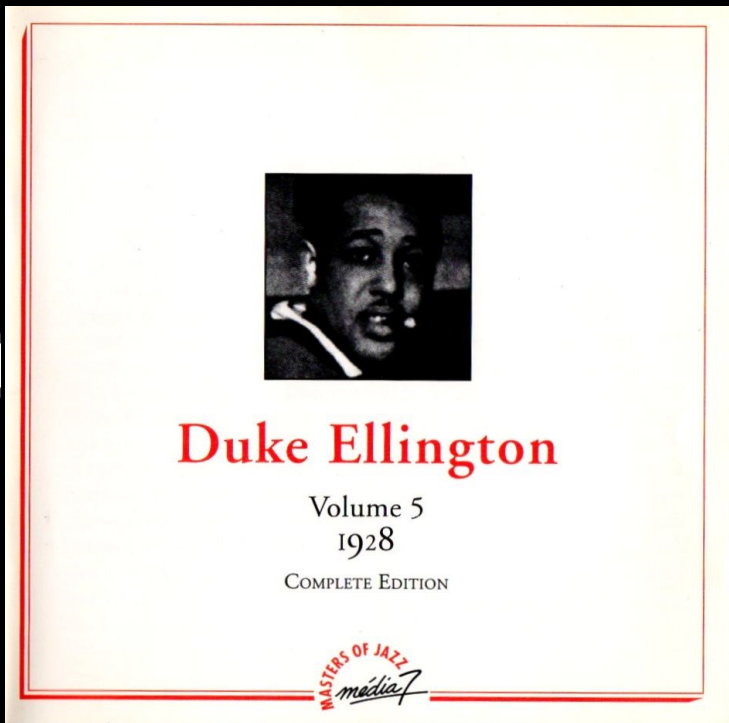
SACFM
C 63860

COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO

©. & © 1993 MÉDIA 7
Made in France

MASTERS OF JAZZ
média 7

TOUS DROITS DU PRODUCTEUR PHONOGRAPHIQUE ET DU PROPRIÉTAIRE
DE L'ŒUVRE ENREGISTRÉE RÉSERVÉS. SAUF AUTORISATION, LA
DUPLICATION, LA LOCATION, LE PRÊT, L'UTILISATION DE CE DISQUE
POUR EXECUTION PUBLIQUE ET RADIODIFFUSION SONT INTERDITS



Duke Ellington

Volume 5

1928

COMPLETE EDITION

MASTERS OF JAZZ
média 7

FINIR L'ANNÉE EN BEAUTÉ, tel était le désir de Duke Ellington. Il avait atteint la notoriété nationale grâce à son engagement au Cotton Club et à ses nombreuses émissions radiophoniques qui le firent connaître au pays tout entier, cette Amérique qui vivait encore sous le charme des « roaring twenties » et ne savait pas qu'à l'automne suivant un krach l'enverrait brutalement au tapis. Tout naturellement, Ellington cherchait à asseoir sa réussite par de nouveaux débouchés. La tactique d'Irving Mills consistant à enregistrer l'orchestre sous des noms divers pour différentes marques fonctionnait à plein. Ce disque en est l'illustration, puisqu'il présente vingt titres réalisés pour quatre labels durant les dix dernières semaines de 1928.

Au Cotton Club, la popularité de l'orchestre ne cessait de grimper. Une nouvelle revue avait vu le jour le 7 octobre et elle allait durer jusqu'en mars 1929. Jimmy McHugh et Dorothy Fields, à l'apogée de leur carrière, en étaient les auteurs. Non seulement la revue précédente du Cotton Club avait été un succès, mais les chansons de leur comédie musicale « Blackbirds of 1928 » étaient sur toutes les lèvres, le spectacle ayant triomphé à Broadway. Le nouveau show était intitulé « Hot Chocolate » et Duke enregistrera certains morceaux du spectacle comme *Harlemania* et *Japanese Dream*. Pour attirer le public new-yorkais vers les spectacles noirs-américains et souligner leur exotisme, on n'oubliait jamais de spécifier la couleur des artistes. Un Noir pouvait être black, sepia, negro, race, ebony ou chocolate. Cette insistance à marquer la différence n'était pas, bien sûr, sans

connotation raciste, les spectacles faisant se côtoyer Blancs et Noirs n'existant pas.

Ellington appréciait à sa juste valeur ce qu'il devait au Cotton Club. Il savait que sa réputation avait grandi en un court laps de temps, grâce à cette scène au nom devenu magique pour beaucoup. Il connaissait aussi le revers de la médaille. Le club, comme la plupart des établissements du même genre, était dirigé par la pègre. Ce n'était pas agréable à vivre tous les jours, surtout dans les coulisses. Quand ces messieurs avaient des comptes à régler, le sang coulait. Chaque fois qu'un ponte quittait New York pour visiter Chicago dans l'espoir d'ouvrir une succursale dans la Ville des Vents, il en revenait les pieds devant. Les gangsters de Chicago contrôlaient New York, mais n'acceptaient pas les « étrangers » chez eux. Lorsque le succès du Cotton Club devint tel que l'ouverture d'un club du même nom à Chicago fut envisagée, c'est Al Capone en personne et ses gens qui se chargèrent de l'affaire.

Afin d'étendre le champ de ses activités, Duke Ellington choisit de s'appuyer sur ceux qui, du côté artistique, appréciaient particulièrement sa musique, comme Jimmy McHugh ou Will Vodery, le directeur musical des Ziegfeld Follies. C'est donc à New York même qu'il pensait trouver une nouvelle voie. Dans les années vingt, il n'était pas attiré par les voyages, bien au contraire. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'il répondrait à ceux qui lui demandait où il habitait : « ma boîte à lettres est à New York ». Il rejeta les premières offres qui lui furent faites d'aller porter la bonne parole en Europe, alors que nombre de ses collègues franchissaient l'océan avec

enthousiasme. Il ne pensait même pas à visiter la Californie, voire jouer à Chicago. Lorsque son orchestre se produisait en dehors de la Grosse Pomme, les limites de ses déplacements étaient, à peu de chose près, la Nouvelle-Angleterre, Philadelphie et Washington. À vrai dire, ce qui l'attirait c'était Broadway, c'étaient les grandes scènes de New York. Il rêvait de comédies musicales dont il écrivait la musique, et croyait que cette alternative au Cotton Club garantirait son avenir.

Le penchant d'Ellington pour les musicals ne le quitta pas tout au long de sa vie. Il est assez attristant de constater que si quantité de ses projets se réalisèrent, il n'obtint jamais le grand succès, commercialement s'entend, qu'il était en droit d'espérer dans le domaine des comédies musicales. Le plus souvent, ses efforts furent contrariés par des impondérables, et il en conserva une certaine frustration. Il avait pourtant toutes les qualités requises pour composer des airs de grande qualité et de surcroît un sens indéniable pour la satire sociale. À titre d'exemple, on peut citer parmi ses créations de premier plan, dans les années quarante, l'inoubliable « Jump For Joy », ainsi que « Beggar's Holiday », son « Opéra de Quat' Sous », pour lequel il composa, en veine de prolifération, 78 morceaux dont une trentaine fut retenue.

