

Duke Ellington

Volume 8

1929

MJCD 101

© & ℗ 1996 MÉDIA 7

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

SACEM
SDRM
CD-DA

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 8

1929

COMPLETE EDITION

MASTERS OF JAZZ
média 7

AL'APPROCHE DE L'AUTOMNE 1929, Duke Ellington entraînait son désormais célèbre orchestre dans les mêmes endroits que ceux qu'ils avaient visités l'été précédent, à savoir le Cotton Club où une nouvelle revue allait voir le jour et le Ziegfeld Theatre où se donnait la comédie musicale « Show Girl ».

Le Cotton Club était devenu une scène où la présence de l'orchestre était considérée nécessaire par les patrons. Ils avaient fait de Duke un personnage inamovible. Les chefs du gang qui exploitait le club situé au coin de Lenox Avenue et de la 142^e rue étaient des gens qui décidaient facilement du destin de leur entourage. Lorsqu'il pensait à un avenir en compagnie plus reluisante Duke se demandait parfois comment il allait un jour obtenir sa liberté. Pour le présent, il était dans l'ordre des choses qu'il assure la partie musicale de la nouvelle revue « It's The Blackberries » qui débuta le 29 septembre avec des chansons composées par le duo habituel, c'est-à-dire Jimmy McHugh et Dorothy Fields. La distribution était excellente avec notamment les danseurs Henry Wessel, Cora La Reed, Mildred Dixon, qui deviendra la compagne de Duke, le trio Mordecai, Wells et Taylor, ainsi que les Washboard Serenaders qui enregistrèrent avec les Ellingtoniens des disques faisant partie du présent album.

Les représentations de « Show Girl » prirent fin le 5 octobre et il faut mesurer avec justesse l'événement que fut, par rapport aux mœurs de l'époque, la participation d'un orchestre noir dans un spectacle entièrement blanc. Le fastueux Florenz Ziegfeld dont le théâtre bénéficiait du

conditionnement d'air avait certainement vu trop grand en engageant deux orchestres pour son spectacle et un nombre élevé d'artistes en renom. Il perdit beaucoup d'argent dans cette entreprise quelques jours avant de voir sa fortune disparaître dans le krach de Wall Street.

Comme on le sait la Bourse de New York fut précipitée dans un gouffre qui déclencha une crise économique mondiale qui allait durer de longues années. Elle fut d'autant plus soudaine que les États-Unis connaissaient une prospérité qui, pour beaucoup, devait durer toujours. Le Président Hoover, peu de temps avant le désastre, répondait aux quelques économistes sonnait l'alerte face aux excès en tous genres : « We never had it so good » (« Nous n'avons jamais été aussi heureux ») prédisant aussi qu'une nouvelle prospérité attendait le pays au coin de la rue.

Tout avait commencé par un jeudi noir où les pertes se comptèrent en milliards de dollars, bientôt suivi d'un lundi et d'un mardi noirs accentuant la catastrophe. Des financiers se suicidèrent en se jetant par la fenêtre. La chute des cours inexorablement annonciatrice du pire allait s'amplifier jusqu'en 1933 avec en complément un chômage énorme.

Dans cette nouvelle situation les musiciens de jazz, comme presque tout le monde du spectacle, furent mis sur la sellette. L'effet du krach ne fut pas immédiat mais les endroits où ils se produisaient disparurent les uns après les autres, ainsi que les marques de disques. Il n'est que de voir la différence dans les ventes. On passa souvent pour un même artiste de dizaines de milliers de disques 78 tours à quelques centaines. La musique elle-même fut grandement influencée par cet état de fait. Pour ce qui est du jazz ce fut

pratiquement la fin de la musique d'essence néo-orléanaise. Une période incertaine allait commencer avec chanteurs mièvres et interprétations édulcorées destinées à soigner la société malade jusqu'à ce qu'en 1934-1935 le « Swing » et les grands orchestres ne relancent le jazz vers de nouveaux sommets. On avait déjà annoncé la mort du jazz mais comme d'habitude il avait la peau dure et reprenait vie.

Ainsi que beaucoup d'autres Duke avait laissé une bonne partie de ses économies dans le krach mais sa réputation grandissait suffisamment pour lui permettre de surmonter ses problèmes matériels. Le Cotton Club lui était acquis et la vie nocturne battait encore son plein. Les émissions de radio lui apportaient de plus en plus d'admirateurs qui achetaient sa nombreuse production discographique. Son orchestre était le seul orchestre noir dans les listes de popularité, côtoyant des orchestres blancs souvent complètement oubliés aujourd'hui. On l'invitait à venir comme pianiste à des manifestations de charité, comme au New York Casino, le 21 septembre.

