



EN CE PRINTEMPS 1929 alors qu'il se trouvait confronté à des dilemmes difficiles à vivre et qui tous avaient un rapport avec le sens qu'il donnait à sa musique, Duke Ellington aurait pu faire siennes les paroles de Domenico Scarlatti présentant ses sonates : « Que vous soyez mélomane ou professionnel, montrez-vous plus humain que critique et ainsi vous augmenterez votre propre plaisir ». Ayant rencontré le succès grâce à son long séjour au Cotton Club, aux émissions radiophoniques presque quotidiennes et aux disques, il avait fait connaître l'originalité de sa musique aux États-Unis d'abord puis au monde entier. Une zone d'ombre grandissante risquait toutefois de l'engloutir un jour. Son désir était moins de bâtir son succès à travers la scène artificiellement africaine d'un Cotton Club réservé aux spectateurs blancs et appartenant aux gros bonnets de la pègre que de faire connaître la richesse de la culture noire américaine. Mais qui se souciait d'une pareille prétention alors que la plupart de ceux qui admiraient Ellington se contentaient volontiers d'entendre sa musique comme un divertissement sans autre signification que d'être de haute qualité ?

Duke Ellington ne crachait évidemment pas dans la soupe. En transformant ou en créant une musique destinée aux shows, il acquérait une sécurité suffisante pour faire durer son aventure orchestrale. Il cherchait néanmoins d'autres possibilités d'expression même si celles-ci risquaient d'entretenir les malentendus. Comme il n'était pas possible d'envisager des concerts, les alternatives au Cotton Club étaient les dancings, financièrement aléatoires, le cinéma qui pouvait offrir des perspectives d'avenir et

surtout les musicals noirs ou blancs, ces derniers permettant parfois la mixité raciale. D'une certaine façon, Broadway était la voie de prestige que Duke espérait utiliser pour mieux faire connaître son art et accéder à une plus grande indépendance.

Parmi les critiques de l'époque, peu se préoccupaient de la valeur musicale ellingtonienne sinon pour en vanter la qualité rythmique ou le flamboiement des cuivres qu'ils prétendaient authentiquement africains et primitifs. Presque toutes les opinions s'exprimaient uniquement en fonction de l'entertainment. Pourtant, chaque fois qu'on le questionnait, Duke renvoyait l'interlocuteur à ses racines noires américaines. Il y eut toutefois quelques exceptions. Parmi celles-ci on peut citer R. D. Darrell pour ses articles dans le *Phonograph Monthly Review*, même si, ici ou là, ils contiennent des contradictions, ou Howard Barnes qui dans le *Herald Tribune* écrivait qu'Ellington faisait du jazz une fin en soi et non seulement une invitation à la danse. Duke, pour sa part, souligne avec clarté son ambition. Interviewé par Florence Zuner dans le *New York Evening Graphic Magazine* du 27 décembre 1930, il déclare : « Je ne joue pas du jazz. J'essaie d'exprimer les sentiments naturels d'un peuple ». Interrogé sur ses projets, il répond qu'il se propose de mettre en musique l'histoire des Noirs depuis l'Égypte Ancienne jusqu'à Harlem en passant par l'Afrique Noire et l'esclavage dans le Sud des États-Unis. Cette obsession d'associer sa musique à l'héritage culturel de son peuple demeure, plus que toute autre considération, la base constante de son œuvre comme en témoigne *Black, Brown And Beige*. Il n'accepta qu'avec réticence de voir ses compositions éditées et ne

céda que sur l'insistance d'Irving Mills. Il craignait d'être dépossédé et plagié comme le furent un grand nombre de ses collègues noirs durant les premières décennies du siècle. Pour ce faire il s'ingénia à ce que les compositions éditées soient assez éloignées de ce que les disques font entendre. Sur le papier sa musique n'est que l'embryon de ce qu'elle devient jouée par son orchestre, et ce d'autant plus qu'Ellington modifiait à loisir, le temps passant, les arrangements et mettait un soin jaloux à ce que les partitions de ses musiciens ne soient pas divulguées.

Lorsque sa musique fut étudiée de plus près, les plus perspicaces furent ceux qui s'intéressèrent à ses méthodes de travail et de composition, laissant à d'autres le soin de chercher une pierre philosophale là où il n'y en avait pas.

Gunther Schuller a souligné que durant la période où son orchestre se produisait au Cotton Club, Duke Ellington composait, arrangeait et expérimentait selon une méthode tenant de l'atelier (workshop) qu'il prolongeait à plaisir. Bénéficiant parfois des conseils de Will Vodery, il créait sa musique selon des procédés qui lui étaient personnels. Le plus souvent il proposait aux répétitions ce qu'il avait ébauché dans la solitude du petit matin. Il jouait le morceau au piano, l'expliquait à ses musiciens, les interrogeait, puis il apportait des modifications au fur et à mesure d'une élaboration faite en commun. Parfois le morceau était suffisamment charpenté dès sa naissance et Duke laissait ouvertes des séquences de huit mesures ou plus pour l'improvisation des solistes. Il arrivait aussi que les improvisations des musiciens devinssent une source supplémentaire d'inspiration pour lui-

même. Cette sorte de méthode de création permanente, si elle se modifia avec le temps, n'en resta pas moins présente des décennies plus tard ainsi que le confirme Billy Strayhorn lorsqu'il parle de l'« Ellington Effect » en juillet 1952 dans *Down Beat* : « Ellington joue du piano mais c'est son orchestre qui est son véritable instrument. Chaque membre de l'orchestre est pour lui une couleur sonore distinctive et un ensemble d'émotions qu'il mélange avec d'autres éléments distinctifs pour produire une troisième chose que j'appelle l'« Effer Ellington ».

Le 31 mars 1929, le Cotton Club inaugure son quatrième show, « Springbirds », toujours sous la direction de Dan Healey, avec une musique écrite principalement par Jimmy McHugh et son parolier habituel Dorothy Fields. La critique pour une fois est assez sévère. Est-ce parce que la formule manque de nouveauté ou que la mise en scène laisse à désirer ? Toujours est-il que l'orchestre de Duke Ellington, qui fait vivre le spectacle, est couvert de louanges comme il l'avait été précédemment. Les négociations reprises avec la Warner Bros, encouragées par Al Jolson, pour faire venir Duke à Hollywood n'aboutissent pas et Irving Mills concentre à nouveau ses efforts vers Broadway et les comédies musicales.

