

# Duke Ellington

Volume 6

1929

MJCD 69

COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO



© & © 1994 MÉDIA 7  
Made in France  
by MPO

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 EXÉCUTION PUBLIQUE ET RADIODIFFUSION SONT INTERDITS



# Duke Ellington

Volume 6

1929

COMPLETE EDITION

MASTERS OF JAZZ  
*média 7*

L'ANNÉE 1929 fut pour l'orchestre de Duke Ellington une année pleine d'événements favorables ou défavorables. Ce ne fut pas une suite de hauts et de bas car la production musicale demeura au niveau d'excellence déjà largement établi précédemment, mais plutôt un enchaînement de circonstances où l'imprévisible joua un rôle non négligeable.

Ce sixième disque de la saga ellingtonienne couvre le premier trimestre de l'année 1929. Alors que l'orchestre triomphe toujours au Cotton Club, son chef continue sa quête d'autres débouchés. Il s'échine à trouver une ouverture du côté de Broadway où les comédies musicales, lorsqu'elles rencontrent le succès, offrent des engagements rémunérateurs et surtout durables. Les premières négociations échouent et certains prétendront que l'entrepreneur Irving Mills s'est montré trop timoré en cette occasion. Ellington a réussi à se faire un ami sûr dans la place en la personne de Will Vodery, l'arrangeur surdoué des Ziegfeld Follies. Il admire cet homme de grande culture, capable sur le champ d'écrire un arrangement compliqué ou de le modifier instantanément. Il est fasciné par la facilité avec laquelle il habille toute musique, classique ou de variété, ainsi que par son autorité à faire travailler un ensemble symphonique, un ballet ou un chœur. Auprès de Vodery, il trouvera des réponses aux problèmes harmoniques qui le hantent et cela d'autant plus facilement que Vodery admire l'orchestre de Duke Ellington et lui voit un grand avenir. Indirectement, sans doute, c'est aussi Vodery qui l'intéressera à la musique européenne et singulièrement à celle de Debussy et Ravel.

Le fait que parmi les habitués du Cotton Club le nombre de vedettes du monde artistique s'accroît sans cesse, permet également à Duke de se faire de solides relations dans différents milieux. C'est ainsi qu'Al Jolson, qui gagna la célébrité en incarnant le chanteur de jazz dans le film du même nom, premier film parlant, fait partie des supporters d'Ellington. Dans le film, lui, le Blanc, apparaît grîmé en chanteur noir à l'instar des minstrels, tout en s'inspirant du comédien Bert Williams, la star noire des Ziegfeld Follies, dont Duke fera plus tard le portrait musical. Al Jolson désire faire venir Duke à Hollywood mais en 1929 les négociations achoppent. Toutes les tentatives pour trouver une alternative au Cotton Club allaient néanmoins trouver une heureuse conclusion dans un avenir proche.

En ces premiers mois de l'année 1929 un changement d'importance intervient dans la vie de l'orchestre. Duke Ellington et Bubber Miley se séparent. Le génial inspirateur du style « jungle », victime de la boisson, faisait trop souvent faux bond et ses incartades répétées posaient à Duke un problème devenu insoluble. Lorsqu'il jouait sur la scène du Cotton Club Bubber était parfois dans un état d'ébriété avancé, son costume sali par les libations et rapidement poudré de talc pour limiter un tant soit peu les dégâts, pratique qui n'arrangeait rien. Il lui arrivait même de s'écrouler d'un seul coup, puis de s'endormir sous le piano. Ce qui chagrînait le plus Duke, c'était que ces incidents advenaient précisément les soirs où il savait qu'un entrepreneur de spectacles viendrait écouter l'orchestre, ou lorsque la salle était bondée de personnalités connues. C'était un véritable déchirement pour Duke. Il savait ce qu'il devait à Bubber, inventeur d'un style de

trompette growlante à base de sourdine « wa-wa », progressivement transformé en langage spécifique. Sans aucun doute Duke avait-il plus que largement sa part dans l'évolution de son orchestre par le biais du style jungle, mais Bubber Miley avait été en quelque sorte le détonateur, celui qui montre le chemin à suivre. De plus, Duke, conscient du talent inimitable de Bubber, avait construit l'orchestre autour de lui. Le départ de Miley signifiait la fin d'une époque, même si le style jungle allait persister dans la production ellingtonienne jusqu'en 1974. La forte personnalité de Bubber inspirera aussi Duke lorsque dans les années trente il écrira des pièces spécialement dévolues à certains de ses solistes les plus brillants, autre innovation à mettre à son crédit.

Bubber Miley allait mourir trois ans plus tard, peu de temps après avoir fêté son 29<sup>e</sup> anniversaire, détruit par l'alcool et la tuberculose. Pendant ce court laps de temps de trois années, il vint en France jouer brièvement dans l'orchestre de Noble Sissle. De retour aux États-Unis, il se produisit dans les ensembles de Zutty Singleton et Allie Ross. On l'entend aussi au côté de Bix Beiderbecke – étonnant contraste – dans un disque de Hoagy Carmichael. Avant de former son propre orchestre fin 1931, il joue dans l'orchestre blanc de Leo Reisman, caché derrière un paravent ou depuis la salle habillé en garçon de café, ségrégation oblige.

On a voulu voir en Bubber Miley un musicien influencé par King Oliver et partant par le style New Orleans. Cela ne correspond pas à la réalité. King Oliver utilisait la sourdine dans une autre optique et si Bubber a entendu King Oliver lors d'une visite à Chicago, il ne s'en est guère inspiré.

Que chronologiquement King Oliver ait « utilisé » une sourdine avant Bubber est probable. Il a lui-même sans doute été précédé par « Papa » Mutt Carey, mais c'est sans importance. Après tout le « découvreur » de cette transformation du son a peut-être été un enfant ayant ramassé un objet dans la rue et l'ayant introduit dans l'instrument par blague. L'important c'est que Bubber a créé une technique et un style, non pas primitifs comme on l'a aussi dit, mais très élaborés. Leurs racines doivent être recherchées dans les chants d'église et les blues que chantaient notamment ses sœurs (South Carolina Trio) ainsi que dans la musique de jazz et de variété de la Côte Est dont Miley est un représentant aussi authentique que les pianistes « stride ».

Le flair de Duke, grand découvreur de talents nouveaux, et un peu de chance, lui firent choisir comme successeur à Bubber Miley, Charles « Cootie » Williams, un musicien alors peu connu mais qui allait devenir son soliste le plus populaire avec Johnny Hodges.