Il est intéressant de noter que les critiques de jazz ont fréquemment jeté un regard désabusé sur les comédies musicales. Les standards, que tout authentique musicien se doit de jouer, proviennent souvent de cette source. Or, s'il est généralement admis que l'admirable découle de l'interprétation, voire de la transformation auquel l'improvisateur de talent soumet un stan-

dard, le mérite du compositeur réel, j'allais dire d'origine, n'est que rarement reconnu. *Body And Soul* fait surgir dans la mémoire Coleman Hawkins, *These Foolish Things* Lester Young, *I Cover The Waterfront* Paul Gonsalves. Mais, si un certain dédain existe parfois vis-à-vis du compositeur de standards, je ne l'ai pratiquement jamais rencontré chez les grands jazzmen. J'ai entendu Duke louer les aptitudes d'un George Gershwin, d'un Cole Porter, d'un Irving Berlin ou d'un Vincent Youmans. De même les musiciens noirs américains apprécient, parfois passionnément, les shows car ils estiment qu'ils font partie de leur culture au même titre que le gospel ou le blues. Ceux qui réunissent chanteurs, danseurs et musiciens noirs ont le plus souvent un caractère hautement spectaculaire, une réelle richesse émotionnelle, une violence dans la coloration et une présence rythmique continue. Le swing n'en est jamais absent. Ils s'inscrivent donc dans la mouvance du jazz.

Ce désir avoué d'aller plus avant vers le spectacle musical était partagé par Irving Mills, l'imprésario d'Ellington. Celui-ci croyait dur comme fer à l'avenir du compositeur-chef d'orchestre et ne lui demandait certes pas de compromettre son art. Ce qui différenciait les deux hommes était d'un autre ordre, mineur à priori, mais qui allait jouer un certain rôle dans les années à venir. Ellington cherchait à élargir son domaine musical et à l'approfondir. Il pensait parvenir à l'imposer par ses qualités propres. Mills, sans doute hanté par l'exemple de Paul Whiteman, présenté comme le « Roi du Jazz », une belle supercherie soit dit en passant, cherchait à faire

accéder Ellington au statut de musicien classique, à le faire reconnaître en quelque sorte comme le Gershwin noir.

En définitive Duke resta sur ses positions, mais pour parvenir à ses objectifs personnels, il fallait qu'il se prépare à composer davantage et surtout à accroître le nombre de ses musiciens, ce qu'il fera petit à petit. Dès fin 1928 les trompettes allaient être au nombre de trois. Il y avait là le patron de la section, « Bubber » Miley, co-créateur du style jungle et formidable soliste, aussi original que Louis Armstrong, même s'il fut beaucoup moins mis en lumière et imité que Satchmo. Presque à son antipode, se plaçait le Washingtonian Arthur Whetsol, dit « Chiefie », ami d'enfance de Duke, dont la sonorité douce mais jamais racoleuse faisait un contraste saisissant avec celle, parfois dramatique, de Bubber. Cette sonorité, elle aussi demeurée inimitable, faisait couler, disait Ellington, de grosses larmes sur les joues de maintes spectatrices. De plus, Whetsol, excellent lecteur, avait aussi pour tâche d'aider ceux qui ne possédaient pas les mêmes facilités. Enfin, le troisième de la section, un nouvel arrivant, s'appelait Freddy Jenkins, dit « Posey », parce qu'il aimait prendre des attitudes spectaculaires à l'attaque d'un solo. Il proposait une autre perspective de par son style pimpant et ses élans extravertis. Installé tout d'abord au centre de la section, il fut déplacé sur le côté, car ses manières révoltaient le bon Bubber qui les trouvaient indignes d'un musicien. Si Jenkins ne créa pas, à l'image d'autres solistes, une tradition intérieure dans l'orchestre, sa personnalité exubérante laissa une place dans les mémoires, ce dont Ray Nance tira profit plus tard.

« Tricky Sam » Nanton était toujours le seul trombone, mais après l'accroissement du nombre des trompettes, Duke allait bientôt se convaincre de créer une section de trombones. Fin 1928, pendant quelques courtes semaines, apparut un original qui ne laissa pas une trace profonde, sinon par son comportement parfois insolite. Il s'agit de Harry « Father » White, un autre Washingtonian. Il allait lors de son bref séjour s'imprégner suffisamment des vertus du style jungle pour en faire profiter, par le biais de ses arrangements, les orchestres du Mills Blue Rhythm Band et de Cab Calloway. Il fut incidemment celui qui donna à la danse la plus frénétique issue du jazz le nom de « jitterbug ». Father White avait son langage personnel, un peu du genre de celui de Lester Young. Le Président appelait tout le monde « Lady » et Father White utilisait pour sa part le terme « bug », la punaise. Johnny devenait « my bug Johnny ». Il avait aussi sa gnôle particulière dont il s'envoyait de grandes rasades avant de jouer. Il appelait son breuvage sa « jitter sauce ». Un jour, l'un des musiciens fit par plaisanterie main basse sur la bouteille. Entre deux morceaux Father éprouva le besoin de se requinquer vite fait en coulisse. Ne trouvant pas son élixir sacré, il s'écria : « Where is my jitter, bug ? ». L'orchestre s'esclaffa, la blague fit le tour de Harlem, pour finalement exploser dans des pas de danse enfiévrés.

Les anches, après le départ de Hardwick, étaient au nombre de trois. Il faudra attendre son retour dans les années trente pour les porter à quatre. Ce n'est que bien plus tard que le chiffre de cinq sera atteint. Alors une manière d'académie du saxophone prendra corps, à la fois par les qualités

de chacun de ses composants et par la longévité de leur présence dans l'orchestre. Fin 1928, toutefois, à trois, ils devaient être aptes à passer d'un instrument à l'autre. Barney Bigard jouait de la clarinette et du ténor, Johnny Hodges de l'alto et du soprano voire de la clarinette, Harry Carney du baryton, de l'alto, du soprano et de la clarinette. Parmi eux, il faut souligner l'importance de Johnny Hodges qui deviendra bientôt le soliste favori du public. On sait que Bechet était son idole et les leçons qu'il reçut du grand musicien de La Nouvelle-Orléans sont à peu près les seules qu'il prit, après avoir tâté de la batterie ainsi que du piano qu'il continua à pratiquer pour son plaisir. Hodges était l'autodidacte type. Après avoir joué avec son maître dans l'éphémère Club Basha, il se produisit dans les orchestres de Bobby Sawyer, Lloyd Scott et Chick Webb. Ce dernier était un admirateur de Duke, un grand découvreur de talents nouveaux et surtout un batteur fabuleux. Il galérait tant et plus et la gloire n'allait lui faire signe que de longues années plus tard. Jugeant que les qualités de Hodges méritaient mieux que ce qu'il pouvait lui proposer, Chick Webb poussa le jeune Bostonian dans les bras d'Ellington.

Ce qui étonne dès l'abord chez Hodges c'est qu'à l'âge de vingt ans son langage est déjà celui d'un musicien formé. Sa sonorité est volumineuse et brillante, son style ondoyant, riche en inflexions. Il sait comme personne faire apparaître l'essentiel de ce qu'il désire exprimer en dosant habilement son discours à cet effet. C'est un romantique-né que Bechet a, pour ainsi dire, mis au monde, mais qui par un miracle d'équilibre, une esthétique

bien définie, une quête lyrique, deviendra un soliste d'une sensualité à nulle autre pareille.

De prime abord, Hodges paraissait à l'opposé de sa musique. Réserve, impassible, le sourire plus que rare, ne faisant sur scène aucun effort pour attirer l'attention sur sa personne, il était l'image même de l'anti-vedette. Mais tous les publics étaient envahis par la magie de son charme dès l'attaque des premières notes d'un solo. Pour l'avoir bien connu, je dois avouer que lorsqu'il était éloigné des tumultes de la foule, Hodges se révélait un autre homme. Il n'était plus le musicien fuyant les interviews, se déroband à la pression des admirateurs, mais un être timide, sensible, loquace à l'occasion et manifestant un humour à la Buster Keaton teinté d'une bonne dose d'ironie. Son surnom était « Rabbit », le lapin, parfois raccourci à « Rab ». Les versions concernant l'origine de ce sobriquet étaient légion et Hodges s'amusait à n'en démentir aucune. Certains disaient qu'il s'était fait appeler ainsi parce que son profil rappelait l'animal en question, d'autres parce que dans sa jeunesse il courait vite, d'autres encore qu'il provoquait de telles émotions parmi le public féminin lorsqu'il jouait qu'on le considérait comme un chaud lapin. Il me raconta qu'en vérité il devait son surnom à une blague d'enfant. Tout petit, il adorait les sandwiches comprenant de grandes feuilles de salade. Il les engloutissait avec une si grande célérité qu'un de ses copains l'appela lapin pour le taquiner. Et le surnom lui resta.