Le 1<sup>er</sup> avril 1929, l'orchestre participe à une battle of jazz, une joute opposant des orchestres, au Rockland Palace face à Charlie Johnson et son orchestre, une étoile montante de première valeur qui n'aura malheureusement qu'une courte existence. Les deux ensembles renouvelleront cet exercice avec plusieurs autres groupes le 8 mai au Savoy Ballroom. Ces rencontres au curieux aspect sportif étaient prisées par les orchestres noirs

qui, contrairement à celui d'Ellington, jouaient essentiellement pour la danse. À cette époque Duke n'était pas particulièrement attiré par ce genre d'événements contrairement à ses musiciens pour qui c'était un peu la récréation par rapport aux soirées du Cotton Club. Duke et les siens ne sortaient pas toujours vainqueurs de la soirée car c'était au public qu'appartenait la décision et ses préférences allaient volontiers du côté de ceux qui le faisaient habituellement danser. Quelque temps plus tard, Duke puisera dans son sac à malices pour être également le meilleur lors des batailles musicales. Il laissait notamment l'adversaire se lancer dans des morceaux spectaculaires alors qu'il se contentait de jouer son répertoire sur tempo lent. Le moment venu, il lâchait les rênes à ses cuivres puis à ses solistes inimitables, réduisant l'opposant en un tournemain.

Le 21 avril l'orchestre se produisit en matinée dans un spectacle de variétés au New York Palace et ce fut pour Duke l'occasion de présenter oralement sa musique au public, ce qu'il n'avait guère fait jusque là, un exercice dont il allait bientôt user avec panache. Pendant ce mois d'avril, Irving Mills ne parvient pas à mener à bonne fin les tractations pour la participation d'Ellington à un musical de Vincent Youmans appelé d'abord « Horse Shoes » puis « Great Day ». C'est Duke lui-même qui montrera son talent pour les affaires en concluant un accord avec Florenz Ziegfeld, le patron des célèbres Ziegfeld Follies. Le terrain avait été préparé par Will Vodery, directeur musical des Follies et grand admirateur de Duke qui convainquit Ziegfeld d'intégrer l'orchestre dans la comédie musicale

« Show Girl », musique de George Gershwin, paroliers le remarquable Ira Gershwin et Gus Kahn.

Les répétitions commencèrent à la mi-mai avec pour vedettes le trio Clayton, Jackson et Durante ainsi que Ruby Keeler remplacée par la suite par Dorothy Stone. Les premières représentations eurent lieu à Boston à partir du 25 juin, Ellington se faisant remplacer pendant quelques jours au Cotton Club par Chick Webb à qui il était redevable de la présence de Johnny Hodges et Cootie Williams dans son orchestre. À New York la première eut lieu le 2 juillet au Ziegfeld Theatre. Il y avait dans la fosse un grand orchestre et sur scène, installé sur des escaliers, l'orchestre de Duke qui jouait pendant la première partie. Il pouvait ainsi rejoindre le Cotton Club pour deux séances à minuit et à deux heures du matin. Il y eut 111 représentations de « Show Girl » et le spectacle tint l'affiche jusqu'au 5 octobre. La critique fut plutôt nuancée, parfois même négative, mais l'orchestre d'Ellington fut pour sa part complimenté chaudement, les commentaires devenant carrément enthousiastes lorsqu'ils émanaient de musiciens, parmi lesquels Irving Berlin n'était pas le moins dithyrambique. Le succès fut finalement considéré relatif par ceux qui considèrent uniquement l'aspect financier du spectacle. On prétend parfois que le public a toujours raison mais c'est souvent une contre-vérité. Combien de fois a-t-il fait un triomphe à des médiocrités flagrantes et laissé de côté des œuvres jugées merveilleuses des années, voire des siècles plus tard ? Le fastueux Ziegfeld avait-il vu trop grand avec l'engagement de deux orchestres ? Le public était-il suffisamment préparé à accepter une musique dont l'ambition allait

au-delà des rengaines ? Toujours est-il que c'est dans « Show Girl » qu'apparaît pour la première fois *Liza*, qui allait devenir un standard que Duke s'empressa d'interpréter également au Cotton Club. Le ballet « An American In Paris » était aussi inclus au spectacle de même que quelques passages du *Concerto pour piano et orchestre en fa majeur*.

Côté cinéma, c'est à New York et non à Hollywood que les pourparlers permettant à Duke d'apparaître sur les écrans aboutirent. Le film reçut un titre très ellingtonien, « Black And Tan ». La RKO le tourna au Gramercy Studio avec pour metteur en scène Dudley Murphy qui fut chargé en fait de réaliser deux films coup sur coup, « St. Louis Blues » avec Bessie Smith et « Black And Tan ». Dudley Murphy était un professionnel de talent qui par la suite réalisa « Emperor Jones ». Le casting ne comprenait que des artistes noirs et ceci essentiellement pour que le film puisse être distribué dans le Sud où les films groupant Noirs et Blancs n'étaient pas acceptés. Le scénario plutôt mélodramatique est rendu crédible par la qualité de la mise en scène et surtout celle de la musique. Le film montre Duke au piano répétant avec Arthur Whetsol *Black And Tan Fantasy*. Deux déménageurs viennent enlever le piano qui n'a pas été payé. La danseuse Fredi Washington entre à son tour dans la pièce annonçant qu'elle a trouvé du travail pour l'orchestre et pour elle-même malgré ses ennuis cardiaques. Elle essaye de corrompre les déménageurs pour qu'ils laissent le piano en place. L'argent ne réussit pas à décider les intéressés mais une bouteille de gin met fin à leurs scrupules. L'orchestre se produit dans un club, Fredi Washington se lance dans une danse échevelée avant de s'évanouir. On

enjoint à l'orchestre de continuer à animer le spectacle mais il quitte bientôt la scène pour se retrouver au chevet de la danseuse agonisante qui demande qu'on lui joue encore une fois *Black And Tan Fantasy*. Les documents administratifs ayant disparu, les discographes prétendirent, un peu au jugé, que le film avait été tourné en février 1929, certains croyant même voir Bubber Miley dans le rôle d'Arthur Whetsol. Cette date continuera d'être souvent reprise y compris de nos jours. Les chercheurs qui se penchèrent sérieusement sur la question retardèrent petit à petit la date de naissance du film et les travaux les plus récents, particulièrement ceux de Klaus Stratemann, ont révélé que le film fut tourné en août. Pour ma part, après avoir examiné des éléments contradictoires, je pense que le tournage eut lieu début août, peu de temps après « St. Louis Blues » dont une partie des décors se retrouve dans « Black And Tan ».