Cootie était un homme du Sud. Il naquit à Mobile, dans l'Alabama, dans une famille où la musique faisait partie de l'éducation que doit recevoir un enfant. Son père était un homme réputé pour sa force et qui fit différents métiers, tenant même pendant quelques temps une maison de jeux avant de devenir pasteur. Tout petit le futur trompette était emmené aux concerts par son père. Au retour de l'un d'eux comme on lui demandait si la musique lui avait plu, il répondit avec ravissement « Cootie, cootie, cootie ». C'est ainsi qu'il reçut un surnom qu'il allait conserver sa vie durant. Il s'exerça au trombone et au tuba avant de choisir définitivement

la trompette. Il reçut une éducation classique assez exhaustive qui fit de lui un excellent lecteur. Pris tout jeune par la passion du jazz, il joua, à l'âge de 14 ans, pendant tout un été, dans l'orchestre de la famille Young où se trouvait déjà Lester, à peine plus âgé que lui. Beaucoup d'orchestres transitaient par Mobile avant d'aller vers l'accueillante Floride. Cootie envisagea de les suivre et son père finalement accepta de le laisser partir quand un de ses vieux amis offrit d'héberger le rejeton à Jacksonville. Cootie joua dans le groupement de « Eagle Eye » Shields avec Edmond Hall avant de suivre le clarinetiste dans l'un des meilleurs « territory bands » de l'époque, Alonzo Ross And His De Luxe Syncopaters. Comme quelques autres orchestres régionaux, tels ceux de Charlie Creath, Alphonso Trent et Bennie Moten, celui d'Alonzo Ross était en qualité l'égal des big bands qui tenaient le haut du pavé à New York ou Chicago. Comme ces orchestres n'ont laissé le plus souvent qu'un faible héritage phonographique, leur importance, pourtant évidente, n'a pas été suffisamment reconnue. En général, ils espéraient aller à New York pour y trouver éventuellement la gloire, mais le plus souvent ils préférèrent demeurer dans leur région où une sécurité relative leur était assurée. Chez eux, ils aimaient tailler des croupières aux visiteurs huppés lorsque l'occasion leur était donnée. Toujours est-il qu'avec le développement de la radio, l'orchestre d'Alonzo Ross, entendu à New York, fut engagé pour une quinzaine de jours par le patron du Rosemont Ballroom. L'orchestre quitta Savannah par bateau et c'est ainsi que Cootie Williams « monta » à New York d'une façon originale en empruntant la voie maritime. Cootie et Edmond Hall ne rentrèrent pas au bercail après leur passage

au Rosemont Ballroom et ils décidèrent de tenter leur chance dans la Grosse Pomme. Ils avalèrent une bonne portion de vache enragée avant de trouver un emploi stable. Après un bref séjour chez « Happy » Ford, Cootie fut remarqué lors d'une bataille de trompettes par Chick Webb qui, ayant noté son dénuement, l'emmena vivre avec lui. Ce formidable batteur qu'était Chick Webb n'avait pas beaucoup de contrats et de plus Cootie n'avait pas de carte syndicale new-yorkaise. Chick avait de ce fait constamment le syndicat sur le dos. Il croyait dur comme fer en Cootie, le gardait « at home », le payant même à ne rien faire car il ne voulait pas qu'il aille jouer ailleurs. Un jour, néanmoins, Fletcher Henderson cherchant un premier trompette à la suite du départ de Russell Smith, eut vent que Chick Webb cachait chez lui un talentueux musicien. Il envoya son frère Horace débusquer l'oiseau rare alors que Chick était sorti. Cootie se laissa convaincre, non sans avoir opposé une vive résistance, mais il revint quelques semaines plus tard chez Chick Webb. Le drummer n'avait toujours pas de beaux engagements dans sa poche et de guerre lasse, lorsqu'il apprit le départ de Bubber Miley, il convainquit Duke d'engager Cootie Williams, aidé en cela par Johnny Hodges qu'il avait lui aussi présenté à Duke en 1928.

Il est intéressant de noter que, relancé par Fletcher Henderson, Cootie préféra Duke, expliquant son choix par le fait que si Henderson dirigeait un orchestre déjà établi, Duke était une force en devenir. Cootie m'a assuré qu'il n'avait jamais utilisé de sourdine « wa-wa » avant d'entrer dans l'orchestre d'Ellington. Il m'a raconté qu'au début il se sentait un peu

perdu dans un monde nouveau pour lui et que les solos « jungle » pris par Whetsol et Jenkins suppléant Miley, le faisaient plutôt rire. Cootie était un admirateur de Louis Armstrong et surtout de King Oliver qu'il considérait être le principal initiateur du jazz néo-orléanais. Petit à petit Cootie s'essaya à utiliser la sourdine en caoutchouc après avoir attentivement écouté Tricky Sam Nanton, à défaut de Bubber Miley qu'il n'avait guère entendu lui-même. En moins d'un an, il trouva sa propre voie, moins spécifique que celle de Bubber, mais sans doute plus variée et il sut admirablement l'adapter à l'ère dite du swing lorsque celle-ci fit son apparition. Il avait de plus, lorsqu'il jouait ouvert, une puissance extraordinaire qu'il faisait alterner habilement avec des interventions plus nuancées. De telles qualités le transformèrent en un musicien aux moyens d'expression fort diversifiés, peut-être sa principale caractéristique.

Avant d'aborder les morceaux inclus dans ce disque je tiens à préciser qu'à la date du 20 décembre 1928, les Blues Serenaders de Warren Mills avaient aussi enregistré trois prises de *Gems From Blackbirds* qui ont toutes été rejetées et qui n'ont jusqu'ici pas été retrouvées. On suppose que l'orchestre de Duke est présent dans ces enregistrements mais que les problèmes évoqués dans le texte du volume 5 ont poussé la firme éditrice à les écarter. Ce titre vit finalement le jour à la date du 1<sup>er</sup> février 1929 mais sans les Ellingtoniens. Le seul orchestre présent est celui de Matty Matlock et l'on reconnaît Tommy Dorsey au trombone et Eddie Lang à la guitare.

L'année 1929 commence en studio pour Duke et les siens le 6 janvier. Ils enregistrent *Doin' The Voom Voom*, ce Voom Voom étant une danse à

succès du Cotton Club. Bubber Miley et Johnny Hodges, ce dernier donnant l'impression d'être lui-même un danseur tellement il swingue, en sont les principaux solistes. Harry Carney et Tricky Sam dialoguent pour leur part durant un demi-chorus, et ce contraste entre les sonorités du saxo-baryton et du trombone bouché est un des effets que Duke adorait utiliser à cette époque. Le même jour Ellington donne sa version de *Tiger Rag*. Il faut tout d'abord constater que la limitation imposée par le disque 78 tours est ici rompue par Duke pour la première fois. Ce morceau est présenté en deux parties occupant chacune une face d'un même disque. Cette pratique, plutôt réservée à la musique classique reçoit ainsi une manière de consécration dans un autre domaine.

Le feu d'artifice préparé par Duke est l'occasion pour chaque soliste de rivaliser de virtuosité. Barney Bigard se taille la part du lion avec deux solos impeccables et Tricky Sam celle du tigre avec puissance et concision. Mais Freddy Jenkins et Bubber Miley, chacun dans son style, se montrent d'une aisance comparable ainsi que Johnny Hodges et Harry Carney. Ce dernier donne la preuve des progrès qu'il a accomplis en peu de temps. Il maîtrise le son à la manière de sa dernière idole, Coleman Hawkins, et cela lui permettra de parvenir bientôt à une plénitude dans l'expression ignorée jusqu'ici au saxo-baryton. La fin de l'interprétation avec une opposition entre clarinettes et cuivres est un bon exemple de la capacité de l'orchestre à swinguer en sections.