Lorsque le 20 octobre 1928 l'orchestre d'Ellington se trouve dans un studio, il comprend trois trompettes et deux trombones car Freddy Jenkins

est présent ainsi que Harry « Father » White comme second trombone. Il interprète une composition de Duke, *Awful Sad*, qui porte bien son nom tant elle est enrobée d'une tristesse indicible, accentuée par les solos de Bigard à la clarinette et surtout de Whetsol à la trompette dont la sonorité est par moments presque immatérielle. On entend aussi Carney à l'alto s'exprimant ici avec une délicatesse rappelant Otto Hardwick.

Dix jours plus tard, les musiciens abordent une séance qui a fait cogiter abondamment les discographes. Il n'y a que deux trompettes, mais il est clair que ni Bubber Miley ni Freddy Jenkins ne sont parmi les participants. Arthur Whetsol est indubitablement sur place, mais le nom du second trompette demeure un mystère. Malgré les années d'écoute répétées et les nombreux candidats testés, il n'a pas été possible de trouver une identité à l'inconnu. Certains, peut-être par paresse, ont avancé le nom de Cootie Williams, mais celui-ci m'a répété qu'il n'avait jamais joué et à fortiori enregistré avec Duke avant son engagement dans l'orchestre. Ce musicien inconnu s'exprime dans un style dérivé des trompettes louisianais sans montrer grande assurance. Il m'est arrivé d'interroger les vétérans ellingtoniens à son sujet, mais les réponses ont été évasives. Duke pour sa part, s'en est tiré par une de ses pirouettes habituelles : « 1928 ? Je ne sais pas. C'était avant mon époque ». Quand on le poussait un peu pour en savoir plus, il répondait parfois dans un sourire que son époque commençait en 1956 au Festival de Newport.

Les musiciens m'ont raconté que les séances avaient souvent lieu une fois le spectacle du Cotton Club terminé. Des amis ainsi que d'autres musi-

ciens les accompagnaient. Le remplaçant a donc pu être choisi au pied levé parmi eux. Une autre hypothèse plausible est qu'Ozie Ware, vocaliste en cette occasion, avait amené au studio un de ses accompagnateurs habituels, lequel sauta sur l'occasion pour se faire valoir. Pour tout arranger la fiche de cette bizarre séance fait apparaître un personnel rajouté dix ans plus tard et manifestement erroné.

Le premier titre enregistré ce jour-là est *The Mooche* dans sa version la plus connue. C'est Arthur Whetsol qui growle en réponse au trio de clarinettes dans le rôle habituellement dévolu à Bubber Miley, et on peut considérer qu'il s'agit d'un échantillon du système question/réponse qui fleurira lors de la période swing. Johnny Hodges prend un solo bien structuré sur le second thème mais on se doit de souligner la remarquable performance du percussionniste Sonny Greer, lequel épice d'un fort parfum d'étrangeté cette interprétation. Les morceaux qui suivent sont des blues chantés par Ozie Ware entourée d'un ensemble réduit. Dans *Santa Claus, Bring My Man Back To Me*, elle demande au Père Noël de lui ramener son homme, celui qu'elle a gardé au chaud tout l'hiver quand il ne savait où aller, et qui a pris la poudre d'escampette les intempéries passées. Dans *I Done Caught You Blues*, elle explique à son amant qu'elle en a assez d'être trompée par lui, qu'il peut partir sur le champ, qu'elle ne s'embarrasse jamais d'un seul bonhomme car elle en a toujours six ou sept, si ce n'est huit ou neuf, sous la main. Comme accompagnateur Barney Bigard brille de virtuosité ironique aux côtés du trompette inconnu. On a longtemps prétendu que Billy Taylor était au tuba, mais les recherches les plus sérieuses indiquent qu'il

n'était pas dans les parages et que c'est bien Wellman Braud qu'on entend, doublant basse et tuba, comme il le faisait au Cotton Club. L'orchestre au complet reprend ses droits pour une première prise de *I Can't Give You Anything But Love* qui est une rareté. Une hésitation dans le vocal d'Irving Mills a fait mettre cette version au rancart, mais pas suffisamment sans doute, puisqu'elle fut redécouverte récemment. Baby Cox est l'autre vocaliste, très proche dans son idiome « scat » de Bubber, tandis qu'Arthur Whetsol, Johnny Hodges et Tricky Sam Nanton se montrent à leur avantage. Les deux versions de *No, Papa, No* ne font qu'ajouter à la singularité de cette séance et cela pas uniquement parce qu'il y a une vocaliste dans la seconde prise et pas dans la première. Bien que ce soit la version dite instrumentale qui est la plus usitée, on peut supposer que Duke ne fut pas entièrement satisfait des efforts du trompette inconnu et de Harry Carney à l'alto, puisque ceux-ci furent remplacés par Arthur Whetsol et Johnny Hodges dans la seconde version de ce blues de Victoria Spivey, dont Ozie Ware détaille les paroles avec autorité. Elle explique à son homme qu'elle ne veut plus de lui, qu'il a tort de la croire folle de sa personne et qu'elle ne veut plus – non, bonhomme, non – être sa mécanique.

Une dizaine de jours plus tard, dans le même studio, l'orchestre grave la bonne version de *I Can't Give You Anything But Love*. Duke restant fidèle à son goût de faire évoluer continuellement les morceaux joués par son orchestre, certains changements sont à noter par rapport à la précédente version. On n'entend Johnny Hodges qu'une seule fois en solo et celui de Tricky Sam est placé avant le vocal de Baby Cox, et non après.

D'autres pièces étaient inscrites au programme du jour, mais, comme indiqué sur la fiche de séance, les musiciens, qui s'étaient produits jusqu'à cinq heures du matin au Cotton Club, étaient trop fatigués pour jouer. Une précision complémentaire : la séance était prévue durer de 9 heures à 13 heure 10. On achève bien les chevaux !

Destinée à compléter une série de nouvelles versions des chansons ayant obtenu un grand succès dans « Blackbirds of 1928 », une séance a lieu le 15 novembre 1928. Bubber est cette fois présent ainsi qu'Otto Hardwick, venu dire un petit bonjour aux copains à son retour d'Europe et avant d'aller rejoindre l'orchestre de Chick Webb. Dans *Bandanna Babies* lancé par un Wellman Braud superswinguant, Bubber Miley prend un de ses solos les plus significatifs, détachant chaque note avec un art consommé. Les autres solistes suivent le bon exemple. Se distinguent particulièrement le maestro, plein d'entrain, dans un style dérivé de James P. Johnson, et Johnny Hodges s'affirmant de plus en plus hors du parrainage de Bechet. *Diga Diga Doo* permet à Tricky Sam de donner un aperçu de son style jungle personnel mais, une fois de plus, après le duo vocal, c'est Bubber Miley qui embrase cette version d'un swing intense avec Wellman Braud à la propulsion. Il montre une autre facette de son talent dans *I Must Have That Man*, avec un solo plein d'une émotion contenue qu'on retrouve aussi chez Johnny Hodges avec en plus quelques éclats de ce lyrisme chantant qui deviendra une des caractéristiques de son jeu.