Le volume 7 présente les disques faits durant une période pleine d'événements divers concernant Duke et son orchestre. Le 4 avril, des morceaux joués régulièrement au Cotton Club sont enregistrés. Miley parti, Duke réarrange *I Must Have That Man*, bâti sur les mêmes harmonies que *I Can't Believe That You're In Love With Me*, avec notamment un duo Nanton/Bigard du plus bel effet et un solo de piano qui tranche par sa modernité. *Freeze And Melt* est un exemple typique des pièces dansantes écrites pour le Cotton Club sur tempo rapide. Wellman Braud est à son avantage et une suite de solos mettent en valeur les qualités personnelles de Bigard, Jenkins et Hodges. *Mississippi Moan* est un lamento comme seul Ellington sait les composer. Ici toute la tristesse d'une évocation d'un Sud

authentique est exaltée par Bigard, Tricky Sam et Cootie, soit deux hommes du Sud et un autre issu d'une famille originaire des Antilles (Tricky Sam).

Huit jours plus tard Irving Mills a l'idée de recréer l'ambiance du Cotton Club avec « A Nite At The Cotton Club ». En fait, c'est dans un studio du Liederkrantz Hall que cette séance eut lieu. Irving Mills en profite pour faire un festival dans le rôle de l'annonceur avec un bagou à nul autre pareil et les membres de l'orchestre participent à l'animation avec les visiteurs amis dont un joueur d'harmonica. Quatre morceaux sont inclus dans l'aventure : **Cotton Club Stomp** qui met en évidence Freddy Jenkins et Johnny Hodges ; **Misty Mornin'** où Arthur Whetsol s'exprime avec chaleur par la grâce d'une sonorité unique, relayé par Barney Bigard pour une fois au ténor avant l'heureuse transition d'un trio de clarinettes ; **Goin' To Town** où Cootie Williams démontre combien il a déjà assimilé le style ellingtonien et où Hodges est particulièrement en verve ; enfin **Freeze And Melt** que Bigard lance avec fougue dès le premier chorus avec un solo d'une remarquable virtuosité. Cette reconstitution semble avoir plu aux musiciens car ils s'expriment avec un naturel proche d'un enregistrement « live ».

Le 3 mai Ellington reprend deux des morceaux précédemment enregistrés : **Cotton Club Stomp** joué avec plus de densité et qui paraît ici plus signolé, les solistes étant aussi inspirés que dans la précédente version ; **Misty Mornin'**, de fait l'un des premiers exemples de ces pièces destinées à proposer une alternative au style jungle et que l'ancien peintre Duke

Ellington appelait des pastels, lesquels trouveront leur apogée avec **Mood Indigo**. Autre titre de cette séance, **Arabian Lover** est une composition de Jimmy McHugh, de type pseudo-oriental à la sauce Ketelbey que Duke fait revenir dans son giron essentiellement par le biais de duos Bigard/Hodges et Nanton/Hodges. Enfin, Duke reprend **Saratoga Swing** de Barney Bigard qui représente en quelque sorte un lien entre les blues ellingtoniens des années vingt et les petites formations de la fin des années trente. Outre le clarinetiste, Cootie et Hodges s'y montrent particulièrement inspirés.

Le 28 mai, en l'absence de Cootie, les musiciens sont devenus des Memphis Men et bizarrement pour deux titres sous le nom de Sonny Greer. **Rhythm Man** de l'ami Fats Waller qui verra sa comédie musicale « Hot Chocolates » ouvrir au mois de juin, permet aux solistes de montrer leur facilité à s'insinuer dans l'arrangement. On remarquera particulièrement Harry Carney qui progresse sous l'influence de Coleman Hawkins devenu son idole et Whetsol à la sonorité diaphane. Petite curiosité, c'est Carney qui tient la clarinette dans le final. On le retrouve en duo avec Bigard dans **Beggars' Blues**, le blues des mendiants, mais c'est le néo-orléanais qui fait admirer la fluidité de son style en solo alors qu'Ellington surprend par la rupture de climat, voire de rythme qu'il introduit dans le cinquième chorus. **Saturday Night Function** qui n'est pas entièrement un blues est particulièrement rehaussé par les solos de Hodges, Bigard, Whetsol et Nanton mais son caractère nostalgique fait penser, comme pour **Black And Tan Fantasy** et tant d'autres compositions des années vingt, à

ce bleu couleur de fond de l'abîme qu'Apollinaire voyait dans les personnages de l'époque bleue de Picasso.

Fin juillet l'orchestre parvient à s'échapper de Broadway et du Cotton Club pour enregistrer deux compositions de Fats Waller. L'émouvant *Black And Blue* qui fait allusion à la triste condition des Noirs dans la société américaine est particulièrement bien mis en valeur par les back-grounds de l'arrangeur et par les solistes Cootie, Bigard et surtout Tricky Sam qui traduisent bien les paroles de la version originale (My only sin is in my skin/Mon seul péché est dans ma peau). Un certain nombre de disco-graphes ont prétendu qu'une seconde prise de *Black And Blue* existait, mais toutes celles qui m'ont été présentées étaient en fait identiques à celle que nous connaissons de longue date. *Jungle Jamboree* est un de ces morceaux destinés à célébrer la personnalité distincte de certains solistes. Libre cours est donné à Bigard, Jenkins et Hodges qui s'en donnent à cœur joie. On notera que cette séance est la première où apparaît Juan Tizol qui jouera un rôle important dans le devenir de l'orchestre.