Quinze jours plus tard, l'orchestre se retrouve à nouveau au studio, cette fois-ci pour la marque Victor qui venait de renouveler son contrat

avec l'exigence que le nom de Duke Ellington ne puisse être utilisé que par elle-même. Cette session est réservée à des compositions de Duke. Bien qu'il semble n'y avoir que deux trompettes dans les ensembles, tous les trois sont présents à l'enregistrement. *Flaming Youth* permet à Bubber Miley, pour sa dernière séance ellingtonienne, de prendre un solo d'un growl intense, un moment relayé par Nanton. Braud, toujours proche du micro, l'accompagne avec des ponctuations rythmiques à l'unisson avec les basses du piano d'un modernisme qui porte la griffe du Duke. Johnny Hodges est toujours aussi « dansant » et Tricky Sam, le pendant de Bubber au trombone. *Saturday Night Function*, dont Barney Bigard est le co-compositeur, lui donne l'occasion d'un solo qui annonce déjà, par une projection dans l'aigu, les longues envolées poétiques dont il se montrera coutumier dans les années trente. Arthur Whetsol, Tricky Sam Nanton et Johnny Hodges interviennent en prolongeant un climat de douce mélancolie, soutenus par une section rythmique très présente. *High Life* est basé sur la suite harmonique de *Tiger Rag*. Barney Bigard et Freddy Jenkins sont ici tout à fait dans leur élément. La section de saxophones est également mise en valeur avec cette sonorité d'ensemble en relief qui se maintiendra même lorsqu'il y aura cinq instrumentistes, conception à l'opposé du son lisse des grands orchestres blancs. Sonny Greer, dont l'attirail s'était agrandi au point d'en faire un véritable percussionniste, se signale ici dans le maniement du carillon. Une nouvelle version de *Doin' The Voom Voom* clôt la séance. Elle est assez semblable à la précédente, mais l'allégresse de Wellman Braud entraînant la section rythmique lui donne un cachet plus démonstratif.

Le 18 février, Bubber Miley n'est plus là et son remplaçant Cootie Williams pas déjà dans la place. Cette séance ne comprend que deux enregistrements tirés du show du Cotton Club et qui sont de la plume de Jimmy McHugh. Pour ceux qui s'étonneraient de l'apparente différence entre la date d'enregistrement et les numéros de matrice, je signale qu'à l'époque il était courant qu'une séance reportée à une date ultérieure conserve les chiffres attribués à l'origine. Afin que *Japanese Dream* ne sombre pas dans un exotisme de pacotille, Duke a l'idée d'un duo d'un heureux effet entre Arthur Whetsol et Barney Bigard. On remarquera l'accompagnement tout en accentuations rythmiques que le pianiste prodigue ensuite au clarinetiste. *Harlemania* est essentiellement une suite de solos, remarquables au demeurant. Tricky Sam Nanton, Harry Carney, Freddy Jenkins et Johnny Hodges ont droit chacun à leurs 32 mesures soutenus par une active section rythmique animée par un Ellington s'évertuant au contre-chant. L'orchestre n'apparaît qu'à la fin encadrant une intervention de Barney Bigard. Une fois encore c'est Harry Carney qui étonne le plus par la solidité d'un style désormais bien stabilisé.

Le 1<sup>er</sup> mars, Cootie fait ses premières armes en studio avec Duke mais sa participation reste assez modeste. *Rent Party Blues*, évocation des fêtes payantes organisées pour payer le loyer, n'est pas un blues mais recèle assez d'esprit bluesy pour que l'appellation donnée ne soit pas choquante. *Rent Party Blues* a été composé par Johnny Hodges et Duke Ellington et c'est un vrai bonheur d'entendre le saxophoniste au soprano avec ce tour mi-enjoué, mi-mélancolique dans lequel il excelle. Arthur Whetsol, aidé en cela

par une sonorité ni suave, ni trop ferme, s'exprime avec une éloquence comparable à celle de Hodges, tandis que Tricky Sam offre le contraste d'un solo avec sourdine bien charpenté. Don Redman, musicien admiré à juste raison par la tribu ducale est le compositeur de *Paducah*. On y entend en duo Cootie Williams et Barney Bigard mais ni l'un ni l'autre ne paraissent à l'aise dans cet exercice. Tout l'orchestre paraît pour une fois en-deçà de sa qualité habituelle, impression accentuée par une certaine lourdeur rythmique. Avec *Harlem Flat Blues* c'est le retour dans le giron ellingtonien et ce blues permet d'entendre à loisir Barney Bigard et surtout Tricky Sam Nanton dans un solo qui se rapproche de très près par l'esprit de ceux de Bubber Miley, le musicien se transformant en conteur racontant une histoire. À ce propos, il a été dit et répété que Tricky Sam utilisait la fameuse sourdine en caoutchouc pour en tirer un son « ya-ya » alors que les autres solistes se manifestaient par un classique « wa-wa ». La réalité est tout autre. Nanton a commencé par s'exprimer en « wa-wa » et c'est au fil des années qu'il a recherché la sonorité « ya-ya » qui le rapprochait de la voix humaine. Certains de ses successeurs l'ont suivi dans cette option, notamment Quentin Jackson.

Près d'une semaine plus tard, Ellington enregistre des morceaux qui n'ont pas assez, à mon gré, retenu l'attention des collectionneurs. *The Dicky Glide* fait allusion à certains crâneurs faisant partie de la clientèle du Cotton Club et qui frimaient jusque dans leur pas de danse. L'ironie initiale s'oublie assez vite grâce aux interventions pleines de vigueur d'Arthur Whetsol et de Johnny Hodges, lequel se fait aussi entendre dialoguant avec

Barney Bigard sur un background de cuivres supporté par la basse. *Hot Feet* est un de ces stomps que les Ellingtoniens adoraient et celui-ci est particulièrement dynamique. On y entend Bigard au ténor dans le premier chorus et à la clarinette dans le dernier, Cootie Williams en vocaliste scat auquel Freddy Jenkins donne la réplique, Johnny Hodges dans un solo habilement construit et Tricky Sam Nanton dégageant un swing intense avec Wellman Braud pour partenaire. Les riffs des cuivres à la fin de l'interprétation, où la présence de Cootie se fait sentir, annoncent, ainsi que ceux de *Harlem Flat Blues*, la période swing où l'utilisation des riffs deviendra une spécificité presque constante. Dans *Sloppy Joe* (Joe Le Débraillé), c'est Sonny Greer qui prend le rôle de vocaliste. Sa prestation est significative de l'appellation « Sweet Singing Drummer » qui lui avait été accolée. À vrai dire, c'est surtout le solo de Bigard qui suscite de l'intérêt. Avec *Stevedore Stomp* (le stomp du docker) on revient dans les eaux de *Hot Feet*. Propulsé par Wellman Braud, Arthur Whetsol joue un de ses meilleurs solos sur tempo rapide suivi par Harry Carney toujours aussi explicite, Tricky Sam tout en puissance, Barney Bigard dans un exercice de virtuosité et Johnny Hodges qui par des phrases courtes accroît encore une pression rythmique déjà prédominante.

La dernière séance de ce disque a lieu le 15 mars 1929. C'est en petite formation que l'orchestre se présente ici. Cette particularité appelle quelques commentaires. D'une part, certains musiciens regrettaient déjà l'époque des Washingtoniens du début lorsque l'orchestre n'était que l'embryon de ce qu'il est devenu ; de l'autre, Duke continuait de faire jouer

des morceaux par un groupe réduit de musiciens. Il gardera toujours le souhait, surtout dans les années trente et quarante, d'utiliser seulement une partie de l'orchestre comme variante du big band. Dans cette séance, défectueuse au niveau de l'enregistrement, on entend Wellman Braud au tuba et la première version de *Saratoga Swing*, une composition de Barney Bigard. Ce blues lent met en valeur Johnny Hodges, Cootie Williams et surtout le compositeur à la clarinette. Les mêmes solistes sont en exergue dans *Who Said "It's Tight Like That"?* où Cootie paraît plus libéré que précédemment. Il prend un vocal amusant comme Duke le poussait à les prendre un peu contre son gré. La séance se termine par *He Just Don't Appeal To Me* chanté par Ozie Ware. Elle détaille ses malheurs avec une conviction désopilante. Son homme est grand, beau, élégant, amoureux et attentionné mais il n'y a rien à faire, il n'a pas ce qu'il lui faut. Il n'a aucun attrait pour elle, voyez-vous, et elle n'est pas satisfaite. Elle sait qu'il fait tout ce qu'il peut, du moins pense-t-elle qu'il a essayé, mais cela ne sert à rien. Il vaut mieux qu'elle le laisse tomber et se trouve quelqu'un d'autre. Il sera peut-être moche mais elle l'aimera, si justement, il a ce quelque chose que son homme n'a pas. Décidément l'âme féminine est insondable.