De leur côté les gangs profitèrent un premier temps de la Crise pour asseoir un peu plus leur emprise sur ce qui était leur territoire. Ils allaient bientôt connaître des jours moins heureux. Dans les derniers mois de 1929, un nouveau groupe décida de lancer un club élégant, le Plantation, afin de concurrencer le Cotton Club. Cab Calloway avait été contacté pour en être l'animateur. Owney Madden, qui régnait sur le Cotton Club, en prit ombrage. Il envoya son équipe de tueurs détruire de fond en comble la nouvelle salle à la veille de son ouverture. En guise de représailles, les gens

du Plantation envoyèrent leurs sbires assassiner Harry Block, celui-là même qui avait engagé Duke Ellington au Cotton Club en 1927.

C'est dans cette ambiance assez mouvementée qu'Ellington avait à s'occuper de ses ambitions musicales et de la direction de son orchestre. Un des éléments importants qui apporta des couleurs à la musique ellingtonienne, tout en devenant une source d'inspiration additionnelle pour Duke, fut l'engagement de Juan Tizol peu de temps avant la production du film « Black And Tan ».

Duke Ellington avait rencontré Juan Tizol à Washington en 1920. Il fut fasciné par ce trombone à pistons qui jouait dans la fosse du Howard Theatre dans l'orchestre de Marie Lucas. Juan Tizol était un Portoricain de San Juan et il avait été élevé dans une famille de musiciens. Dans son pays c'était le trombone à pistons qui était usuel et non le trombone à coulisse. À Washington, il jouait essentiellement de la musique de variété avec une technique des plus classiques. Il ne devint jamais un soliste au swing affirmé mais cela ne doit pas faire oublier le véritable virtuose qu'il était, nanti d'un bagage musical considérable.

Vers la fin des années vingt il vint à New York. De temps en temps Duke fit appel à lui pour des émissions de radio afin de renforcer certains ensembles et, en fin de compte, l'engagea. Il est certain que Duke avait parfois l'idée d'avoir une section de trombones dans son orchestre mais ce n'est pas pour ce motif qu'il décida d'embaucher Juan Tizol.

L'une des caractéristiques principales du génie d'Ellington réside dans l'exploitation d'une sorte d'alchimie sonore qui lui est propre. Le son de

Tizol était pour lui un son nouveau destiné à agrandir son domaine, comme l'aurait fait le peintre qu'il avait été avec une couleur supplémentaire sur sa palette. Ce son était pratiquement l'opposé de celui de Nanton et la maîtrise de telles oppositions allait être une source d'inspiration tout au long de sa vie. Tizol avait une sonorité unique, plutôt douce mais parfois d'un volume étonnant. Je me suis laissé dire par John Lewis que son instrument n'était pas le plus usité mais celui que l'on trouve dans les fanfares écossaises. Duke ayant vite repéré en Tizol le bon lecteur aux remarquables qualités de transpositeur, il le fit jouer souvent avec les trompettes ou les saxophones, utilisant aussi bien des partitions d'alto que des partitions de ténor. Duke l'utilisa en plus comme copiste, une tâche qui allait devenir de plus en plus importante vu la façon de travailler du maestro dans son atelier, son « workshop ». Tizol allait aussi montrer qu'il était un talentueux compositeur. *Caravan* qu'il créa avec Duke devint un succès mondial et *Perdido* un standard joué par tous les musiciens de jazz.

Dans l'orchestre, Tizol était apprécié, surtout par les anciens de Washington, mais il y avait un revers à la médaille. J'ai parfois lu que Tizol, par ailleurs méticuleux à l'extrême et d'une ponctualité sans faille, était aussi un humoriste. Dans les années soixante, un soir, après concert, nous étions quelques-uns à bavarder joyeusement. Le nom de Tizol fut évoqué au moment où un fan apparut désireux de ramasser quelques autographes. Lorsqu'il entendit le nom de Tizol il dit : « Tizol ? Il paraît que c'était un marrant ? ». Je vis les musiciens présents acquiescer avec ce rien d'ironie dans la voix qui me fit comprendre qu'il ne s'agissait pas d'un oui franc et