Quatre jours plus tard Duke reprend *Jungle Jamboree* en petite formation. Toute la conception du morceau est chamboulée et c'est l'occasion non seulement d'admirer la facilité avec laquelle Duke est capable de recréer un morceau en si peu de temps mais aussi d'entendre abondamment Arthur Whetsol. *Snake Hip Dance* est un hommage à un danseur au style particulièrement onduleux, Earl « Snake Hips » Tucker, qui se produisait parfois au Cotton Club. Cette danse du serpent trouve son reflet dans l'opposition des sonorités de Tricky Sam et Bigard.

Ce disque se termine par la bande sonore intégrale du film « Black And Tan », la partie parlée étant réduite et la musique ayant suffisamment d'intérêt pour faire oublier l'image. Pour évoquer une histoire qui se finit par l'agonie d'une danseuse incarnée par Fredi Washington, Duke utilise deux de ses compositions les plus dramatiques, *Black And Tan Fantasy* et *Black Beauty*. Elles renvoient une fois encore à l'identité noire américaine, la seconde ayant été composée en hommage à Florence Mills dont le destin tragique présente quelque rapport avec celui de la danseuse de « Black And Tan ».

Plusieurs remarques sont à faire au sujet du film et de sa musique. La version de *Black And Tan Fantasy* avec chœur est la seule connue de ce genre. Beaucoup de discographies indiquent par erreur *Hot Feet* là où en fait on entend *Flaming Youth*. Les Five Hot Shots firent une carrière internationale dans les années trente qui leur fit visiter l'Europe et l'Asie. Les Cotton Club Girls, qui étaient d'une beauté sculpturale, devaient toutes être de haute taille et de teint clair (plutôt Beige que Brown et surtout Black). Très courtisées, certaines se marièrent avec des ellingtoniens. *Same Train* fut probablement composé par Hall Johnson, un des plus remarquables chefs de chœur. Enfin le film fut bien reçu par la critique et il représente un jalon non négligeable dans la carrière de Duke Ellington.

Alexandre Rado

Pour ce volume 7, je tiens à remercier pour leur aide précieuse Benny Aasland, Sjeff Hoefsmits, Georges Debroe ainsi que François-Xavier Moulé, l'ami de la première heure, de même que Georges Broussaud et Lionel Risler pour avoir mis leur collection à ma disposition.

**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.).*

**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, 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).



IN THIS SPRING OF 1929, confronted by a number of thorny dilemmas concerning the direction in which he should direct his music, Duke Ellington might well have been tempted to coin the words of Domenico Scarlatti when presenting his sonatas: "Whether you are a music-lover or a music-professional, show yourself to be more human than critical, and you will thus increase your own enjoyment."

Having met with huge success through his long residency at the Cotton Club, almost daily radio-broadcasts and numerous records, Duke had amply revealed the originality of his music, first to America, then to the world. Nevertheless, shadows lurked. Duke's ambition was not so much to enhance his personal eminence through the phoney Africa portrayed by the Cotton Club – an establishment run by the underworld for the benefit of white patrons only – as to highlight the genuine wealth of black American culture. But who really cared? Most of those who liked his music were quite happy to treat it as pure entertainment, albeit entertainment of the highest order.

Duke was certainly not going to bite the hands that were feeding him. In transforming or creating show music, he was securing the necessary financial means to pursue his orchestral adventure. At the same time, however, he eagerly continued his quest for other modes of expression, even at the risk of seeming at odds with his working environment. As the concert circuit was not open to him, the only practical alternatives to the Cotton Club were the ballrooms (financially doubtful), the cinema (promising for the future) and, most of all, black or white stage musicals

(the latter sometimes open to mixed-race casts). For now, Broadway it was that offered Duke the most prestigious avenue towards wider recognition and greater independence.

Among the critics of the day, few paid any attention to the artistic qualities of Ellington's music beyond its rhythmic excitement and brilliant brass work, portrayed as authentically primitive and African. Almost all judgments revolved around the music's entertainment value. And yet, whenever questioned, Duke himself referred back to his black American roots. Fortunately, one or two critics did know better. Among these was R.D. Darrell of the *Phonograph Monthly Review*, although even he showed the odd inconsistency. Also there was Howard Barnes, perceptive enough to write in the *Herald Tribune* that Ellington treated jazz as an art in its own right and not just as something to dance to. Duke, for his part, always stated his ambitions without ambiguity. Interviewed by Florence Zunser in the *New York Evening Graphic Magazine* of 27 December 1930, he declared: "I am not playing jazz. I'm trying to play the natural feelings of a people." Questioned about his plans, he replied that he wanted to put the history of blacks to music, following the trail all the way from Ancient Egypt, via Black Africa and American southern-state slavery, to Harlem. This obsession to associate his music with the cultural heritage of his people always remained the principal motivation of his work, witness *Black, Brown And Beige*.

Duke was ever reticent about having his music published, which he allowed only on Irving Mills' insistence, for he feared it would be stolen or

plagiarised, as indeed had been the work of many of his black colleagues over those first few decades of the century. As protection, he managed to ensure that his compositions as published remained fairly remote from what could actually be heard on record. Consequently, on paper his music was little more than the embryo of what it would become when played by his orchestra. Moreover, he himself never stopped modifying his arrangements, and he jealously ensured the musicians' parts were never divulged. When Duke's music subsequently came to be more closely studied, the most perspicacious analysts concentrated on his working methods and compositional skills, leaving to others the worry of seeking out a philosopher's stone where none existed.

Gunther Schuller has emphasised how, during the Cotton Club period, Duke Ellington composed, arranged and experimented in virtually workshop conditions. Although sometimes benefiting from the advice of Will Vodery, he fashioned his music in ways totally personal, generally bringing to rehearsals the material he had sketched out in solitude during the early hours. He would play the piece on piano, explain it to his musicians, query them on it, and then change it as they all went along in what became a common creative effort. Occasionally, the piece would be almost finalised from the start, with Duke leaving spaces of eight or more bars for his soloists. It also happened that his musicians' improvisations became a supplementary source of inspiration for his own writing. This sort of ongoing creation, although it changed over the years, was still a feature of the Ellington camp decades later, witness Billy Strayhorn's words



*Arthur Whetsol, Fredi Washington  
and Duke Ellington in "Black and Tan".*



Duke Ellington and his Orchestra in "Black and Tan".