La séance qui suit cinq jours plus tard comprend les mêmes musiciens moins Hardwick. C'est le retour vers les thèmes ellingtoniens. Accompagné

par Wellman Braud à l'archet, Tricky Sam expose avec force le premier thème de *The Blues With A Feeling*, relayé par Johnny Hodges au soprano qui à cet instrument rappelle par moments son initiateur Sidney Bechet. Bubber Miley, s'appuyant sur un fond d'anches, prend un solo tellement pathétique qu'on ne peut s'empêcher d'y trouver les reflets d'un adieu à la vie, comme on en percevra dans certains des derniers enregistrements de Lester Young et de Paul Gonsalves. À l'inverse, c'est un Bubber enjoué et disert qui se fait entendre dans *Goin' To Town* qu'il composa avec Duke. D'autres solistes lui succèdent avec bonheur mais on mettra en exergue l'intervention grinçante de Tricky Sam et le solo de Carney au baryton qui montre ici l'étendue de ses capacités sur un instrument réputé difficile à maîtriser. Le surlendemain, les Ellingtoniens reçoivent un invité en la personne du guitariste Lonnie Johnson qui était alors un des musiciens-maison de la marque Okeh. Ils enregistrent *Misty Mornin'*, un des premiers « pastels » ellingtoniens destinés à contrebalancer les rudesses du style jungle. L'arrangement permet d'apprécier une des premières véritables sections de trompettes ducales ainsi que les saxophones emmenés par la brillante sonorité de Johnny Hodges. C'est aussi l'occasion d'entendre Arthur Whetsol dans un solo tout en finesse accompagné par Wellman Braud à l'archet, Lonnie Johnson à la guitare bluesy et Bigard dans un de ses désormais rares solos au ténor.

En décembre, c'est une formation restreinte qui accompagne Ozie Ware dans *Hit Me In The Nose Blues* où la chanteuse se plaint de son mauvais et brutal bougre qui prend son poing pour un marteau et qui rue

comme une mule. Elle en a peur, la pauvre femme. Elle préférerait le voir mort, mais il ne veut rien savoir et lui colle un marron sur le nez d'où le titre de ce blues qui voit Bigard et Nanton compatir hypocritement aux malheurs de l'héroïne. Ozie Ware est uniquement accompagnée par Ellington au piano dans *It's All Coming Home To You*. Cette fois, il s'agit d'une femme qui accuse son homme de l'avoir lâchement abandonnée, malade et à moitié morte de fièvre. Elle l'avertit aimablement que le mal qu'il lui a fait lui retombera sur la tête. Que ce soit la vie de chien qu'il lui a fait mener, les mensonges, les vols et les meurtres commis, il ne perd rien pour attendre car il paiera pour ses crimes, que cela prenne un jour ou un an ou deux.

Sorti de cette menace de justice imminente, l'orchestre se réunit, probablement dès le lendemain, en l'absence de Bubber Miley qui une fois de plus fait faux bond. Ils jouent *Hottentot* où se distinguent particulièrement Barney Bigard et Tricky Sam ainsi que le nouveau venu Freddy Jenkins dans ce style fringant qui lui est propre. Fermez les yeux, tout particulièrement lors du solo de Bigard, et vous verrez apparaître, avec un brin d'imagination, les danseuses du Cotton Club dans leurs gracieuses évolutions. L'orchestre donne aussi une autre version de *Misty Mornin'* et de la brume matinale émerge le son nostalgique de la trompette d'Arthur Whetsol relayé par Barney Bigard au ténor.

La dernière séance de 1928 est une curiosité pour différentes raisons. Il s'agit d'une grosse machine mise sur pied sans nul doute par Irving Mills dans le souci de faire accéder Ellington au statut prétendument supérieur

de la musique dite sérieuse. Les Ellingtoniens sont ici en compagnie d'un orchestre blanc dirigé par le violoniste Matty Malneck et d'un chœur noir. Ellington avait *St. Louis Blues* à son répertoire depuis longtemps, mais assez curieusement il ne l'avait jamais enregistré jusque là. Ce qui reste de sa conception du classique de W. C. Handy apparaît en fin d'interprétation et c'est vraiment le seul bon moment à retenir. Ce *St. Louis blues*, en deux prises dont la première est une rareté, aurait mérité plus de répétitions et des moyens d'enregistrement autrement mieux adaptés aux exigences d'un projet aussi ambitieux.

Alexandre Rado

Pour ce volume 5, je tiens à remercier François-Xavier Moulé pour sa fidèle coopération, ainsi que Benny Aasland pour ses intéressantes communications. Ma gratitude va de même à Georges Broussaud et Christian Dangleterre pour avoir mis à ma disposition leur collection, ainsi qu'à Lionel Risler qui, en plus, a assuré avec soin la reproduction de ces pièces historiques.

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 existe deux autres *Goin' To Town* différents. L'un, aussi orthographié *Go 'Won To Town*, a été enregistré par Dewey Jackson en 1926, l'autre a été gravé, entre autres, par Luis Russell en 1931 et Red Nichols en 1932.

À remarquer que *I Must Have That Man* a la même trame harmonique que *I Can't Believe That You're In Love With Me*, composé aussi par Jimmy McHugh deux ans plus tôt pour une revue du Cotton Club et créé par Aida Ward.

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).

DUKE ELLINGTON wanted to end the year in style. Thanks to his Cotton Club engagement and numerous coast-to-coast radio broadcasts, he already enjoyed nationwide fame in an America still revelling in its Roaring Twenties, blissfully unaware that economic disaster lurked in the shadows of an autumn only a short year away. Quite naturally, Duke's aim now was to consolidate his success by establishing new outlets, and the Irving Mills tactic of having the orchestra record under varying names for several different companies was working remarkably well. The present album amply illustrates the fact: 20 titles for four different labels, all made within the last ten weeks of 1928.

The orchestra's popularity at the Cotton Club was constantly on the rise. A new revue had been launched on 7 October 1928 and was set to run until the following March. Its authors, Jimmy McHugh and Dorothy Fields, were now at the peak of their careers. Not only had the previous Cotton Club revue proved an enormous success, but the songs they had written for their musical comedy, "Blackbirds of 1928", were on everybody's lips, the show having scored a triumph on Broadway. The new revue was entitled "Hot Chocolate", and Duke would record several of its feature numbers such as *Harlemania* and *Japanese Dream*. To attract New York audiences to black American shows and to play on the exotic, it was common practice to specify the artists' colour, portrayed in such terms as black, sepia, Negro, race, ebony and chocolate. This insistence on colour was not, of course, without its racial undertones, since mixed black and white shows simply did not exist.

Ellington fully appreciated just how much he owed the Cotton Club, his reputation having received such a rapid boost from a nightclub now a magic name. But he was by no means oblivious to the other side of the coin, the disturbing fact that the club, like most others of its kind, was run by the underworld. Inevitably in such circumstances, backstage life was not always easy, for when these gentlemen had scores to settle, blood flowed. Whenever a New York bigwig visited Chicago in the hope of setting up shop there, he would almost invariably return feet first, because Chicago's gangsters controlled New York and they certainly had no intention of allowing New Yorkers to infiltrate their home territory. Hence, when the success of the Cotton Club achieved such proportions that it was decided to set up a club of the same name in Chicago, it was Al Capone and his men who took personal charge of the operation.

In his quest to extend his field of activity, Duke Ellington chose to rely on those who, in artistic terms, most appreciated his music. That meant people like Jimmy McHugh and Will Vodery, the latter the music director of the Ziegfeld Follies. Clearly, it was in New York itself that Duke saw his future. Back in those 1920s he felt no temptation to travel, and it was only numerous years later that, when asked where he lived, he would reply: "My mailbox is in New York." Unlike many of his enthusiastic colleagues of the day, he thus resisted all attempts to get him to tour Europe, and he would not even consider visiting Chicago or California. Whenever this Ellington orchestra appeared beyond the boundaries of the Big Apple, it was nearly always within the geographical confines of New England, Philadelphia and

Washington. What really attracted Duke was Broadway and the big New York stages, and he dreamed of penning musical comedies, in the firm belief this particular alternative to the Cotton Club would be the soundest way of ensuring his future.