massif. Après le départ du visiteur ils m'expliquèrent que Tizol n'était pas un homme à la gaudriole facile. Tizol en fait était un Blanc mais comme les Portoricains étaient rangés parmi les « coloured » il était assez normal de le retrouver dans un orchestre noir. Comme il était fier de son savoir musical, il lui arrivait d'exprimer son complexe de supériorité avec des mots peu flatteurs pour la négritude de ses compagnons. Il eut de ce fait droit à un traitement de faveur. De la poudre à éternuer fut intégrée à son veston. Afin de manifester sa vengeance et son degré d'humour, Tizol balança le lendemain sur la scène une bonne quantité de poudre à éternuer et récidiva peu après avec une portion de boules puantes. L'affaire se termina momentanément lors d'une réception à l'occasion de Noël où Tizol, au moment de s'asseoir, fut envoyé en direction du plafond par une petite mais bruyante machine infernale. Une sorte de paix armée s'ensuivit. Dans les années cinquante, une poursuite sur scène avec pour protagonistes Tizol et Mingus aboutit au renvoi du bassiste qui ne s'en remit jamais. Ces anecdotes montrent aussi combien la vie intérieure de l'orchestre pouvait virer au maelström avec tant d'individualités très prononcées. Elles conditionnent parfois la musique qu'ils jouaient bien plus qu'on ne le pense. La fierté d'être noir était très développée dans la communauté ellingtonienne et elle n'était pas éloignée de ce que Leonard Feather appellera plus tard Crow Jim par opposition à Jim Crow, le symbole du racisme dont les Noirs étaient les victimes.

» Lorsque l'orchestre pénètre dans les studios de Cameo le 10 septembre 1929, il est bien loin des affres qui allaient bientôt secouer le monde. Les

réalités immédiates étaient autrement plus agréables. Ce sont certains des morceaux avec lesquels il triomphe au Cotton club ou sur les ondes qu'il rejoue, malheureusement dans des conditions d'enregistrement plus que médiocres. *Doin' The Voom Voom* qui était auparavant l'apanage de Bubber Miley permet d'entendre les trois trompettes de l'orchestre en solo. Freddy Jenkins growle à souhait tandis que Cootie est impressionnant de puissance contrôlée. Johnny Hodges, pour sa part, s'exprime avec une souplesse dans l'élocution qui deviendra, en quelque sorte, sa prédilection sur tempo moyen. On entend aussi Carney à l'alto dialoguant avec Tricky Sam. *Flaming Youth*, malgré plusieurs imperfections, permet d'entendre notamment Hodges et Jenkins très à l'aise dans leurs solos. *Saturday Night Function*, d'abord thème plein de résonances gospel, laisse ensuite la place à d'émouvants solos sur le blues par Bigard, Whetsol et Nanton.

» Trois jours plus tard c'est à une séance exceptionnelle que nous sommes conviés avec le légendaire Bojangles accompagné par Duke Ellington et son orchestre déguisé en Irving Mills And His Hotsy Totsy Gang. Mills utilisait son nom pour divers orchestres et groupements blancs ou noirs. Les Hotsy Totsies étaient surtout dévolus aux musiciens blancs. C'est principalement grâce à Patricia Willard et Steve Lasker que furent redécouverts deux titres où on entend comme danseur et chanteur le remarquable Bill Robinson qui nous gratifie au passage d'une imitation vocale de trompette, aidé de ses mains. Il était à l'apogée de sa gloire, ayant inventé de nombreux pas qui furent imités ou réutilisés par ses confrères (voir le film « Cotton Club »). À la mort de Fred Astaire, Baryshnikov déclara qu'il était le danseur du siècle,

mais pour Fred Astaire c'était Bojangles le plus grand. Il avait même avant-guerre nommé l'un des épisodes de ses films « Bojangles of Harlem » alors que Hollywood n'utilisait ce même Bill Robinson que pour des rôles mineurs. *Ain't Misbehavin'* et *Doin' The New Low-Down* sont deux morceaux enthousiasmants et si l'image manque on la reconstitue facilement par l'imagination et grâce au son. L'orchestre de Duke en retrait joue des arrangements pour la scène qui, une fois de plus renvoient au Cotton Club. Les commentaires du danseur sont parfois savoureux notamment lorsqu'il glisse le « Is everybody happy ? » dont Ted Lewis parsemait sa production. Cette collaboration entre Bojangles et les Hotsy Totsies eut une suite le 18 décembre avec l'enregistrement de *Sweet Mama* et *Black Beauty* qui malheureusement ne virent jamais le jour.

Ce même 13 septembre par contre, Duke et les siens après avoir accompagné Bill Robinson allèrent dans le studio d'à-côté pour enregistrer sous l'emblème de « Jungle Band » deux morceaux. Avec *Jolly Wog* Duke tenta de recréer un climat musical proche de celui de *The Mooche* avec des percussions variées dans lesquelles Sonny Greer excellait, parfois soutenu par des effets dus au banjo Fred Guy. Les solistes répondent à l'attente du compositeur-arrangeur, surtout Barney Bigard qui démontre combien il a assimilé le contexte ellingtonien pour le faire pratiquement sien. *Jazz Convulsions* est de la même veine avec une section rythmique poussant les solistes avec verve. Ce morceau permet aussi d'entendre Cootie Williams growlant avec force pour la première fois. Il n'a pas encore acquis ce jeu avec sourdines qui le caractérisera bientôt mais le growl est déjà

impressionnant. Parmi les autres solistes on soulignera l'aisance de Hodges et Bigard à exprimer un swing intense en utilisant peu de notes.