Alexandre Rado



Pour ce volume 6, je tiens à remercier François-Xavier Moulé pour la constance avec laquelle il me communique des informations intéressantes. Georges Debroe pour ses avis utiles, Georges Broussaud pour la gentillesse avec laquelle il me permet de piocher dans sa collection et Lionel Risler pour le soin qu'il met à respecter le son d'époque de ces enregistrements.

#### 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 :

Au chapitre des influences, ressemblances, emprunts, il y a ici beaucoup à dire : *Doin' The Voom Voom*, par exemple, va faire des petits : *Comin' And Going* (enregistré par Fletcher Henderson en 1931 et composé par son frère Horace Henderson) ne lui doit-il pas quelque chose ?

*The Dicty Glide* est basé sur la structure harmonique du troisième thème de *At The Jazz Band Ball* (de l'ODJB) mais avec un nombre de mesures doublé (32 au lieu de 16).

*Rent Party Blues* : La mélodie de la phrase A est manifestement inspirée de celle de *Sportin' Life Blues*, folk blues traditionnel de 8 mesures.

*Rent Party Blues* et *Stevodore Stomp*, deux thèmes de 32 mesures AABA ont la même suite harmonique sur chaque A, grille qu'on retrouvera d'ailleurs en 1932 dans *Clouds In My Heart* et en 1940-43 dans *Concerto For Cootie – Do Nothing Till You Hear From Me*. Cette progression harmonique, extrêmement fréquente dans les chansons populaires et le jazz de la fin des années 1920, se trouvait déjà par exemple dans *Deed I Do* (1926), *Song of The Wanderer* (1926), *Girl Of My Dreams* (1927), *If I Had You* (1928), puis plus tard dans *I Want To Talk About You* (1944), *Misty* (1954).

On sait qu'Ellington ne travaille pas seulement la matière sonore, mais prend aussi des libertés avec la carrure des thèmes. Même dans des interprétations apparemment simples et très peu arrangées il arrive à être inventif à un autre niveau, en chamboulant par exemple le déroulement habituel de « l'intrigue » musicale. On peut ressentir *Stevodore Stomp* simplement comme prétexte à une suite de solos sur une grille donnée. Les éléments importants en dehors des chœurs (écouter en particulier celui de Carney particulièrement rebondissant et superbement phrasé) vont se révéler être ceux qui sont d'habitude secondaires dans une interprétation

normale : les « articulations », c'est-à-dire l'introduction et les interludes. L'introduction de huit mesures qui installe, comme toujours chez Ellington, le climat, l'annonce d'emblée swingant et joyeux. La phrase extrêmement stimulante de quatre mesures répétée deux fois (et se terminant par une note tenue interrogative sur la dominante) est un tremplin idéal pour la suite des opérations. L'auditeur, joliment bousculé d'entrée de jeu, attend l'habituelle exposition du thème... qui ne vient pas ! À la place on lui impose instantanément le premier chorus sur une grille de 32 mesures dont les deux dernières mesures sont rognées, tuilées par la reprise de l'introduction. Celle-ci se transforme cette fois en interlude, servant à lancer le deuxième soliste. Le procédé est repris à la fin de chaque chorus... qui amène l'interlude... qui amène un nouveau chorus. Mais Ellington casse ce procédé à la fin du chorus de trombone qui s'enchaîne directement cette fois au chorus de clarinette par l'intermédiaire d'un break. À la 31<sup>e</sup> mesure, l'auditeur croit un instant que le Duke va lui refaire le coup de l'interlude emboîté, avec une phrase légèrement modifiée. Pas du tout, on s'aperçoit bientôt que les musiciens exposent à retardement (et sur 32 mesures), ce qu'il faut bien appeler le thème, même si ce n'est qu'un riff avec un pont improvisé par l'alto de Hodges. Quelle réussite pour une si grande absence de prétention !

#### 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).

HASSE (John Edward), *Beyond Category, The Life And Genius Of Duke Ellington*, New York, Simon & Schuster, 1993.

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

RATTENBURY (Ken), *Duke Ellington, Jazz Composer*, Londres & New Haven, Yale University Press, 1990.

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

SCHULLER (Gunther), *The Swing Era*, New York, Oxford University Press, 1989.

TUCKER (Mark), *Ellington, The Early Years*, Oxford, Bayou Press, 1991.

TUCKER (Mark), *The Duke Ellington Reader*, New York, Oxford University Press, 1993.

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

1929 WAS AN EVENTFUL YEAR for the Duke Ellington orchestra, both favourably and unfavourably. It wasn't a matter of artistic ups and downs, since the music maintained the previously established level of excellence, but rather one of a whole string of unforeseen circumstances.

This sixth volume of the Ellington saga covers the first three months of that year. While the orchestra was still enjoying its triumphant run at the Cotton Club, its leader was busy looking for other opportunities. He went to great lengths to find an opening on Broadway, where successful musical comedies could bring big money and, above all, long-term engagements. Early negotiations all came to nought, however, and many will claim that the usually enterprising Irving Mills proved curiously passive on this occasion. Ellington had already succeeded in gaining himself a reliable and well-placed friend in the person of Will Vodery, the highly-gifted arranger of the Ziegfeld Follies. Duke held this immensely cultured man in great admiration, impressed by his ability to produce or modify a complicated arrangement almost instantaneously. He was particularly fascinated by the facility with which Vodery could dress up any kind of music, classical or popular, and by the authority with which he could work with a symphony orchestra, ballet or choir. And Vodery was the man from whom he could readily obtain the answers to the harmonic problems that were haunting him, especially as Vodery himself much admired the Duke Ellington orchestra, for which he predicted a great future. Indirectly, no doubt, it was also Vodery who would interest Duke in European music, especially that of Debussy and Ravel.

Since the Cotton Club could count an increasing number of show-business stars among its regular customers, Duke was able to make some interesting contacts. It was thus that Al Jolson, who attained celebrity-status by playing the jazz singer in the film of that name, the first talkie ever made, became a keen Ellington fan. In the film, Jolson, modelled on the white minstrels, appeared in blackface, while at the same time basing the character on entertainer Bert Williams, the black star of the Ziegfeld Follies of whom Duke would subsequently pen a musical portrait. Al Jolson had wanted to get Duke to Hollywood, but 1929 saw negotiations fall through. Nevertheless, all the various efforts to find alternative employment to the Cotton Club were soon going to meet with a successful outcome.

These early months of 1929 brought a crucial change in the Ellington ranks: Duke and Bubber Miley parted company. Although the genius and inspiration behind the "jungle style", Bubber, an inveterate alcoholic, had now become ridiculously unreliable, his repeated aberrations a constant source of worry to Duke. He would sometimes go on stage at the Cotton Club in an advanced state of drunkenness, his suit spattered with drink that he had tried to mop up with talcum powder, a practice that only made matters worse. He would even just slump to the floor in full performance, and then go to sleep under the piano. What most upset Duke was that such incidents always seemed to happen on the very evenings some impresario had come to hear the orchestra, or when the audience was full of important celebrities.