*A scene from "Black and Tan" featuring  
members of the band and members of the Hall Johnson Choir.*

in the July 1952 edition of *Down Beat*: "Ellington plays the piano, but his real instrument is his band. Each member of his band is to him a distinctive tone colour and set of emotions, which he mixes with others equally distinctive to produce a third thing, which I like to call the 'Ellington Effect'."

On 31 March 1929, the Cotton Club launched its new revue, "Springbirds", still directed by Dan Healey and with most of the music from the pen of Jimmy McHugh and his regular lyricist, Dorothy Fields. Reviews were for once fairly critical, although whether due to lack of innovation or poor staging is not altogether clear. Most important in the present context, however, is that the Ellington orchestra, the life and soul of the show, once again emerged with flying colours. Despite which, renewed negotiations with Warner Brothers to take the Ellington band to Hollywood, spurred along by Al Jolson, still failed to produce a favourable outcome, so Irving Mills reset his sights on Broadway and musical comedy.

On 1st April 1929, Duke's men took part in a battle of the bands at the Rockland Palace. The adversary was the Charlie Johnson orchestra, a rising force of the highest calibre that regrettably would prove only a short-lived enterprise. The two outfits again locked horns on 8 May at the Savoy Ballroom, this time with several other groups also in the ring. These curious musical jousts were a popular feature in the life of black bands, which, unlike the Ellington aggregation, played mainly for dancing. At this time, Duke was not particularly enamoured of this sort of event, the contrary of his musicians, for whom it represented some welcome relief

from the Cotton Club routine. The Ellington crew could by no means guarantee to emerge victors from such confrontations, since it was audiences of dancers who were the decision-makers, and they tended to express a preference for their regular favourites. A little later, Duke delved into his own rich bag of tricks to help the band to victory in these contests, his pet ploy being to let his adversaries come out with all their spectacular numbers, while *his* men remained content to play the slow pieces in the repertoire. At the chosen moment, the Ellington team would then emerge all guns ablaze and, in one brilliant flurry of brass-work and searing solos, demolish the opposition.

On 21 April, the orchestra played the matinée of a variety show at the New York Palace, and Duke was able to announce all the numbers to the audience, a hitherto rare occurrence. But it was an exercise he would later repeat and develop, gradually transforming himself into an MC of considerable panache. During this same month of April, Irving Mills failed in his attempts to come up with a contract for the Ellington orchestra to appear in a Vincent Youmans musical called "Horse Shoes", subsequently retitled "Great Day". It was thus left to Duke himself to prove his business acumen by concluding an agreement with Florenz Ziegfeld, boss of the renowned "Ziegfeld Follies". True, the ground had been prepared by Will Vodery, music director of the "Follies" and a great admirer of Duke's men, who talked Ziegfeld into including the band in the musical comedy "Show Girl", for which the music had been written by George Gershwin, with lyrics from the pens of the remarkable Ira Gershwin and Gus Kahn.

Rehearsals began in mid-May, with the Clayton-Jackson-Durante Trio and Ruby Keeler occupying the top-of-the-bill spots, the latter subsequently replaced by Dorothy Stone. The show opened for a trial run in Boston on 25 June, Ellington having arranged for Chick Webb (the man responsible for getting Johnny Hodges and Cootie Williams into the Ducal line-up) to step in as temporary replacement at the Cotton Club. The New York premiere took place on 2 July at the Ziegfeld Theatre. One orchestra occupied the pit, while on stage – ranged in tiers – was the Ellington outfit, programmed to play just the first half of the show, thus enabling it still to take care of two sets at the Cotton Club at midnight and 2am. "Show Girl" ran for 111 performances, the last on 5 October. Reviews were very mixed, some even frankly negative, but the Ellington orchestra received warm praise. The reactions of music professionals were more enthusiastic still, with Irving Berlin one of the most outspokenly complimentary. For those for whom financial return was the only criterion, however, the show proved a very limited success. It is fashionable to claim audiences are always right, yet how untrue that turns out to be. How many times has flagrant mediocrity triumphed, while works acclaimed masterpieces years or even centuries later have been left to languish in neglect? In this case, had the extravagant Ziegfeld perhaps been too ambitious in engaging two bands? Were audiences sufficiently prepared to accept music of greater aspiration than just being nice tunes? Whatever, "Show Girl" did serve to premiere *Liza*, a future standard that Duke would rush to insert into his Cotton Club repertoire. It did, too, include the ballet "An American In Paris", as

also a few passages of composer Gershwin's *Concerto For Piano And Orchestra In F Major*.

On the cinema front, it was in New York, not Hollywood, that negotiations on Duke's screen debut finally bore fruit, RKO deciding to make a film called "Black And Tan", an appropriately Ellingtonian title. Shooting took place at the Gramercy Studio, with director Dudley Murphy in fact commissioned to make two films in jazz vein, "St. Louis Blues" with Bessie Smith, and Ellington's "Black And Tan". Murphy was a talented professional who subsequently directed "Emperor Jones". The cast was all black, principally to allow the film to be distributed in the South, where mixed casts would still have been unacceptable. The scenario was terribly melodramatic, but rendered credible by the quality of the directing and the music. The film opens with Duke at the piano rehearsing *Black And Tan Fantasy* with Arthur Whetsol. Two removers arrive on the scene to confiscate the piano, still not paid for. Girl-dancer Fredi Washington comes in to announce she has found a job for the band and, despite her heart problems, herself. She tries in vain to bribe the removers to leave the piano, but where money fails a bottle of gin does the trick! The band appears in a club and Fredi Washington launches into a wild dance, but then collapses. The band is urged to keep the show going, but is soon at the dancer's bedside, where she pleads to hear *Black And Tan Fantasy* played one last time.