Trois jours plus tard, le 16 septembre, l'orchestre apparaît sous son nom avec le guitariste Teddy Bunn pour invité. *Mississippi Dry* (ou *Mississippi* tout court), une composition assez curieuse de Vincent Youmans, agrémentée de plusieurs changements de rythme, penche plus du côté de Broadway que du Cotton Club malgré le traitement ellingtonien qu'elle reçoit. Arthur Whetsol y est très en valeur avec un solo plein de nostalgie tandis que Cootie se rapproche ici de son prédécesseur Bubber Miley. *The Duke Steps Out* est une de ces réussites sur tempo rapide comme seul Ellington savait les faire. Son introduction au piano deviendra plus tard sa façon de rappeler les musiciens sur scène (Band Call). Cootie et Tricky Sam s'en donnent à cœur joie ainsi que les saxophonistes Hodges et Carney. On entend même dans les ensembles l'embryon d'une section de trombones. *Haunted Nights* (Les Nuits hantées) est une pièce destinée à évoquer ce que son titre indique. Mis en vedette, Teddy Bunn semble en proie au trac comme cela arrivera à de multiples musiciens lors d'une première confrontation avec l'univers ellingtonien. Le guitariste est particulièrement en difficulté dans son duo avec Bigard tandis que Cootie montre ses progrès dans l'assimilation du style jungle. *Swanee Shuffle* prouve que Duke à l'occasion mettait en avant, autant que ses solistes, l'orchestre tout entier dans une sorte de phrasé de masse qui deviendra plus commun à l'époque swing. Hodges est ici particulièrement inspiré et Barney Bigard lui donne une excellente réplique.

Au mois d'octobre a lieu une séance en petite formation. *Six Or Seven Times*, dont nous avons deux prises, est un hit de Fats Waller aux paroles plaisamment tendancieuses. Après un splendide solo de Nanton, c'est Sonny Greer, parfois appelé à l'époque « The Sweet Singing Drummer », qu'on entend comme vocaliste, Freddy Jenkins lui donnant la réplique par des remarques ironiques. Ce même facétieux Jenkins se signalera encore en dialoguant avec Johnny Hodges d'abord en scat puis à la trompette.

Quelques deux semaines plus tard, sous la même dénomination de Six Jolly Jesters, un contingent de l'orchestre enregistre avec trois membres des Washboard Serenaders. Il s'agit de Teddy Bunn (guitare), Bruce Johnson (washboard) et Harold « Blinky » Randolph (kazoo). *Goin' Nuts* est spectaculaire à souhait grâce à la virtuosité de Teddy Bunn et de ses deux swingants compagnons ainsi qu'à Freddy Jenkins scattant avec une efficacité rayonnante. *Oklahoma Stomp* est un des morceaux dont raffolaient à la fois les danseurs du Cotton Club et les solistes de l'orchestre. Il y a une atmosphère de jam dans ce stomp et c'est une remarquable suite de solos qu'offrent Hodges, Tricky Sam, Duke Ellington, qui rappelle ici qu'il fut l'un des maîtres du stride harlemite, Cootie et Teddy Bunn tout à fait à son affaire maintenant, notamment lors de la seconde prise.

La première séance du mois de novembre est un retour à la formation habituelle. *Breakfast Dance*, l'une des pièces préférées des anciens collectionneurs de 78 tours, évoque ces réunions de musiciens en fin de nuit, à l'heure où les gens comme il faut prenaient leur petit déjeuner avant de partir au travail. Une certaine atmosphère de laisser-aller parcourt les excellents

solos de Tricky Sam au trombone bouché, Jenkins, Carney, Hodges à son meilleur et Bigard, tous bien servis par l'arrangement de Duke avec en prime un trio de clarinettes bien venu. *Jazz Lips* est certainement un des meilleurs enregistrements de Duke car il est représentatif de cette fin des années vingt. Les solos de Cootie et Tricky Sam représentent la pérennité du style jungle, celui de Bigard une grande liberté d'expression et l'impact des ensembles auxquels l'arrangeur Ellington travaille de plus en plus une porte ouverte sur l'avenir. Duke marque son évolution après avoir écouté les conseils de Will Vodery. Dans *Jazz Lips* le travail des trompettes avec Tizol et celui des saxes est tout à fait remarquable, surtout dans le final. *March Of The Hoodlums* est loin d'être la meilleure composition de Hoagy Carmichael. Il est possible que le malin Irving Mills avait quelque intérêt pour la faire jouer par Ellington. J'aime imaginer que Duke trouvait plaisant d'enregistrer un morceau s'appelant La Marche des Truands en pensant à une partie de son entourage. En fait il n'y a rien d'intéressant à signaler ici si ce n'est le travail du quintette des cuivres et le premier solo de Tizol, bien peu inspiré en vérité.