Ellington's penchant for musicals remained with him throughout his life. It is saddening to note that, although many of his projects did actually materialise, he never enjoyed the commercial success he had the right to expect in the field of musical comedy. Generally, his efforts were thwarted by imponderables, and there can be no doubt he suffered a certain sense of frustration. Yet Ellington possessed all the necessary attributes, with his gift for penning attractive melodies and his undeniably keen sense of social satire. Consider, for example, such top-class creations of the 1940s as "Jump For Joy" and "Beggar's Holiday", the latter Duke's version of "The Beggar's Opera" for which he composed no fewer than 78 pieces, 39 of which were actually used.

It is interesting to note that jazz critics have frequently eyed musical comedy with a certain lack of respect. And yet the "standards" so much a part of any self-respecting jazzman's repertoire very often derive from this very source. Even though it might be generally admitted that what counts most is the individual interpretation – sometimes even a total transformation when in the hands of a talented improviser –, the merits of the original composer are all too rarely recognised. Hence, *Body And Soul* immediately conjures up the name of Coleman Hawkins; *These Foolish Things*, Lester Young; and *I Cover The Waterfront*, Paul Gonsalves. But this

seeming disdain for the composer is something I have rarely encountered among top jazzmen, and I often heard Duke singing the praises of George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin or Vincent Youmans, to name but those four. Just as important, black American dancers, singers and musicians tend to love musicals, sometimes passionately so, believing them as much a part of their culture as blues or gospel. The shows that appeal most are usually highly spectacular, deeply emotional, violently colourful and constantly rhythmic, with swing an omnipresent ingredient. As such, they simply belong to jazz.

Duke's avowed desire to move towards the world of musicals was shared by Irving Mills, his impresario. Mills, a fervent believer in Ellington's future as a composer and bandleader, certainly never asked him to compromise his art. The difference between them, at first apparently minor, yet one that was going to play a part in future years, was that Ellington sought to broaden and deepen his musical spectrum in the belief he could impose it by its own inherent qualities. Mills, on the other hand, perhaps obsessed by the success of Paul Whiteman, unjustifiably enshrined as the "King of Jazz", aspired to elevating Ellington to the rank of classical musician, to installing him as a sort of black George Gershwin.

In the event, Duke stuck with *his* view of things, but to achieve his objectives he had to prepare himself to do a lot more composing and to expand the size of his orchestra, which gradually he did. By the end of 1928 came some of the first signs of change, as the Ellington outfit appeared with three trumpeters in the line-up. The boss of the section was



1261					Records by:		DUKE ELLINGTON & HIS COTTEN CLUB ORCHESTRA. 6946		(11A02)	
Key	Letter	Pitch	Sold No.	Matk No.	Selection, Composer, Publisher, Copyright, Etc.					
					New York.	Nov. 10th, 1928.	Irving Mills Dir.			
					18573- Banjo, Piano, 3 Sax., 2 Cornets, Trombone, Tuba, Traps.					
	BV	96	48102	3	I Can't Give You Anything But Love.--Fox Trot.		690-24	188	9	
	BV	96	48102	4	Comp. Dorothy Fields Jimmy McHugh.		690-46	"	"	
			5608	4	Pub. & Copyr. Mills Music Inc., 1928.					
					From Show, "Blackbirds of 1928"					
					Vocal-Goodie Goodie, Baby Cox.					
					Time 9:00 to 1:10 WB-JD					
					NOTE- Orchestra men had worked through the night up until 5:00 A.M. at the Cotten Club and were too tired to play. Mr. Mills suggests that he be given an afternoon date.					

Session sheet of 10 November 1928 with its surprising comment.



Harry Carney

of course Bubber Miley, co-creator of the jungle style and formidable soloist, as original a player as Louis Armstrong despite his not enjoying the same repute or exercising the same influence. Almost the exact opposite of Bubber was Duke's childhood friend from Washington, Arthur Whetsol, nicknamed "Chiefie", whose gentle yet never cheaply sentimental tone contrasted starkly with the often dramatic sonorities of his partner. The Whetsol sound, every bit as inimitable as Bubber's, frequently had the female members of the audience in tears, Duke himself once recounted. Moreover, an excellent reader, Whetsol it was who had the job of helping less able colleagues decipher scores. The number-three man in the trumpet section was a new arrival by the name of Freddy Jenkins, nicknamed "Posey" because of his spectacular posturing as he launched into a solo. Jenkins added yet a further perspective, thanks to his flashy style and extrovert behaviour. Seated at first in the centre of the section, he was later moved to the side to avoid annoying Bubber, who found his manner unworthy of a musician. Although Jenkins, unlike some of the orchestra's other soloists, did not establish a house tradition, his exuberant personality remained sufficiently engraved on memories for Ray Nance to be able to pick up on it many years later.

Tricky Sam Nanton remained the orchestra's lone trombone voice, but Duke would not lose too much time in moving towards a section once he had sorted out the trumpets. For a few short weeks at the end of 1928, a truly original character took up a seat alongside Nanton, a trombonist who left no lasting impression other than the memory of his sometimes strange

conduct. This was Harry "Father" White, yet another Washingtonian. During his brief stay, he was going to absorb enough of the jungle style to be able to pass it on, via his arrangements, to both the Mills Blue Rhythm Band and the Cab Calloway orchestra. Here, too, was the man who inadvertently gave the name "jitterbug" to jazz's most frenetic dance. For Father White had his own personal language, a little in the manner of Lester Young; but, whereas Lester addressed everybody as "lady", White was in the habit of calling everyone "bug". He was also a heavy drinker who always had his own special brew close to hand, a brew he called his "jitter sauce". One day came the inevitable practical joke, one of his fellow musicians deciding to hide his bottle. When White disappeared into the wings to recharge his batteries between two numbers, the vital liquid was no longer there. "Where's my jitter, bug?" he shouted, and the whole band burst out laughing. The story did the rounds of Harlem, and the expression stuck, ultimately with the dance it so aptly describes.

The reed section, after the departure of Otto Hardwick, remained at three pieces, and it would require Hardwick's return in the 1930s to take it up to four. Much later still, it would of course move on to five, at the same time developing into a sort of saxophone academy, both by the quality of its members and the duration of their stay. For the moment, however, we are still in late 1928, with a three-man section capable of ringing the changes by switching instruments: Barney Bigard between clarinet and tenor-sax; Johnny Hodges between alto, soprano and even clarinet; and Harry Carney between baritone, alto, soprano and clarinet.

Within this eminent group, we must emphasise the importance of Johnny Hodges, soon the audiences' favourite soloist. We know that Sidney Bechet was his idol, and that the lessons he took with the great New Orleans master – after first playing around with drums and piano, the latter an instrument he always continued to play for pleasure – were about the only ones he ever received. For Hodges was the typical self-taught musician. After starting out with Bechet at the short-lived Club Basha, he went on to work with the Bobby Sawyerc, Lloyd Scott and Chick Webb orchestras. Webb, a fabulous drummer also an Ellington admirer, always had a keen ear for new talent. At this time, however, he was struggling to survive, more glorious days still several years away. Realising the Hodges qualities merited more than he could possibly offer, Webb nudged the talented young Bostonian into Ellington's arms.

Immediately striking is the way Hodges' work at the ripe young age of 20 is already that of an experienced musician. His tone is voluminous and bright, his style smooth-flowing and rich in inflexion. Displaying a keen ear for essentials, he expresses his ideas with remarkable economy. A born romantic, fathered, one might say, by Bechet, his miraculous sense of beauty, lyricism and poise would make him a unique figure in his own right, a soloist of unmatched sensuality.