The administrative documents having disappeared, discographers have long claimed, more by guess-work than anything else, that the film was

shot in February 1929. Some even saw Bubber Miley in the role of Arthur Whetsol. This date continues to be cited even today, but more serious recent research, especially by Klaus Stratemann, now reveals the film was shot in August. After close examination of the various evidence, I would place filming at the beginning of August, just a short time after "St. Louis Blues", parts of which set reappear in "Black And Tan".

This Volume 7 of our "Complete Edition" thus presents the sides cut by Duke and his men at a particularly eventful time. On 4 April, they recorded three numbers from their regular Cotton Club repertoire, but with Bubber Miley now departed Duke was obliged to rearrange *I Must Have That Man* (based on the harmonies of *I Can't Believe That You're In Love With Me*), notable here for its Nanton-Bigard duo and a strikingly modern piano statement. On *Freeze And Melt*, typical of the up-tempo pieces written for dancing at the club, Wellman Braud is heard to advantage and there are attractive solos from Bigard, Jenkins and Hodges. *Mississippi Moan* is a lament of the sort only Duke could compose, all the melancholy of an authentic South superbly reflected by the playing of Bigard, Tricky Sam and Cootie, two of them actually from the South and the third (Tricky Sam) of West Indian parentage.

A week later, Irving Mills went ahead with his idea of re-creating the atmosphere of "A Nite At The Cotton Club", although the session actually took place in a studio of the Liederkrantz Hall. Mills demonstrates an impressive gift of the gab as he emcees the "show", while the band joins forces with miscellaneous visitors (including a harmonica player) to provide

an appreciative "audience". Four pieces are featured: *Cotton Club Stomp*, featuring Freddy Jenkins and Johnny Hodges; *Misty Mornin'*, on which Arthur Whetsol exploits his unique tone to make a statement of captivating warmth, followed by Bigard, first on tenor and then as member of a clarinet trio; *Goin' To Town*, which finds Cootie Williams demonstrating the extent to which he has now assimilated the Ellingtonian style, and an on-form Johnny Hodges joyously living up to the title; and, closing out the programme, *Freeze And Melt*, which Bigard launches in fiery fashion with a solo of remarkable virtuosity. This reconstitution seems to have pleased the musicians, for they play with something approaching the natural relaxation of a live date.

On 3 May, Ellington re-recorded two of the same pieces. *Cotton Club Stomp* is denser and more precisely crafted than before, the soloists nevertheless remaining every bit as inspired. *Misty Mornin'*, one of Duke's earliest efforts to come up with an alternative to the jungle style, reminds us that this is one of those Ellingtonian "pastels" that would reach a peak with *Mood Indigo*. Of the other two pieces recorded this same day, *Arabian Lover* is a pseudo-oriental Jimmy McHugh composition in Ketelbey vein that Duke manages to make his own thanks mainly to the Bigard-Hodges and Nanton-Hodges duos. And *Saratoga Swing* is a repeat small-band rendering of the Barney Bigard composition that forms a sort of link between the Ellington blues of the '20s and the small-group performances of the late '30s. In addition to the clarinetist himself, it features Cootie and Hodges in particularly inspired form.

On 28 May, in the absence of Cootie, the band has assumed the name of the Memphis Men – for two of the three titles, Sonny Greer's rather than Duke's. *That Rhythm Man*, from the pen of Fats Waller, whose musical comedy "Hot Chocolates" was set to open in June, demonstrates the soloists' skill at insinuating their way into an arrangement. Particularly worthy of attention are Harry Carney (now progressing under the influence of his new idol, Coleman Hawkins) and the diaphanous-toned Arthur Whetsol. A minor curiosity: it is Carney who plays clarinet in the finale. Carney is again on clarinet, in a duo with Barney Bigard, on *Beggars' Blues*, but it is the New Orleans man who really steals the show with his fluid playing, while Duke springs a surprise as he breaks the mood, and the rhythm, in the fifth chorus. *Saturday Night Function*, only partly a blues, takes on added piquancy from the solos of Hodges, Bigard, Whetsol and Nanton, but its nostalgic hue (like that of *Black And Tan Fantasy* and so many other Ellington compositions of the '20s) conjures up that blue of the abyss which Apollinaire saw in the characters of Picasso's blue period.

In late July, the orchestra, now christened the Jungle Band, managed to escape its Broadway and Cotton Club obligations to record two Fats Waller compositions. The moving *Black And Blue*, an allusion to the deplorable condition of blacks in American society, benefits immensely from the arranged backgrounds and some admirable solo work from Cootie, Bigard and, above all, Tricky Sam, all of whom tellingly echo the words of the original song ("My only sin is in my skin"). A number of discographers have claimed there is a second take of *Black And Blue*, but all copies so far

presented to me are in fact identical to the long-familiar version. *Jungle Jamboree* is one of those numbers designed to highlight the distinctive personalities of specific soloists, and here Bigard, Jenkins and Hodges do their images full justice. Note that this was the first Ellington session for valve-trombonist Juan Tizol, an artist destined to play an important role in the orchestra's future.

Four days later, Duke recorded a new version of *Jungle Jamboree*, this time with a small group operating as The Harlem Footwarmers. The interpretation now totally recast and Arthur Whetsol prominently featured, this performance provides a wonderful demonstration of the ease with which Duke could rethink a piece within a matter of days. *Snake Hip Dance*, a tribute to dancer Earl "Snakehips" Tucker, who sometimes appeared at the Cotton Club, makes particular play of the contrasting sonorities of Tricky Sam Nanton and Barney Bigard.

The present volume ends with the complete soundtrack of the film "Black And Tan", the dialogue being at a minimum and the music of sufficient interest to enable us to do without the pictures. To help illustrate a story that concludes with a touching scene of a dying girl-dancer, Duke turns to two of his most dramatic compositions, *Black And Tan Fantasy* and *Black Beauty*. Both once again refer us to the black American identity, the latter piece having been composed as a tribute to star showgirl Florence Mills, whose tragic end bears an unmistakable resemblance to that of the fictitious "Black And Tan" dancer.