Le 20 novembre 1929 a lieu la dernière séance de ce disque. *Lazy Duke*, en formation restreinte, est un de ces blues lancinants comme Duke sait si bien les composer avec pour constante une indicible tristesse et des solistes devenus acolytes comme pour l'heure Jenkins, Bigard et Tricky Sam. *Blues Of The Vagabond* bien que n'étant pas un blues en a les couleurs. Duke racontait à l'occasion qu'il lui arrivait parfois d'être inspiré par un individu rencontré dans la rue ou par un fait divers. Dans ce

morceau on voit très bien un vagabond errer dans le brouillard sous les traits de Barney Bigard, l'impressionnisme de la démarche étant agrémenté d'effets de banjo. *Syncopated Shuffle* est remarquable par le solo et la coda de Hodges. Il montre ici autant d'aisance que de goût dans le choix des notes. Il atteint ainsi un des sommets de son art qui en fera bientôt le soliste de l'orchestre le plus adulé par le public.

Alexandre Rado

Pour ce volume 8, j'ai été aidé par les fidèles d'entre les fidèles, François-Xavier Moulé et Georges Broussaud, ainsi que par Lionel Risler qui ne se contente pas transférer le son mais le fait avec le soin de l'artiste qu'il est.

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.).

Note de la direction de la collection :

Pour Alexandre Rado, l'orchestre qui se cache sous le nom d'« Irving Mills And His Hotsy Totsy Gang » (voir Discography, pages 4 et 5 du 13 septembre 1929) n'est autre que celui de Duke Ellington. On émettra de sérieuses réserves sur cette opinion, l'écoute attentive de ces faces faisant plutôt opter pour un orchestre de studio (avec peut-être même quelques ellingtoniens), rassemblé pour assurer l'accompagnement du danseur de claquettes Bill Robinson. L'auditeur jugera de lui-même.

Par ailleurs, on s'interrogera sur l'identité du « scatteur » de *Goin' Nuts* (page 14) : Freddy Jenkins ou Harold Randolph ?

Les petites notes de Philippe Baudoin :

Doin' The Voom Voom est encore un majestueux exemple de la collaboration féconde Bubber Miley/Duke Ellington. Il comporte un thème de 32 mesures en Mi bémol et deux thèmes de 16 mesures en Si bémol, encadrés par une introduction, un interlude et une coda. L'introduction, bâtie en chromatismes descendants emploie un procédé similaire à celui du premier thème de *The Mooche*. Après des dizaines d'écoutes de ce morceau – depuis 35 ans – deux particularités harmoniques me sont apparues seulement récemment : les accords du pont du premier thème ont été empruntés à ceux du pont de *You Took Advantage of Me* composé un an auparavant par Richard Rodgers ; l'interlude de piano (emboîté dans les deux dernières mesures du troisième thème) est bâti sur les accords des 8 premières mesures de *Black Beauty*.

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).

WITH THE APPROACH OF AUTUMN 1929, Duke Ellington was fronting his now famous orchestra at the same venues as the year before, principally the Cotton Club (which was about to present a new revue) and the Ziegfeld Theatre (where the musical comedy "Show Girl" was running).

The Cotton Club was a spot where the bosses by this time considered the band such an essential part of the deal that Duke and his men had become virtual fixtures. These gangland chiefs who ran the place, strategically situated at the corner of Lenox Avenue and 142nd Street, were people who knew exactly what they wanted and how to get it. So, although Duke must occasionally have wondered about undertaking more glamorous things, he was never really free to do so. For the moment, therefore, his band remained one of the vital ingredients of "It's The Blackberries", the new revue (penned by the usual Jimmy McHugh-Dorothy Fields duo) that had opened on 29 September. The cast was a star-studded affair featuring dancers Henry Wessel, Cora La Reed and Mildred Dixon (Duke's future companion), the Mordecai Trio, Wells and Taylor, and the Washboard Serenaders. Three of these Serenaders would even record with the Ellington crew, the resultant sides being included in the present volume (Tracks 14, 15 and 16).

"Show Girl" closed on 5 October, but we should not lose sight of the immense significance, given the contemporary social context, of a black band having taken part in an otherwise all-white show. Certainly this was a production that cost the flamboyant Florenz Ziegfeld dear, for he had gone

to the expense of presenting two orchestras and an all-star cast to grace his elegant, air-conditioned theatre. This, indeed, was a particularly bad time for him to lose money, for the Wall Street Crash that would swallow up his fortune lurked just around the corner.

The collapse of the New York Stock Exchange plunged the world into an economic crisis that would long bedevil daily life. The shock was all the ruder in that America had lived a period of huge prosperity that seemed destined to last for ever, with President Hoover, flying in the face of the handful of more far-sighted economists, proudly proclaiming that “We never had it so good,” and predicting things were about to get even better.