The severance was a painful one for Duke, only too aware of his debt to Bubber, who had invented the growl trumpet by his special use of the plunger mute, a style gradually transformed into a specific musical language. Without the slightest doubt, Duke himself had made a huge contribution to the orchestra's evolution by way of the jungle style, but Bubber had been the real instigator, the man who had set the whole thing in train. Moreover, keenly aware of Bubber's immense talent, the bandleader had built the orchestra around the trumpeter, which meant the gap left by his departure was going to be enormous. And yet, although Bubber's going did indeed mark the end of an era, the jungle style would remain part of the orchestra's repertoire right up until Duke's death in 1974. Interestingly, the Miley personality would also act as an influence on Duke when, in the 1930s, he started writing pieces specifically conceived for one or other of the band's top soloists, another typically Ellingtonian innovation.

Bubber Miley would die just three years later, soon after his 29th birthday, destroyed by a combination of alcohol and tuberculosis. During his brief reprieve, he spent a short spell in France as member of the Noble Sissle orchestra; then, once back in America, he played in the Zutty Singleton and Allie Ross bands. He can also be heard alongside Bix Beiderbecke – a pairing of astonishing contrast – on a Hoagy Carmichael record. Prior to forming his own outfit in late 1931, Bubber played in the white orchestra fronted by Leo Reisman, either discreetly hidden behind a

screen or performing from the room dressed as a waiter! Such were the demands of segregation.

Many have opted to see Bubber Miley as a King Oliver disciple, his stylistic origins in the music of New Orleans. Reality, however, seems to indicate otherwise. Oliver used the mute in a very different way from Bubber, and, even though Bubber may have heard Oliver on a visit to Chicago, he was hardly influenced by him. That King Oliver used a mute before Bubber is probable, just as Oliver was no doubt beaten to it by "Papa" Mutt Carey, but such chronological details are of no real importance. After all, the actual inventor of the mute was perhaps some street-kid just messing around. What *is* important is that Bubber created a whole technique and a style, not primitive ones as has often also been claimed, but extremely elaborate. Their roots lie in the music of the church and the blues, especially as performed by his sisters (the South Carolina Trio); they lie too in the jazz and popular music of the East Coast, of which Miley is every bit as authentic a representative as the "stride" pianists.

Duke had a nose for unearthing talent, and this flair, together with a bit of luck, led him to choose a certain Charles "Cootie" Williams as Miley's successor. Cootie was at this time virtually unknown, but he was all set to become, along with Johnny Hodges, one of the Duke Ellington orchestra's most popular soloists.

Williams was a man of the South, a native of Mobile, Alabama, whose family was of the sort that believed music should form part of any child's

basic education. His father, renowned for his physical strength, exercised many trades, among them as boss of a gambling house, before becoming a preacher. While still a small child, Charles would go to concerts with his father. After one such, he was asked if he had enjoyed it, to which he replied with immense glee: "Cootie, cootie, cootie." Hence originated the nickname that would stick with him for the rest of his life. Cootie played trombone and tuba before finally switching to trumpet, and the fairly exhaustive classical education he received made him an excellent reader. Soon attracted to jazz, at the age of fourteen he spent the entire summer playing in the Young-family band, in its ranks Lester, barely older than himself. Lots of bands came through Mobile on their way to the welcoming climes of Florida, and Cootie developed a yearning to head out of town with one of them. His father finally agreed to let him go when an old friend offered to lodge the youngster in Jacksonville. Cootie first played in the "Eagle Eye" Shields group alongside clarinetist Edmond Hall. He then followed Hall into the ranks of one of the best territory bands of the day, Alonzo Ross And His De Luxe Syncopators.

Like a handful of other territory outfits – those of Charlie Creath, Alphonso Trent and Bennie Moten, for example –, the Alonzo Ross crew were the equal of the top big bands operating in Chicago and New York. As most of these regional groups have left few recordings, their very real importance has been all-too-little recognised. Generally, the ultimate ambition of such bands was to hit New York, yet the majority in fact stayed put in their own areas, where they at least enjoyed relative security.

Down on their home territory, they revelled in throwing down the gauntlet to supposedly superior visitors whenever the opportunity arose. As far as the Alonzo Ross orchestra was concerned, the development of radio led to its being heard in New York, where they were booked to play for a couple of weeks at the Rosemont Ballroom. The band left Savannah by boat, and it was thus that Cootie Williams made his way to New York by water.

At the end of the engagement, both Cootie and Edmond Hall decided to stay on in the Big Apple, where they experienced some hard times before finding stable employment. Cootie, after a brief spell with "Happy" Ford, was spotted by Chick Webb during a trumpet battle; the drummer, realising Cootie was down at heel, took him into both his home and his orchestra. But Webb himself was short of bookings, added to which Cootie did not have a New York union card, which meant the leader constantly had the union on his back. But he so believed in Cootie that he kept him at home, even paying him not to work so that he wouldn't seek chances to play elsewhere. One day, however, Fletcher Henderson needed a trumpeter to replace Russell Smith, and, having heard Webb had a talented player tucked away at home, he sent brother Horace round to talk things over. Cootie, after much discussion, was finally persuaded, but he didn't really hit it off in the Henderson outfit, and within weeks he was back with Webb. Since the drummer remained as short as ever of good bookings, as soon as he heard Duke was on the lookout for a replacement for Bubber Miley, he strongly recommended Cootie. As Webb had already put Johnny

Hodges Duke's way in 1928, any recommendation from him was enough to secure a man the job.

It is interesting to note that, although again wooed by Henderson, Cootie preferred to join Duke, explaining that, while Fletcher's outfit was indeed a well-established unit, Duke's was a force of the future. Cootie once assured me he had never used a plunger-mute prior to joining Ellington, even going as far as to confess that he had felt somewhat lost in his new surroundings, and that when he heard Whetsol and Jenkins playing jungle-style in Miley's place he found it all rather funny. Cootie was a great admirer of Louis Armstrong and, in particular, King Oliver, considering the latter the principal creative force in New Orleans jazz. Once with Ellington, he did gradually start trying out the rubber plunger as a mute, having first carefully observed trombonist Joe "Tricky Sam" Nanton at work, since he had never really had the opportunity to hear Bubber in the flesh. Within a year, Cootie had successfully ploughed his own furrow, his style less characteristic than Bubber's, but no doubt more varied and certainly more adaptable to the subsequent requirements of the Swing Era. Moreover, his work on open trumpet had such extraordinary power that he could vary the mood at will. This meant Cootie was an attractively versatile player, perhaps his greatest attribute of all.

Before proceeding to take a closer look at the pieces presented here, it is necessary to point out that on 20 December 1928 the Warren Mills Blues Serenaders had recorded three takes of *Gems From Blackbirds*, all rejected and apparently lost for ever. It must be supposed the Ellington orchestra

was present on these cuts, but that the problems evoked in the notes to Volume 5 had incited the company not to release them. This same title did finally find its way on to disc on 1 February 1929, but without the Ellington outfit. The only orchestra present is that of Matty Matlock, while the trombone of Tommy Dorsey and the guitar of Eddie Lang are readily identifiable.