The cast and music of this film prompt a number of miscellaneous comments. The version of *Black And Tan Fantasy* with choir is the only one we know of its kind. Many discographies erroneously list *Hot Feet* in place of *Flaming Youth*. In the 1930s, the Five Hot Shots enjoyed an international career that took them as far afield as Europe and Asia. The extremely beautiful Cotton Club Girls all had to be tall and light-skinned (more beige than brown, and certainly not black); much courted, some married members of the Ellington band. *Same Train* was probably composed by Hall Johnson, one of the most remarkable of choir masters. Last but not least, this film was well received by the critics, and undoubtedly represents an important landmark in the Duke Ellington career.

Alexandre Rado

For this Volume 7, I should like to thank Benny Aasland, Sjef Hoefsmit, Georges Debroe and François-Xavier Moulé (a precious friend from the start) for all their valuable help. My thanks, too, to Georges Broussaud and Lionel Risler for having put their collections at my disposal.



**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.).

**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, 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

### JOE TURNER AND HIS MEMPHIS MEN

Freddy Jenkins, Arthur Whetsol, Charles "Cootie" Williams (tp); Joe "Tricky Sam" Nanton (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as); Harry Carney (bar, as); Edward "Duke" Ellington (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); William "Sonny" Greer (d, bells).

Columbia

New York, 4 April 1929

1. 148170-3

#### *I Must Have That Man*

Solos: Whetsol, tp (intro) — Nanton, tb/Bigard, cl — D. E., p — Carney, bar — D. E., p — Bigard, cl — Carney, bar — Bigard, cl.

2. 148171-1

#### *Freeze And Melt*

Solos: Braud, b — Bigard, cl — Braud, b — Hodges, as — Jenkins, tp — Jenkins, tp/Nanton, tb — Bigard, cl — Greer, bells — Braud, b — Hodges, as — Braud, b.

3. 148172-3

#### *Mississippi Moan*

Solos: Bigard, cl — Nanton, tb — D. E., p — Williams, tp.

### DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA

Freddy Jenkins, Arthur Whetsol, Cootie Williams (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Johnny Hodges (as, cl); Barney Bigard (cl, ts); Harry Carney (bar, as, cl); D. E. (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (d); Irving Mills (mc, voc); Harmonica Charlie (hca).

Victor

New York, 12 April 1929

4. 51158-2/51159-3

#### "A Nite At The Cotton Club"

### *Cotton Club Stomp*

Solos: Mills, mc — Jenkins, tp — Carney, bar — Hodges, as — Jenkins, tp — Hodges, as — Bigard, cl.

### *Misty Mornin'*

Solos: Mills, mc — D. E., p (intro) — Whetsol, tp — Bigard, ts.

### *Goin' To Town*

Solos: Mills, mc — Williams, tp — Hodges, as — Bigard, cl.

### *Interlude*

Solos: Mills, mc — Harmonica Charlie, hca.

### *Freeze And Melt*

Solos: Mills, mc — Bigard, cl — Mills & orchestra, voc with Jenkins, tp obbligato & Nanton, tb obbligato — Braud, b — Hodges, as — Braud, b.

Same, except Mills and Harmonica Charlie out.

Victor

New York, 3 May 1929

5. 51971-2

### *Cotton Club Stomp*

Solos: Jenkins, tp — Carney, bar — Jenkins, tp — Hodges, as — Bigard, cl.

6. 51972-2

### *Misty Mornin'*

Solos: Whetsol, tp — D. E., p — Bigard, ts.

7. 51973-2

### *Arabian Lover*

Solos: Bigard, cl/Hodges, as (intro) — Nanton, tb/Hodges, as — Hodges, as — Nanton, tb/Hodges, as — Williams, tp — Bigard, cl/Hodges, as.

Cootie Williams (tp); Barney Bigard (cl); Johnny Hodges (as); **D. E.** (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (d).

Victor New York, 3 May 1929

**8.** 51974-2 *Saratoga Swing*

Solos: Bigard, cl — **D. E.**, p — Williams, tp — Hodges, as.

**DUKE ELLINGTON AND HIS MEMPHIS MEN**

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

Columbia New York, 28 May 1929

**9.** 148640-1 *That Rhythm Man*

Solos: Hodges, as — Carney, bar — Whetsol, tp — Nanton, tb — Whetsol, tp — Bigard, cl — **D. E.**, p — Carney, cl.

**SONNY GREER AND HIS MEMPHIS MEN**

Freddy Jenkins, Arthur Whetsol (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Barney Bigard, Harry Carney (cl); **D. E.** (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (d).

Columbia New York, 28 May 1929

**10.** 148641-3 *Beggars' Blues*

Solos: Nanton, tb — Bigard, cl — **D. E.**, p.

Freddy Jenkins, Arthur Whetsol (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as); **D. E.** (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (d).

Columbia New York, 28 May 1929

**11.** 148642-1 *Saturday Night Function*

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

**THE JUNGLE BAND**

Freddy Jenkins, Arthur Whetsol, Cootie Williams (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Juan Tizol (vtb); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as); Harry Carney (bar, as, cl); **D. E.** (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (d).

Brunswick New York, 29 July 1929

**12.** E 30585-B *Black And Blue*

Solos: Bigard, cl (intro) — **D. E.**, p (break) — Williams, tp / Bigard, cl — Nanton, tb — Williams, tp (break) — **D. E.**, p — Bigard, cl.

**13.** E 30586-A *Jungle Jamboree*

Solos: Carney, bar/Braud, b — Bigard, cl — Jenkins, tp — Hodges, as — Jenkins, tp.

**THE HARLEM FOOTWARMERS**

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

Okeh New York, 2 Aug. 1929

**14.** W 402551-C *Jungle Jamboree*

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

**15.** W 402553-B *Snake Hip Dance*

Solos: **D. E.**, p (intro) — Bigard, cl/Nanton, tb — Whetsol, tp — Bigard, cl/Nanton, tb — Whetsol, tp — Bigard, cl — Bigard, cl/Nanton, tb — **D. E.**, p — Bigard, cl — Whetsol, tp — **D. E.**, p — Bigard, ts — Nanton, tb — Bigard, ts — Nanton, tb — Bigard, cl — Guy, bj — Greer, d (coda).