Everything had begun with that fateful “Black Thursday” that wiped billions of dollars from stock values. And that wasn’t all, the weekend respite simply preparing the way for a “Black Monday” and then a “Black Tuesday”. Top financiers committed suicide by throwing themselves from skyscrapers, and stock continued on a downward spiral until 1933. Mass unemployment gripped the country.

Jazz musicians, like show-business folk in general, would not be spared. Although the effects of the Crash took some time to feed through the system, many nightspots and record labels gradually withered and disappeared. Comparative sales figures tell the story, with record sales of certain artists plummeting from the tens of thousand of any given disc to a mere few hundred. In addition to which, whole areas of the music itself were affected, with New Orleans jazz, for example, virtually sinking without trace. This period of gloom and uncertainty would provoke ever-

increasing doses of music that was sweet and sentimental, a harmless balm for a sick society. Only in 1934-35, with the advent of big-band Swing, did jazz – often pronounced dead, but as stubbornly resistant as ever – recover from its sloth and move on to conquer new heights.

Like many others, Duke Ellington had lost a lot of his savings in the Crash, but his expanding reputation and continuing earning-power enabled him to overcome his material problems. The Cotton Club was a reliable engagement, night life was still thriving, and regular radio broadcasts were promoting healthy record sales. His orchestra was the only black outfit to feature in the popularity charts, where it rubbed shoulders with eminent white groups today often totally forgotten. And Duke himself remained a star guest, frequently invited to play piano at such charity events as the one staged at the New York Casino on 21 September.

As for the mob, they were at first able to cash in on the crisis by strengthening their grip on their territories. However, they too would eventually face leaner times. Towards the end of 1929, a rival clan launched a plush new nightspot, the Plantation Club, to compete with the illustrious Cotton Club, and Cab Calloway was contacted with a view to becoming its MC. Cotton Club boss Owney Madden took umbrage, and duly sent in a team of toughs to smash up the place the night before its opening. In reprisal, the Plantation chiefs organised the killing of Harry Block, the very man who had signed Duke Ellington for the Cotton Club back in 1927.

It was in this troubled atmosphere that Duke was having to take care of business. On the artistic front, he had already made an important move by

signing on valve-trombonist Juan Tizol just before making the "Black And Tan" film (cf. Volume 7), hence further enlarging his musical palette while also adding to the pool of creative talent available to him.

Duke had first met Tizol in Washington in 1920. He had been fascinated by the valve-trombone so adroitly manipulated by this man in the pit-orchestra led by Marié Lucas at the Howard Theatre. Juan Tizol, a Puerto Rican from San Juan, had been brought up in a musical family, and in his country the valve-trombone was more usual than the slide variety. In Washington, he found himself playing mainly variety music, but with an essentially classical technique. Even though he would never become an outstandingly swinging soloist, he was a true virtuoso of quite considerable musical education. In the late 1920s, he moved to New York. Duke occasionally called upon his services in order to add body to the ensemble sound for radio work, then finally engaged him as a permanent member of the band. True, Duke had long been toying with the idea of creating a trombone "section", yet this was not really the reason he engaged Tizol.

One of the most important attributes of the Ellington genius was his gift as an alchemist of sound, and the Tizol trombone opened the way for him to conduct new experiments. Here was the musical equivalent of adding an extra colour to a painter's palette. Indeed, the Tizol sound was the very opposite of Nanton's, and it was precisely such marked contrasts that would inspire Duke throughout his artistic life. Tizol's tone was unique: gentle and round, yet of sometimes astonishing volume. John Lewis once told me that the instrument he used was not the usual one, but

 **Opening Nite Sep 29**

SUNDAY MIDNITE
The New Cotton Club
Revue full of startling
Innovations

It's New! Black Berries

Produced by
DAN HEALY
Lyrics and Music by
JIMMY McHUGH
and **DOROTHY FIELDS**



DUKE ELLINGTON'S
COTTON CLUB ORCHESTRA
(New featured in "Ziegfeld's Show Girl")
Reservations suggested Phone BRadhurst 7167
TWO DISTINCTLY DIFFERENT REVIEWS NIGHTLY

THE FAMOUS
COTTON CLUB
The ARISTOCRAT of Harlem
Lenox Ave. Cor. 142d St.



The twelve-piece Ellington orchestra, 1929.

Standing left to right: Nanton, unknown, Greer, Duke, Guy, Braud.

Seated left to right: Jenkins, Williams, Whetsol, Carney, Hodges, Bigard.