The first studio outing of the year 1929 for Duke and his men took place on 6 January. They recorded *Doin' The Voom Voom*, the Voom Voom being a highly popular dance of the moment at the Cotton Club. Bubber Miley and Johnny Hodges, the latter swinging so much you might believe he himself was a dancer, are the principal soloists. But Harry Carney and Tricky Sam share a half-chorus in dialogue, the contrasting sonorities of baritone-sax and muted trombone being one of the effects for which Duke showed a particular affection at this time. The same day, Ellington cut his version of *Tiger Rag*, for the first time going beyond the time limit imposed by the 78rpm record. The piece was thus presented in two parts, each occupying one side of the same record. This practice was already common in the domain of classical music, but this was the first time it had been exploited in the jazz field.

Duke's chart for this famous piece unleashes a veritable firework display, offering each soloist a chance to show off his skills. Barney Bigard takes the lion's share with two impeccable solos, while Tricky Sam, all power and concision, roars in as the tiger. But Freddy Jenkins and Bubber Miley, each in his own way, express themselves in wonderfully relaxed

fashion, as also do Johnny Hodges and Harry Carney, the latter proving he has made enormous progress over a very short space of time. Having mastered his control of sound in the manner of his latest idol, Coleman Hawkins, Carney was now well on the way to achieving a plenitude of expression never previously heard on baritone-saxophone. The closing segment of this extended performance, which sets up the clarinets and brass in opposition, is a fine example of the Ellington orchestra's ability to swing in section work.

A fortnight later the band was back in the studios, this time for Victor, who had just renewed its contract. The recording giant now stipulated that no other company had the right to use the Duke Ellington name, and, appropriately in this context, the day's session was devoted entirely to compositions by Duke himself. While all three trumpets are present on the date, ensemble passages never seem to call upon more than two. *Flaming Youth* offers Bubber Miley, on his last Ellington recording date, the chance to turn in a ferociously growling solo, with just a brief interruption by a comment from Nanton. Braud, as close as ever to the microphone, prods him along with rhythmic punctuation played in unison with bass notes from the piano, a thoroughly modern device typical of Duke's musical thinking. Johnny Hodges again dances his way through his solo, while Tricky Sam proves himself the Bubber Miley of the trombone. *Saturday Night Function*, co-composed by Barney Bigard, reserves a solo spot for the clarinetist during which he soars into the upper register in a way typical of the long, poetic flights of fancy that would so mark his work of

the 1930s. Arthur Whetsol, Tricky Sam Nanton and Johnny Hodges maintain the gently melancholic mood, backed by an admirably present rhythm section. *High Life*, based on the chord sequence of *Tiger Rag*, finds Barney Bigard and Freddy Jenkins in their element. The saxophone section is also featured, producing that regged ensemble sound that would be preserved even after the section was increased to five, the very opposite of the smooth textures woven by the reeds of the white big bands. Sonny Greer, whose kit had now so expanded that he was operating as a veritable percussionist, signals his presence here on bells. A new version of *Doin' The Voom Voom* brings the session to a close. It is very similar to the earlier one, but Wellman Braud's thrusting bass in the rhythm section stamps his work with a more demonstrative seal.

By 18 February, Bubber Miley had disappeared from the line-up, while his replacement, Cootie Williams, was not yet in place. The session produced just two numbers, both taken from the Cotton Club show and penned by Jimmy McHugh. For those who are surprised by the apparent incompatibility between date and matrix numbers, it should be noted that it was then current practice to keep already-allocated numbers even if a session should be postponed. Duke felicitously prevents *Japanese Dream* from becoming cheaply exotic by programming an extremely effective duo for Arthur Whetsol and Barney Bigard, then he himself backs the clarinetist with a whole series of rhythmic accents. *Harlemania* is essentially a string of solos, all equally remarkable. Tricky Sam Nanton, Harry Carney, Freddy Jenkins and Johnny Hodges all have a full 32 bars to

themselves, supported by a rhythm section in which Duke embroiders attractive counter-melodies. The orchestra as a whole comes into play only at the end, providing the framework for a statement from Barney Bigard. Once again, Harry Carney astonishes us with the solidity of his playing, his style now well established.

On 1st March came Cootie's studio début with Duke, but one of fairly modest proportions. *Rent Party Blues*, a musical evocation of those notorious parties thrown to raise the rent money, is not actually a blues, yet is sufficiently bluesy for the title not to shock. The piece was composed by Johnny Hodges and Duke Ellington, and it is immensely pleasing to hear the saxophonist on soprano conjuring up that half-happy, half-melancholy mood at which he so excelled. Arthur Whetsol, exploiting a tone neither too smooth nor too harsh, expresses himself with similar eloquence, while Tricky Sam introduces a note of contrast with a sharply-etched solo on muted trombone. Don Redman, a musician justly admired by the Ellington tribe, composed *Paducah*, which features a Cootie Williams-Barney Bigard duo. Neither man gives the impression of being at ease, however, while the orchestra as a whole seems below its normal form, the rhythm section in particular being rather heavy. *Harlem Flat Blues*, a genuine blues, brings a return to Ellingtonia, and features Barney Bigard and Tricky Sam Nanton. The latter contributes a solo very close to the spirit of Bubber Miley, virtually recounting a story as his solo unfolds. It has repeatedly been said that Tricky Sam used the rubber plunger-mute to obtain a "ya-ya" sound, while other soloists used it to produce a "wa-wa"

effect. The reality is quite different. Nanton started out playing "wa-wa", and it is only subsequently that he gradually aimed for the "ya-ya" effect, one that brought him closer to the sound of the human voice. Some of his successors followed him in this choice, notably Quentin Jackson.

Just under a week later, Ellington recorded four sides that in my view have been unjustly neglected by collectors. *The Dicty Glide* refers to some of the show-offs in the Cotton Club audience who liked to parade their dancing skills. The initial mood of irony is quickly forgotten as Arthur Whetsol and Johnny Hodges set vigorously about their work. Hodges is also heard in musical dialogue with Barney Bigard over a background provided by the brass, and propelled by the Wellman Braud bass. *Hot Feet* is one of those stomps the Ellingtonians adored, and this one is particularly dynamic. We hear Bigard using tenor-sax on the first chorus and clarinet on the last, Cootie scatting in conversation with Freddy Jenkins, Johnny Hodges turning in a skilfully crafted solo, and Tricky Sam generating tremendous swing as Wellman Braud urges him along. The riffs from the brass at the end of the piece, with Cootie's presence admirably felt, foreshadow (as do those of *Harlem Flat Blues*) the Swing Era, when riffs became a virtually permanent feature of big-band playing. On *Sloppy Joe*, Sonny Greer assumes the role of vocalist, hence vindicating his sobriquet of "Sweet Singing Drummer", but it is Barney Bigard's solo that arouses particular interest. With *Stevadore Stomp*, the band returns to *Hot Feet* mood. Propelled by Wellman Braud, Arthur Whetsol turns in one of his finest up-tempo solos, followed by a Harry Carney as fluent as ever, a



robust Tricky Sam, a virtuoso-inclined Barney Bigard, and a Johnny Hodges whose short stabbing phrases further accentuate the already predominant rhythmic tension.

The final session of the present disc took place on 15 March 1929. The band here is a small group, a fact that merits some further comment. On the one hand, a number of musicians were already regretting the days of the Washingtonians, when the band was no more than the embryo of what it was subsequently to become; on the other, Duke himself was keen to continue playing pieces by an outfit of reduced dimensions. Indeed, during the thirties and forties, he would show a particular fondness for using a small unit as an alternative to the full band. At this particular session, unfortunately somewhat spoiled by the mediocre sound quality, Wellman Braud can be heard on tuba on *Saratoga Swing*, a slow blues by Barney Bigard that features Johnny Hodges, Cootie Williams and the composer himself. The same soloists are again highlighted on *Who Said "It's Tight Like That"?*, with Cootie this time sounding more at ease, even venturing to take an amusing vocal, something Duke tended to push him into doing rather against his will. The session ends with *He Just Don't Appeal To Me*, sung by Ozie Ware, who tells us frankly that her big, handsome man just ain't got what it takes! As we listen to the details of what she considers her plight, we realise just how unfathomable women are.