**"BLACK AND TAN" (film soundtrack)**

**DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA**

Freddy Jenkins, Arthur Whetsol, Cootie Williams (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Juan Tizol (vtr); Barney Bigard (cl, ts); Johnny Hodges (as); Harry Carney (bar, as); **D. E.** (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (d).

Choir: Hall Johnson Choir.

Dancers: The Five Hot Shots, The Cotton Club Chorus Girls (Hyacinth Curtis, Minnie McDowell, Evelyn Shepard, Amy Spencer, Dora White, unknown).

Actors: Edgar Connor, Duke Ellington, Hall Johnson Choir, Alec Lovejoy, Fredi Washington, Arthur Whetsol.

RKO New York, early Aug. (poss. 3 to 7) 1929

16. X 5258/X 5259 **"Black And Tan"**

***Black And Tan Fantasy***

Solos: **D. E.**, p & Whetsol, tp (no orchestra).

***Black And Tan Fantasy***

Solos: same.

***Black And Tan Fantasy***

Solos: same.

***The Duke Steps Out***

Solos: Williams, tp with The Five Hot Shots (dancing).

***Black Beauty***

Solos: Whetsol, tp — Nanton, tb — Whetsol, tp — Nanton, tb — **D. E.**, p — Bigard, cl — Whetsol, tp — all with The Five Hot Shots (dancing).

***The Duke Steps Out***

Solos: Williams, tp with The Five Hot Shots (dancing).

***Black Beauty***

Solos: Whetsol, tp — Nanton, tb — Whetsol, tp — Nanton, tb — **D. E.**, p — Bigard, cl — Whetsol, tp — all with The Five Hot Shots (dancing).

***Cotton Club Stomp***

Solos: Jenkins, tp — Carney, bar — Bigard, cl — all with Fredi Washington (dancing).

***Flaming Youth***

Solos: Hodges, as — Jenkins, tp — Hodges, as — Nanton, tb — all with The Cotton Club Chorus Girls (dancing).

***Same Train***

Solos: Hall Johnson Choir, voc.

***Black And Tan Fantasy***

Solos: Whetsol, tp & Hall Johnson Choir, voc — Carney, as & Hall Johnson Choir, voc — Whetsol, tp — Nanton, tb — Bigard, cl — Whetsol, tp & Hall Johnson Choir, voc — Hall Johnson Choir, voc.

---

Reissue producer: Alexandre Rado  
Special thanks to Benny Aasland, Georges Broussaud, Georges Debroe, Sjef Hoefsmit & François-Xavier Moulé  
Transfers: Lionel Risler - Mastering: Charles Eddi  
© & © 1995 Média 7 - Made in France  
MJCD 88 - 3356571008820 - M7 844

**Masters of Jazz**

A collection directed by Christian Bonnet - Music consultant: Philippe Baudoin  
English version: Don Waterhouse - Graphics: Isabelle Marquis, Marion de Dieuleveult - Photos: 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

## JOE TURNER AND HIS MEMPHIS MEN

1. *I Must Have That Man* (J. McHugh, D. Fields) 3'20  
 2. *Freeze And Melt* (J. McHugh, D. Fields) 2'52  
 3. *Mississippi Moan* (D. Ellington) 3'24

## DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA

4. "A Nite At The Cotton Club" 8'16  
     *Cotton Club Stomp* (D. Ellington, J. Hodges, H. Carney)  
     *Misty Mornin'* (D. Ellington, A. Whetsol)  
     *Goin' To Town* (D. Ellington, B. Miley)  
     Interlude  
     *Freeze And Melt* (J. McHugh, D. Fields)  
 5. *Cotton Club Stomp* (D. Ellington, J. Hodges, H. Carney) 2'52  
 6. *Misty Mornin'* (D. Ellington, A. Whetsol) 3'07  
 7. *Arabian Lover* (J. McHugh, D. Fields) 2'45  
 8. *Saratoga Swing* (B. Bigard) 2'47

## DUKE ELLINGTON AND HIS MEMPHIS MEN

9. *That Rhythm Man* (T. Waller, H. Brooks, A. Razaf) 2'41

## SONNY GREER AND HIS MEMPHIS MEN

10. *Beggars' Blues* (B. Bigard, J. Hodges) 3'16  
 11. *Saturday Night Function* (B. Bigard, D. Ellington) 3'21

## THE JUNGLE BAND

12. *Black And Blue* (T. Waller, H. Brooks, A. Razaf) 3'23  
 13. *Jungle Jamboree* (T. Waller, H. Brooks, A. Razaf) 2'39

## THE HARLEM FOOTWARMERS

14. *Jungle Jamboree* (T. Waller, H. Brooks, A. Razaf) 3'01  
 15. *Snake Hip Dance* (T. Waller, H. Brooks, A. Razaf) 2'47

## DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA

16. "Black And Tan" (film soundtrack) 17'48  
     *Black And Tan Fantasy* (D. Ellington, B. Miley)  
     *Black And Tan Fantasy*  
     *Black And Tan Fantasy*  
     *The Duke Steps Out* (D. Ellington, J. Hodges, C. Williams)  
     *Black Beauty* (D. Ellington)  
     *The Duke Steps Out* (D. Ellington, J. Hodges, C. Williams)  
     *Black Beauty* (D. Ellington)  
     *Cotton Club Stomp* (D. Ellington, J. Hodges, H. Carney)  
     *Flaming Youth* (D. Ellington)  
     *Same Train* (spiritual)  
     *Black And Tan Fantasy* (D. Ellington, B. Miley)

DUKE ELLINGTON  
Volume 7  
April-August 1929

Reissue producer: Alexandre Rado  
 Special thanks to Benny Aasland,  
 Georges Broussaud,  
 Georges Debroe, Sjeff Hoefsmit &  
 François-Xavier Moulé  
 Transfers: Lionel Rislér  
 Mastering: Charles Eddi  
 © & © 1995 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

*média 7*

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

MJCD 88 M7 844



3 356571 008820

Total time 69'08