Juan Tizol.

of the sort found in Scottish brass bands. What Duke had quickly recognised in Tizol was an excellent reader with an amazing facility for transposition, which meant he could be used in conjunction with the trumpets or saxophones by playing from alto or tenor parts. He did, too, provide some welcome extra capacity as a copyist, a task of increasing importance in the fast-developing Ellington workshop. Tizol would also prove himself a talented composer: *Caravan*, co-composed with Duke, was destined to become a worldwide hit, while *Perdido* has for long been one of the most popular jazz standards.

Juan Tizol was greatly appreciated by the band, especially the Washingtonian element, but there was another aspect to his character. I have occasionally read that, in addition to being extremely meticulous and unremittingly punctual, he was also a great humorist. During a quiet, relaxed after-concert chat some time during the 1960s, the Tizol name happened to crop up just as a fan was asking for autographs. Hearing the name of Tizol, he came out with the comment that he had heard the trombonist was very funny man. I noticed the musicians acquiesced with a touch of irony that hardly suggested massive, unequivocal agreement. Once the fan had disappeared, they explained to me that Tizol was not a man to be toyed with. A white, he was, like all Puerto Ricans, classed as "coloured", and therefore it was fairly normal to find him in a black orchestra. Very proud of his musical knowledge, however, he sometimes expressed his superiority complex in a way scarcely flattering to his colleagues' Negritude. They would thus get back at him as often as they

could, and on one occasion sneezing powder was sprinkled on his jacket. He sought revenge the next day by scattering sneezing powder all over the bandstand, following up soon after with a load of stinkballs. The affair came to a head at a Christmas reception when Tizol, upon sitting down, was propelled skywards by a small but efficient fire-cracker. An uneasy peace ensued. On another occasion, in the 1950s, an on-stage chase between Tizol and Charles Mingus led to the bassist's being fired, something Mingus never forgot. All of which anecdotes illustrate the internal turbulence of a band that comprised so many forceful individuals, creating a rather special atmosphere that sometimes affected the music more than is generally realised. Certainly, the Ellington community harboured a highly developed pride in being black, an attitude Leonard Feather once ironically referred to as "Crow Jim".

When the musicians gathered in the Cameo studios on 10 September 1929, nothing was further from their minds than the dramatic events that would shake the world barely six weeks later. Life was still treating them very nicely, and that day they were set to record some of the numbers that were proving such big hits on the Cotton Club gig and radio broadcasts. Regrettably for us, however, technical conditions were no match for the quality of the music. *Doin' The Voom Voom*, which had previously been a Bubber Miley feature, here offers space to all three trumpets, and while Freddy Jenkins growls with good-natured ferocity, Cootie Williams is a model of controlled power. Johnny Hodges, for his part, produces that supple eloquence that would become his hallmark on mid-tempo numbers.

Also in the picture is the Carney alto in dialogue with the Tricky Sam trombone. *Flaming Youth*, despite several imperfections, is particularly noteworthy for the solo contributions of Hodges and Jenkins. *Saturday Night Function*, a theme that starts out with distinct echoes of gospel, goes on to offer moving blues solos from Bigard, Whetsol and Nanton.

Three days later, we are invited to an exceptional session at which the Duke Ellington crew, in the guise of Irving Mills And His Hotsy Totsy Gang, accompanies legendary dancer Bill "Bojangles" Robinson. Mills frequently used his name as a front for various bands, both black and white. The Hotsy Totsies were usually white, but thanks mainly to the efforts of Patricia Willard and Steve Lasker we now rediscover these two sides in a new light: it is backed by Ellington's men that Bojangles not only dances and sings, but also plays hand-trumpet (that is to say, he imitates a trumpet by blowing through his hands). This remarkable dancer was at this time at the peak of stardom, having invented numerous new steps that would subsequently be imitated or re-used by a whole host of colleagues (cf. the "Cotton Club" film). When Fred Astaire died, Baryshnikov declared him the dancer of the century, but Fred Astaire himself had no doubt Bojangles Robinson was the greatest. He had even named one of the dance numbers in a prewar film of his "Bojangles of Harlem", while Hollywood itself offered no more than minor parts to the black Bill Robinson to whom Astaire was paying such generous tribute. *Ain't Misbehavin'* and *Doin' The New Low-Down* are two lively numbers, and even without the benefit of vision we can easily imagine the scene from the

music. The Ellington orchestra is very much in the background, playing stage arrangements typical of the sort they were performing at the Cotton Club. There are some wonderful comments from Bojangles, especially when he slips in the "Is everybody happy?" for which Ted Lewis was so famous. This Hotsy Totsy-Bill Robinson pairing repeated the exercise on 18 December, recording *Sweet Mama* and *Black Beauty*, but unfortunately neither side ever saw the light of day.