Alexandre Rado

For this Volume 6, I should like to thank François-Xavier Moulé for his constant supply of interesting information. My thanks, too, to Georges Debroc for much useful advice, to Gérard Broussaud for his kindness in granting me free access to his collection, and to Lionel Risler for the care and respect he has shown for the original sound of these historic recordings.

#### 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:**

When it comes to influences, resemblances and plagiarisms, there is much to be said:

***Doin' The Voom Voom***, for example, was destined to breed offspring: does not *Comin' And Going*, composed by Horace Henderson and recorded by his brother Fletcher Henderson in 1931, owe something to this piece?

***The Dicty Glide*** is based on the harmonic structure of the third theme of the ODJB's *At The Jazz Band Ball*, but with twice the number of bars (32 instead of 16).

***Rent Party Blues***: the melody of the A phrase is manifestly influenced by *Sportin' Life Blues*, a traditional 8-bar folk blues.

***Rent Party Blues*** and ***Stevedore Stomp***, both 32-bar AABA compositions, share the same chord sequence on each of the A sections, a sequence that reappears in the 1932 *Clouds In My Heart* and the 1942-43 *Concerto For Cootie/Do Nothing Till You Hear From Me*. This chord progression, an extremely frequent one in jazz and popular songs of the late 1920s, could already be found, for instance, in *Deed I Do* (1926), *Song Of The Wanderer* (1926), *Girl Of My Dreams* (1927) and *If I Had You* (1928), and would later put in further reappearances in *I Want To Talk About You* (1944) and *Misty* (1954).

We know that Ellington worked not only with the texture of sound, but that he also took liberties with the actual structure of tunes. Even on seemingly simple, little-arranged interpretations, he shows an incredible level of inventiveness, turning the usual musical "plot" inside out. ***Stevedore Stomp*** might be taken as simply a string of solos on a given harmonic framework, yet its most important features – besides the solos (listen especially to Carney's bouncy, superbly phrased effort) – are the very ones that usually play only a secondary role. I refer to the link passages,

that is to say the introduction and the interludes. The eight-bar introduction sets the mood (as always with Ellington), here announcing a happy, swinging piece. An extremely stimulating four-bar phrase repeated twice (and ending on the dominant with a sustained, questioning note), it is an ideal springboard for the remainder of the performance. The listener, taken by surprise from the start, awaits the usual theme statement, but it doesn't come! In its place he is immediately exposed to a first 32-bar solo chorus, of which the last two bars are suddenly cut short by a repeat of the introduction, now become an interlude and serving to launch the second soloist. This procedure is repeated at the end of each solo chorus. Until, that is, Ellington suddenly springs a change at the end of the trombone solo, which leads, via a break, straight into the clarinet solo. At bar 31 of this, the listener briefly thinks Ellington has again played the trick of inserting an interlude, this time using a slightly modified phrase. But no! We suddenly realise the group has moved into a delayed-action statement (over 32 bars) of what we can only call the theme, but which is in fact little more than a riff with an improvised bridge passage from the Hodges alto. What a remarkable overall result from such modest means!

### 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).
- HASSE (John Edward), *Beyond Category, The Life And Genius Of Duke Ellington*, New York, Simon & Schuster, 1993.
- JEWELL (Derek), *Duke: A Portrait Of Duke Ellington*, New York, Norton, 1977.
- RATTENBURY (Ken), *Duke Ellington, Jazz Composer*, London & New Haven, Yale University Press, 1990.
- SCHULLER (Gunther), *Early Jazz*, New York, Oxford University Press, 1968.
- SCHULLER (Gunther), *The Swing Era*, New York, Oxford University Press, 1989.
- TUCKER (Mark), *Ellington, The Early Years*, Oxford, Bayou Press, 1991.
- TUCKER (Mark), *The Duke Ellington Reader*, New York, Oxford University Press, 1993.
- ULANOV (Barry), *Duke Ellington*, New York, Da Capo, 1975 (1/1947).

### DISCOGRAPHY

prepared by Alexandre Rado

#### THE JUNGLE BAND

Freddy Jenkins, James "Bubber" Miley, Arthur Whetsol (tp); Joe "Tricky Sam" Nanton (tb); Johnny Hodges (as, ss, cl); 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, 8 Jan. 1929

1. E 28939-A ***Doin' The Voom Voom***

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

2. E 28940-A ***Tiger Rag*** (part one)

Solos: Bigard, cl — Nanton, tb — Jenkins, tp — Carney, bar.

3. E 28940-B ***Tiger Rag*** (part one)

Solos: same.

4. E 28941-A ***Tiger Rag*** (part two)

Solos: Hodges, as — Miley, tp — Bigard, cl — Nanton, tb.

#### DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB 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, bells).

Victor New York, 16 Jan. 1929

5. 49652-1 ***Flaming Youth***

Solos: Miley, tp — Nanton, tb — Miley, tp — Hodges, as — Whetsol, tp — Hodges, as — Nanton, tb — Whetsol, tp.

6. 49652-2 **Flaming Youth**  
Solos: same.
7. 49653-2 **Saturday Night Function**  
Solos: Hodges, as — Bigard, cl — Whetsol, tp — Nanton, tb — Hodges, as.
8. 49654-1 **High Life**  
Solos: Miley, tp — Bigard, cl — Jenkins, tp — Hodges, as (break) — Bigard, ts — Nanton, tb — **D. E.**, p — Greer, bells.
9. 49655-2 **Doin' The Voom Voom**  
Solos: Miley, tp — Hodges, as — Miley, tp — Whetsol, tp — Miley, tp — Carney, bar / Nanton, tb — Miley, tp — **D. E.**, p — Bigard, cl — Miley, tp.

#### DUKE ELLINGTON AND HIS 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).

Victor New York, 18 Feb. 1929

10. 48373-2 **Japanese Dream**  
Solos: Greer, d — Whetsol, tp / Bigard, cl — Bigard, cl.
11. 48374-1 **Harlemania**  
Solos: Nanton, tb — Carney, bar — Jenkins, tp — Hodges, as — Bigard, cl.

#### THE JUNGLE BAND

Freddy Jenkins, Arthur Whetsol, Charles "Cootie" Williams (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, 1 March 1929

12. E 29381-A **Rent Party Blues**  
Solos: Hodges, ss — Whetsol, tp — Nanton, tb — Hodges, ss.
13. E 29382-A **Paducab**  
Solos: Bigard, cl — Williams, tp / Bigard, cl — **D. E.**, p — Nanton, tb — Bigard, cl.
14. E 29383-B **Harlem Flat Blues**  
Solos: Nanton, tb — Bigard, cl.

#### DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA

Freddy Jenkins, Arthur Whetsol (tp); Cootie Williams (tp, voc); 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, voc).

Victor New York, 7 March 1929

15. 49767-1 **The Dicty Glide**  
Solos: **D. E.**, p — Whetsol, tp — Williams, tp (two bars) — Whetsol, tp — Hodges, as — **D. E.**, p — Nanton, tb — Hodges, as / Bigard, cl.
16. 49767-2 **The Dicty Glide**  
Solos: same.
17. 49768-2 **Hot Feet**  
Solos: Bigard, ts — Williams, voc / Jenkins, tp — Hodges, as — Nanton, tb — Bigard, cl.