On first appearances, Hodges seemed the very opposite of his musical persona. Reserved, impassive, unsmiling, self-effacing, he was the very image of the anti-star. But, the moment he attacked the opening notes of a solo, audiences were captivated by the magic of his charm. I had the

privilege of knowing him well, and I saw the man who, once away from adulating crowds, became a different person: no longer the musician fleeing interviews, hiding from the unwitting aggressions of his admirers, but now a shy, sensitive character, sometimes unashamedly talkative and manifesting a Buster Keaton-style humour and a keen sense of irony. His nickname was "Rabbit", sometimes shortened to "Rab", and the explanations of how he acquired it are legion, none of them denied by the man himself, quietly amused by all the conjecture. Some said it was because his profile resembled that of a rabbit; others explained it was because, in his youth, he had been a fast runner; yet others even toyed with the parallel between breeding like a rabbit and the effect his music had on female members of the audience! He himself told me that it was because of his partiality for lettuce-sandwiches when he was a kid: a friend jokingly called him "rabbit", and the name stuck.

When the Ellington orchestra assembled in the studios on 20 October 1928, it had a three-man trumpet section now including Freddy Jenkins, and trombonist Harry White was installed alongside Nanton. The band recorded an Ellington original called *Awful Sad*, an apt title for a piece of truly indescribable sadness, accentuated by the wailing clarinet of Barney Bigard and some almost ethereal trumpet from Arthur Whetsol. Harry Carney contributes a delicate alto-sax solo reminiscent of the work of Otto Hardwick.

Ten days later, Duke's men launched upon a session that has long puzzled discographers. This time there are only two trumpets, but it is clear

that neither Bubber Miley nor Freddy Jenkins is among the participants. Arthur Whetsol is undoubtedly present, but the identity of the second trumpeter remains a mystery. Despite years of repeated listening and the consideration of a multiplicity of candidates, it has proved impossible to come up with the answer. Some people, perhaps out of convenience, have advanced the name of Cootie Williams, but Cootie often told me he had never played, let alone recorded, with Ellington prior to signing on with the orchestra. The trumpeter in question, who plays in the Louisiana style, reveals a certain lack of assurance. Ellington veterans, when questioned on the subject, have always remained evasive, and Duke himself came up with one of his typical non-answers: "1928? I don't know. It was before my time." And, if you pushed him, he would sometimes respond, with that typical smile of his, that his time didn't start until the 1956 Newport Festival!

The musicians have told me that sessions often took place after the Cotton Club show had finished, and it was not unusual for friends and other musicians to tag along. It is thus possible that the replacement trumpeter was recruited at the last minute from among the visitors. Another plausible possibility is that singer Ozie Ware had brought one of her regular accompanists with her, and that he had jumped at the opportunity to get in on the act. We shall never know for sure; and, just to add to the confusion, the session-sheet for this bizarre date features a personnel list added ten years after the event and manifestly inaccurate.

The first title produced that day was *The Mooche*, in its best-known version. It is Arthur Whetsol, taking over Bubber Miley's usual role, who growls the responses to the clarinet trio, an early example of the call-and-response technique that would flourish during the swing era. Johnny Hodges takes a well-structured solo on the second theme, but we must particularly emphasise the remarkable performance of percussionist Sonny Greer, who conjures up a mood of appropriate mystery on this atmospheric piece. The two sides that follow are blues numbers sung by Ozie Ware, with backing from a band within the band. Ozie's men are obviously not treating her right, as she so helplessly explains with *Santa Claus, Bring My Man Back To Me* and *I Done Caught You Blues*, Barney Bigard providing wonderfully ironic support alongside the unknown trumpeter. It was long claimed that Billy Taylor is the man on tuba, but serious research has revealed that he was nowhere near the studios that day, and that it is Wellman Braud we hear, doubling on bass and tuba as he did in the Cotton Club show.

The full band is back on duty for a first take of *I Can't Give You Anything But Love* that is a real rarity. A moment's hesitation on Irving Mills' vocal proved enough to have the piece rejected, and it has only recently emerged from threatened oblivion. The other vocalist is Baby Cox, very close to Bubber in the scat idiom, while Arthur Whetsol, Johnny Hodges and Tricky Sam Nanton are all heard to advantage. The two versions of the Victoria Spivey blues, *No, Papa, No*, add to the unusual nature of this session, and this for more reasons than the mere fact there is

a vocal by Ozie Ware on the second take and not on the first. Although the instrumental version is the more familiar, we might be justified in supposing Duke was not fully satisfied with the solo efforts of the unknown trumpeter and Harry Carney (on alto), since both were ousted on the second attempt, replaced by Arthur Whetsol and Johnny Hodges respectively.

Some ten days later, in the same studio, the orchestra recorded the accepted version of *I Can't Give You Anything But Love*. Duke, ever faithful to his principle of letting pieces evolve, has by now overseen one or two changes: this time round, Johnny Hodges solos only once and Tricky Sam's contribution comes before the Ozie Ware vocal. Other pieces were programmed for this same date, but, as the session-sheet indicates, the musicians, who had worked until five in the morning at the Cotton Club, were too tired to play on. Just an indication of how hard they were normally expected to work: the session as planned was supposed to run from 9am to 1:10pm!

With the intention of completing a series of new versions of hit songs from the "Blackbirds of 1928" show, a session was set up for 15 November 1928. Bubber has returned to the ranks; so too, albeit only as a passing visitor, has Otto Hardwick, now back from Europe but on his way into the Chick Webb orchestra. *Bandanna Babies*, launched by the irresistibly swinging bass of Wellman Braud, finds Bubber Miley contributing one of his most significant solos, articulating each note with consummate skill. Other soloists pick up on his good example. Particularly distinctive are the

maestro himself, in lively James P. Johnson mood, and a Johnny Hodges less and less in the shadow of Bechet. *Diga Diga Doo* gives Tricky Sam the opportunity to display his personal interpretation of the jungle style; but, after the vocal duo has been taken care of, it is Bubber once again, relentlessly propelled by Wellman Braud, who with his intense swing sets the piece alight. The trumpeter then comes up with another facet of his talent on *I Must Have That Man*, his solo taut with contained emotion. Johnny Hodges is in similar mood, but he adds the occasional flash of that singing lyricism soon to become his hallmark.

The session that followed five days later presents the same line-up minus Hardwick, this time to play a programme of Ellington themes. Backed by the bowed double-bass of Wellman Braud, Tricky Sam powerfully states the first theme of *The Blues With A Feeling*, followed by a Johnny Hodges soprano still occasionally in the Bechet mould. Bubber Miley, expressing his emotions over an arranged passage for the reeds, takes a solo of such pathos that one cannot help feeling a certain cry of farewell to life, later evident on one or two of Lester Young and Paul Gonsalves' final recordings. But Bubber rebounds into more spirited mood on *Goin' To Town*, which he co-composed with Duke. Other good solos follow, but the most outstanding contributions come from a strident Tricky Sam and a masterly Harry Carney on the reputedly hard-to-handle baritone-sax.

Two days later, the Ellington crew welcomed a guest in the person of guitarist Lonnie Johnson, then one of the Okeh company's house musicians. They recorded *Misty Morning*, one of the first of those

Ellington "pastel" pieces designed to counterbalance the harsh sounds of the jungle style. The arrangement offers some of the first genuine trumpet-section work from the Ellington orchestra, as well as some wonderful sounds from a saxophone section nurtured by the majestic sonority of Johnny Hodges. This is also an opportunity to hear Arthur Whetsol weave one of his breathtakingly delicate solos, backed by the bowed bass of Wellman Braud. As an added bonus we have, too, the blues-drenched guitar of Lonnie Johnson, and one of Barney Bigard's now rare solos on tenor-sax.