18. 49769-1 *Sloppy Joe*  
Solos: Greer, voc — D. E., p — Bigard, cl — Williams, tp —  
Greer, voc.

19. 49769-2 *Sloppy Joe*  
Solos: same.

20. 49770-2 *Stevedore Stomp*  
Solos: Whetsol, tp — Carney, bar — Nanton, tb — Bigard, cl  
— Hodges, as — Bigard, cl.

#### THE WASHINGTONIANS

Cootie Williams (tp, voc); Johnny Hodges (as); Barney Bigard (cl, ts); D. E. (p);  
Fred Guy (bj); Wellman Braud (tu).

Cameo New York, 15 March 1929

21. 3713-C *Saratoga Swing*  
Solos: Hodges, as — Williams, tp — Bigard, cl.

22. 3714-A *Who Said "It's Tight Like That"?*  
Solos: Hodges, as — Williams, tp — Bigard, cl — Williams, tp  
— Bigard, cl — Williams, voc — D. E., p — Hodges, as —  
Bigard, cl — Hodges, as — Bigard, cl.

#### OZIE WARE WITH THE WHOOPEE MAKERS

Ozie Ware (voc); Cootie Williams (tp); Johnny Hodges (as); Barney Bigard (cl, ts);  
D. E. (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (tu).

Same session

23. 3715-B *He Just Don't Appeal To Me*  
Solos: Ware, voc.

#### ARTISTES DEJA 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
Louis Armstrong	vol. 6, 1925	MJCD 55
Louis Armstrong	Complete Edition, vol. 1-5	MJCD 9001
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, 1923	MJCD 43
Sidney Bechet	vol. 5, 1938-1939	MJCD 60
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
Bix Beiderbecke	vol. 7, 1928-1929	MJCD 65
Big Bill Broonzy	vol. 1, 1927-1930	MJCD 51
Big Bill Broonzy	vol. 2, 1930	MJCD 56
Benny Carter	vol. 1, 1928-1931	MJCD 22
Benny Carter	vol. 2, 1931-1933	MJCD 23
Benny Carter	vol. 3, 1933-1934	MJCD 39
Benny Carter	vol. 4, 1934-1935	MJCD 59
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
Charlie Christian	vol. 5, 1940	MJCD 67

Charlie Christian	vol. 6, 1940-1941	MJCD 68
Charlie Christian	vol. 7, Feb. march 1941	MJCD 74
Charlie Christian	vol. 8, 1941	MJCD 75
Charlie Christian	Complete Edition, vol. 1-4	MJCD 9004
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
Duke Ellington	vol. 6, Janv. March 1929	MJCD 69
Duke Ellington	Complete Edition, vol. 1-5	MJCD 9003
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, 1936-1937	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
Billie Holiday	vol. 6, 1938	MJCD 61
Billie Holiday	Complete Edition, vol. 1-5	MJCD 9002
Jimmie Lunceford	vol. 1, 1927-1934	MJCD 12
Jimmie Lunceford	vol. 2, 1934	MJCD 18
Jimmie Lunceford	vol. 3, 1935-1936	MJCD 57
Jimmie Lunceford	vol. 4, 1936-1937	MJCD 71
Jimmie Lunceford	vol. 1, 1923-1924	MJCD 19
Jelly Roll Morton	vol. 1, 1924-1926	MJCD 20
Jelly Roll Morton	vol. 2, 1926	MJCD 33
Jelly Roll Morton	vol. 3, 1927-1928	MJCD 58
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
Lester Young	vol. 3, 1943	MJCD 64

---

Reissue producer: Alexandre Rado

Special thanks to Georges Broussaud, Georges Debroe, François-Xavier Moulé

Transfers: Lionel Risler - Mastering: Charles Eddi

© & © 1994 Média 7 - Made in France

MJCD 69 - 3356571006925 - 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: X

Executive producer: Bruno Théol - Original concept: Noël Hervé

Média 7, 15 rue des Goulvents, 92000 Nanterre, France - Tel. (1) 41 20 90 50 - Fax (1) 47 25 00 99

MJCD 69

DUKE ELLINGTON • Vol. 6 • 1929

## THE JUNGLE BAND

- |  |      |
|--|------|
| 1. <i>Doin' The Voom Voom</i> (D. Ellington, B. Miley) | 3'10 |
| 2. <i>Tiger Rag</i> (part one) (N. LaRocca)            | 2'51 |
| 3. <i>Tiger Rag</i> (part one)                         | 2'49 |
| 4. <i>Tiger Rag</i> (part two)                         | 2'51 |

## DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA

- |   |      |
|---|------|
| 5. <i>Flaming Youth</i> (D. Ellington)                      | 3'13 |
| 6. <i>Flaming Youth</i>                                     | 3'19 |
| 7. <i>Saturday Night Function</i> (D. Ellington, B. Bigard) | 3'05 |
| 8. <i>High Life</i> (D. Ellington)                          | 3'09 |
| 9. <i>Doin' The Voom Voom</i> (D. Ellington, B. Miley)      | 3'08 |

## DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

- |  |      |
|--|------|
| 10. <i>Japanese Dream</i> (J. McHugh, D. Fields) | 3'30 |
| 11. <i>Harlemania</i> (J. McHugh, D. Fields)     | 2'54 |

## THE JUNGLE BAND

- |   |      |
|---|------|
| 12. <i>Rent Party Blues</i> (D. Ellington, J. Hodges) | 3'26 |
| 13. <i>Paducah</i> (D. Redman)                        | 2'28 |
| 14. <i>Harlem Flat Blues</i> (D. Ellington)           | 3'07 |

## DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA

- |   |      |
|---|------|
| 15. <i>The Dicty Glide</i> (D. Ellington)           | 3'05 |
| 16. <i>The Dicty Glide</i>                          | 3'06 |
| 17. <i>Hot Feet</i> (J. McHugh, D. Fields)          | 2'36 |
| 18. <i>Sloppy Joe</i> (D. Ellington, B. Bigard)     | 3'11 |
| 19. <i>Sloppy Joe</i>                               | 3'10 |
| 20. <i>Stevedore Stomp</i> (D. Ellington, I. Mills) | 2'46 |

## THE WASHINGTONIANS

- |  |      |
|--|------|
| 21. <i>Saratoga Swing</i> (B. Bigard)                      | 2'55 |
| 22. <i>Who Said "It's Tight Like That"?</i> (D. Ellington) | 2'53 |

## OZIE WARE WITH THE WHOOPEE MAKERS

- |   |      |
|---|------|
| 23. <i>He Just Don't Appeal To Me</i> (P. Grainger) | 2'47 |
|---|------|

Total time 69'48

## DUKE ELLINGTON

## Volume 6

Jan.-March 1929

Reissue producer: Alexandre Rado  
 Special thanks to Georges Broussaud,  
 Georges Debroe,  
 François-Xavier Moulé  
 Transfers: Lionel Risler  
 Mastering: Charles Eddi  
 © & © 1994 Média 7  
 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: X

Executive producer: Bruno Théol  
 Original concept: Noël Hervé



15 rue des Goulvents  
 92000 Nanterre - France  
 Tel. (1) 41 20 90 50 - Fax (1) 47 25 00 99

MJCD 69 M7 844



3 356571 006925

DUKE ELLINGTON • Vol. 6 • 1929

MJCD 69