It was a reduced-size unit that gathered in December 1928 to back singer Ozie Ware on *Hit Me In The Nose Blues*, on which Bigard and Nanton express their hypocritical sympathy with the poor beaten woman's plight. And Ellington is the lone accompanist on *It's All Coming Home To You*, witness to a Miss Ware this time promising her man he'll finish up paying for his sins, especially if she has anything to do with it!

It was probably the next day that the orchestra was reassembled to record *Hottentot* and another version of *Misty Morning*, but deprived of the services of Bubber Miley who had once again gone absent. On *Hottentot*, Barney Bigard and Tricky Sam turn in particularly distinguished performances, while newcomer Freddy Jenkins makes his presence felt in typically forceful style. Close your eyes during Bigard's solo, and, without too great a stretch of the imagination, you will see the Cotton Club's beautiful dancers performing their gracious routines. From the mists

of this fresh *Misty Morning* emerge the nostalgic sounds of Arthur Whetsol's trumpet, echoed by Barney Bigard, once again on tenor.

The final session from 1928 is a curious affair in more ways than one. Here, Irving Mills has assembled a machine of massive proportions, no doubt with the aim of projecting Ellington into the supposedly higher spheres of so-called serious music. As a consequence, Duke and his men find themselves sandwiched between a white orchestra led by violinist Matty Malneck on the one hand and a black choir on the other. Ellington had for long carried *St. Louis Blues* in the book, but for some strange reason he had never previously got round to recording it. What remains of Duke's own concept of the W. C. Handy classic puts in an appearance only at the end, and turns out to be the only valid moment of the entire performance. This *St. Louis Blues*, offered here in two takes (the first a real rarity), merited greater rehearsal time and the use of recording techniques better adapted to such an ambitious project.

Alexandre Rado

For this Volume 5, I should like to thank François-Xavier Moulé for his faithful cooperation, and Benny Aasland for a quantity of interesting information. I am grateful, too, to Georges Broussaud and Christian Dangleterre for putting their collections at my disposal. And thanks once again to Lionel Rislér, not only for making his collection available, but for his care and attention in the reproduction of these historic documents.

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:

There are two other compositions called *Goin' To Town*, both different. The first, also sometimes written *Go 'Won To Town*, was recorded by Dewey Jackson in 1926; the other was committed to disc by Luis Russell in 1931 and Red Nichols in 1932.

Note that *I Must Have That Man* is based on the same harmonic framework as *I Can't Believe That You're In Love With Me*, also composed by Jimmy McHugh, but two years earlier for a Cotton Club revue in which it was premiered by Aida Ward.

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 COTTON CLUB ORCHESTRA

Freddy Jenkins, James "Bubber" Miley, Arthur Whetsol (tp); Joe "Tricky Sam" Nanton, Harry "Father" White (tb); Johnny Hodges (as, ss); Barney Bigard (cl, ts); Harry Carney (bar, as, cl); **Edward "Duke" Ellington** (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); William "Sonny" Greer (d).

Brunswick New York, 20 Oct. 1928

1. E 28441-A *Awful Sad*

Solos: Whetsol, tp — Bigard, cl — Whetsol, tp — Carney, as — Bigard, ts (2 bars) — Carney, as — Bigard, cl — Whetsol, tp.

DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA

Arthur Whetsol, unknown (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 (tu); Sonny Greer (d).

Victor New York, 30 Oct. 1928

2. 47.799-2 *The Mooche*

Solos: Whetsol, tp — Bigard, cl — duo Whetsol, tp/Hodges, as — Hodges, as — Whetsol, tp.

OZIE WARE WITH DUKE ELLINGTON'S HOT FIVE

Ozie Ware (voc); unknown (tp); Barney Bigard (cl); **D. E.** (p); Wellman Braud (tu); Sonny Greer (d).

Victor Same session

3. 48.100-1 *Santa Claus, Bring My Man Back To Me*
Solos: unknown, tp — Ware, voc, with unknown, tp and Bigard, cl.
4. 48.101-2 *I Done Caught You Blues*
Solos: Ware, voc, with unknown, tp, Bigard, cl and **D. E.**, p.

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

Arthur Whetsol, unknown (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 (tu); Sonny Greer (d); Baby Cox, Ozie Ware, Irving Mills as Goodie Goodwin (voc).

Victor Same session

5. 48.102-1 *I Can't Give You Anything But Love*
Solos: Whetsol, tp — Mills, voc, with Whetsol, tp obbligato — Hodges, as — Cox, voc, with Whetsol, tp obbligato — Nanton, tb — Hodges, as.
6. 48.103-1 *No, Papa, No*
Solos: unknown, tp — Bigard, cl — **D. E.**, p — Carney, as — Nanton, tb.
7. 48.103-2 *No, Papa, No*
Solos: Whetsol, tp — Ware, voc — Hodges, as — Ware, voc — Nanton, tb.

DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA

Freddy Jenkins, Arthur Whetsol (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); Baby Cox, Irving Mills as Goodie Goodwin (voc).

Victor New York, 10 Nov. 1928

8. 48.102-4 *I Can't Give You Anything But Love*
Solos: Whetsol, tp — Mills, voc, with Whetsol, tp obbligato — Nanton, tb — Cox, voc — Hodges, as.

DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA

Freddy Jenkins, Bubber Miley, Arthur Whetsol (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Johnny Hodges (as, ss, cl); Otto Hardwick (as, cl); Barney Bigard (cl, ts); Harry Carney (bar, as, cl); **D. E.** (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (d); Ozie Ware, Irving Mills as Goodie Goodwin (voc).

Victor New York, 15 Nov. 1928

9. 48.166-2 *Bandanna Babies*
Solos: Miley, tp — Whetsol, tp — Ware, voc — **D. E.**, p — Bigard, cl — Hodges, as — Nanton, tb.
10. 48.167-2 *Diga Diga Doo*
Solos: Nanton, tb — Whetsol, tp — Nanton, tb — duo Mills/Ware, voc — Miley, tp, with Braud, b — Hodges, as.
11. 48.168-1 *I Must Have That Man*
Solos: **D. E.**, p — Miley, tp — **D. E.**, p, with Bigard, cl obbligato — Hodges, as — Carney, bar.

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

Freddy Jenkins, Bubber Miley, Arthur Whetsol (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).

Okkeh

New York, 20 Nov. 1928

12. W 401.350-D *The Blues With A Feeling*

Solos: Nanton, tb — Hodges, ss — Miley, tp — Nanton, tb.

13. W 401.351-E *Goin' To Town*

Solos: Miley, tp — Hodges, as — Nanton, tb — Whetsol, tp — Carney, bar — **D. E.**, p (2 bars) — Hodges, as — Bigard, cl.

Same, except Lonnie Johnson (g) added.

Okkeh

New York, 22 Nov. 1928

14. W 401.352-D *Misty Mornin'*

Solos: Whetsol, tp, with Braud, b — Johnson, g, with Braud, b — Bigard, ts.

OZIE WARE acc. by THE WHOOPEE MAKERS

Ozie Ware (voc); Arthur Whetsol (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Barney Bigard (cl); **D. E.** (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (d).

Cameo/Pathé

New York, 18 Dec. 1928

15. 3532-B *Hit Me In The Nose Blues*

Solos: Whetsol, tp — Ware, voc, with Whetsol, tp — Bigard, cl — Nanton, tb — **D. E.**, p.

OZIE WARE

Ozie Ware (voc); **D. E.** (p).

Same session

16. 3533-B

It's All Coming Home To You

Solos: **D. E.**, p — Ware, voc, with **D. E.**, p.

THE WHOOPEE MAKERS/THE WASHINGTONIANS

Freddy Jenkins, Arthur Whetsol (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 (ru); Sonny Greer (d).

Pathé/Cameo

New York, prob. 19 Dec. 1928

17. 108.532-3

Hottentot

Solos: Bigard, cl — Nanton, tb (2 bars) — Jenkins, tp, with Bigard, cl obbligato — **D. E.**, p — Bigard, cl — Nanton, tb — Bigard, cl — Hodges, as.

18. 108.533-3

Misty Mornin'

Solos: Whetsol, tp — Bigard, ts.

WARREN MILLS AND HIS BLUE SERENADERS

Freddy Jenkins, Bubber Miley, Arthur Whetsol (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); plus a white band of 14 musicians conducted by Matty Malneck, and a choir including Adelaide Hall and 9 singers from the Hall Johnson Choir.

Victor New York, 20 Dec. 1928

19. 49007-1

St. Louis Blues

Solos: choir with Hall, voc — **D. E.**, p (2 bars) — Miley, tp — Bigard, cl — choir with Hall, voc.

20. 49007-2

St. Louis Blues

Solos: same.

OZIE WARE acc. by THE WHOOPEE MAKERS

Ozie Ware (voc); Arthur Whetsol (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Barney Bigard (cl); **D. E.** (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (d).

Cameo-Parlo New York, 18 Dec. 1928

15. 3582-B

Hit Me In The Nose Blues

Solos: Ware, voc, with Whetsol, tp — Bigard, cl — Nanton, tb — **D. E.**, p.

DÉJÀ PARUS DANS LA COLLECTION MASTERS OF JAZZ

Louis Armstrong, Vol. 1, 1923	MJCD	1
Louis Armstrong, Vol. 2, 1923-1924	MJCD	2
Louis Armstrong, Vol. 3, 1924	MJCD	21
Louis Armstrong, Vol. 4, 1924-1925	MJCD	26
Louis Armstrong, Vol. 5, 1925	MJCD	38
Count Basie, Vol. 1, 1929-1930	MJCD	3
Count Basie, Vol. 2, 1930-1932	MJCD	4
Count Basie, Vol. 3, 1929-1937	MJCD	13
Count Basie, Vol. 4, 1937	MJCD	48
Count Basie, Vol. 5, 1937-1938	MJCD	49
Sidney Bechet, Vol. 1, 1923	MJCD	5
Sidney Bechet, Vol. 2, 1923-1930	MJCD	14
Sidney Bechet, Vol. 3, 1931-1937	MJCD	27
Sidney Bechet, Vol. 4, 1937-1938	MJCD	43
Bix Beiderbecke, Vol. 1, 1924-1926	MJCD	6
Bix Beiderbecke, Vol. 2, 1927	MJCD	7
Bix Beiderbecke, Vol. 3, 1927	MJCD	15
Bix Beiderbecke, Vol. 4, 1927-1928	MJCD	16
Bix Beiderbecke, Vol. 5, 1928	MJCD	28
Bix Beiderbecke, Vol. 6, 1928	MJCD	50
Benny Carter, Vol. 1, 1928-1931	MJCD	22
Benny Carter, Vol. 2, 1931-1933	MJCD	23
Benny Carter, Vol. 3, 1933-1934	MJCD	39
Big Bill Broonzy, Vol. 1, 1927-1930	MJCD	51
Charlie Christian, Vol. 1, 1939	MJCD	24
Charlie Christian, Vol. 2, 1939	MJCD	29

Charlie Christian, Vol. 3, 1939-1940	MJCD	40
Charlie Christian, Vol. 4, 1940	MJCD	44
Duke Ellington, Vol. 1, 1924-1926	MJCD	8
Duke Ellington, Vol. 2, 1926-1927	MJCD	9
Duke Ellington, Vol. 3, 1927-1928	MJCD	25
Duke Ellington, Vol. 4, 1928	MJCD	30
Duke Ellington, Vol. 5, 1928	MJCD	52
Dizzy Gillespie, Vol. 1, 1937-1940	MJCD	31
Dizzy Gillespie, Vol. 2, 1940-1941	MJCD	41
Dizzy Gillespie, Vol. 3, 1941-1942	MJCD	45
Lionel Hampton, Vol. 1, 1929-1936	MJCD	17
Billie Holiday, Vol. 1, 1933-1936	MJCD	10
Billie Holiday, Vol. 2, 1939-1937	MJCD	11
Billie Holiday, Vol. 3, 1934-1937	MJCD	32
Billie Holiday, Vol. 4, 1937	MJCD	36
Billie Holiday, Vol. 5, 1937-1938	MJCD	37
Jimmie Lunceford, Vol. 1, 1927-1934	MJCD	12
Jimmie Lunceford, Vol. 2, 1934	MJCD	18
Jelly Roll Morton, Vol. 1, 1923-1924	MJCD	19
Jelly Roll Morton, Vol. 2, 1924-1926	MJCD	33
Jelly Roll Morton, Vol. 3, 1926	MJCD	34
Jelly Roll Morton, Piano Rolls	MJCD	34
Frank Sinatra, Vol. 1, 1935-1940	MJCD	35
Frank Sinatra, Vol. 2, 1940	MJCD	42
Frank Sinatra, Vol. 3, 1939-1940	MJCD	53
Frank Sinatra, Vol. 4, 1940	MJCD	54
Lester Young, Vol. 1, 1937-1939	MJCD	46
Lester Young, Vol. 2, 1939-1942	MJCD	47

Reissue producer: Alexandre Rado
Special thanks to Benny Aasland, Georges Broussaud, Christian Dangleterre & François-Xavier Moulé
Transfers: Lionel Risler - Mastering: François Terrazoni
© & © 1993 Média 7 - Made in France
MJCD 52 - 3356571005225 - M7 844

Masters of Jazz

A collection directed by Christian Bonnet - Music consultant: Philippe Baudoïn
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 52

DUKE ELLINGTON • Vol. 5 • 1928

DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA

1. *Awful Sad* (D. Ellington) 3'16
 2. *The Mooche* (D. Ellington, I. Mills) 3'35

OZIE WARE WITH DUKE ELLINGTON'S HOT FIVE

3. *Santa Claus, Bring My Man Back To Me* (P. Grainger) 3'00
 4. *I Done Caught You Blues* (P. Grainger) 2'54

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

5. *I Can't Give You Anything But Love* (J. McHugh, D. Fields) 3'16
 6. *No, Papa, No* (V. Spivey) 3'21
 7. *No, Papa, No* 3'18

DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA

8. *I Can't Give You Anything But Love* (J. McHugh, D. Fields) 3'03
 9. *Bandanna Babies* (J. McHugh, D. Fields) 3'21
 10. *Diga Diga Doo* (J. McHugh, D. Fields) 2'58
 11. *I Must Have That Man* (J. McHugh, D. Fields) 3'25

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

12. *The Blues With A Feeling* (D. Ellington) 3'12
 13. *Goin' To Town* (B. Miley, D. Ellington) 2'57
 14. *Misty Mornin'* (D. Ellington, A. Whetsol) 3'18

OZIE WARE acc. by THE WHOOPEE MAKERS

15. *Hit Me In The Nose Blues* (H. Gray) 3'14

OZIE WARE

16. *It's All Coming Home To You* (P. Grainger) 2'33

THE WHOOPEE MAKERS/THE WASHINGTONIANS

17. *Hottentot* (J. McHugh, D. Fields) 2'27
 18. *Misty Mornin'* (D. Ellington, A. Whetsol) 2'41

WARREN MILLS AND HIS BLUE SERENADERS

19. *St. Louis Blues* (W. C. Handy) 4'07
 20. *St. Louis Blues* 4'14

Total time 64'54

DUKE ELLINGTON

Volume 5

Oct. - Dec. 1928

Reissue producer: Alexandre Rado
 Special thanks to Benny Aasland,
 Georges Broussaud, Christian
 Dangleterre & François-Xavier Moulé
 Transfers: Lionel Risler
 Mastering: François Terrazzoni
 © & © 1993 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

media7

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

MJCD 52 M7 844



DUKE ELLINGTON • Vol. 5 • 1928

MJCD 52