On this same 13 September, on the other hand, Duke and his men, after accompanying Bojangles, went to an adjacent studio to record two sides as the "Jungle Band". With *Jolly Wog*, Duke was attempting to recreate something of the atmosphere of *The Mooche*, complete with the sort of varied percussion at which Sonny Greer was so expert (and here intermittently underpinned by the Fred Guy banjo). The soloists certainly live up to the composer-arranger's expectations, especially Barney Bigard, who convincingly demonstrates the extent to which he has absorbed the mood of Ellingtonia, making it practically his own. *Jazz Convulsions* is in the same vein, with the rhythm section driving along the horns in admirable fashion. This performance also finds Cootie producing a pronounced growl for the first time: while not yet quite the master of mutes he would soon become, he here growls with notable conviction! Among the other soloists, Hodges and Bigard once again display their ability to work up an intense swing with few notes.

Three days later, on 16 September, the orchestra was back in the studios, this time operating under its own name and in the company of

guest guitarist Teddy Bunn. *Mississippi Dry* (or simply *Mississippi*), a rather curious composition by Vincent Youmans that goes through several changes of rhythm, is more typical of Broadway than of the Cotton Club, despite the benefits of Ellingtonian treatment. Arthur Whetsol serves up a solo full of nostalgia, while Cootie here comes close to the work of his predecessor, Bubber Miley. *The Duke Steps Out* is one of those marvellous up-tempo numbers at which Duke so excelled, its piano introduction destined to become the Ducal band call. Cootie and Tricky Sam have a great time, as do saxophonists Hodges and Carney. The ensemble passages even reveal the embryo of a trombone "section". The evocative *Haunted Nights* lives up to its name, although featured guest Teddy Bunn seems more haunted by nerves (as were so many musicians on their first confrontation with the Ellington universe). The guitarist is in particular difficulty during his duo with Bigard, whereas Cootie, in contrast, shows how much more comfortable he has become with the jungle style. *Swanee Shuffle* proves that Duke occasionally liked to let the whole band loose as an ensemble, the orchestral *tutti* here presaging the Swing Era of years to come. Hodges is in particularly inspired form, but an undaunted Barney Bigard contrives an excellent response.

October brought an Ellington small-group session. *Six Or Seven Times*, of which we have two takes, is a Fats Waller hit with deliciously tendentious words. After a splendid solo from Nanton, it is Sonny Greer, sometimes billed as "The Sweet Singing Drummer", who takes care of the vocal, Freddy Jenkins providing the ironic responses. Jenkins is again in the

spotlight during a set of exchanges with Johnny Hodges, first in scat and then on trumpet.

A couple of weeks later, under the same Six Jolly Jesters banner, a contingent from the orchestra cut two sides with three members of the Washboard Serenaders: Teddy Bunn (guitar), Bruce Johnson (washboard) and Harold "Blinky" Randolph (kazoo). *Goin' Nuts* is a real fireworks display, thanks to the virtuosity of Teddy Bunn, his two swinging cohorts and the brilliantly effective scat of Freddy Jenkins. *Oklahoma Stomp* is one of those numbers so popular with Cotton Club dancers and the band's soloists alike. In what is essentially a jam-session atmosphere, Hodges, Tricky Sam, Duke (who reminds us here that he was one of the masters of Harlem stride), Cootie and Teddy Bunn produce a string of remarkable solos. Bunn has by now settled down and is quite evidently in his element, especially on the second take.

The first November session finds the band resuming its usual line-up. *Breakfast Dance*, always a favourite with collectors of 78s, evokes the atmosphere of those dawn occasions when musicians got together to have fun while respectable citizens were rushing their breakfast before going to work. A mood of anything-goes prevails as Tricky Sam, Jenkins, Carney, an at-his-best Hodges and Bigard all turn in excellent solos within an admirable Ducal arrangement that offers an attractive clarinet trio as a bonus. *Jazz Lips* is without doubt one of Duke's best recordings, though roughly representative as it is of these closing days of the '20s. Solos by Cootie and Tricky Sam symbolise the perenniality of the jungle style, while

Bigard's statement displays a great freedom of expression, and Duke (heeding the advice of Will Vodery) provides an arrangement that marks his steady advance in new directions. The trumpeter work in conjunction with the Tizol trombone is, like that of the saxophones, absolutely remarkable, especially in the closing passage. *March Of The Hoodlums* is far from being Hoagy Carmichael's best composition, and it is possible the wily Irving Mills had an interest in getting Duke to record it. I like to think Duke was amused by the title, given the context in which he was working. The performance itself provides few notable moments beyond the brass quintet passage and Tizol's first (rather ordinary) solo with the band.

The last session of the present volume took place on 20 November 1929. The small-group *Lazy Duke* is one of those haunting blues at which Ellington was so adept, its prevailing trait an indescribable sadness so beautifully served by soloists Jenkins, Bigard and Tricky Sam. *Blues Of The Vagabond*, although not actually a blues, is of the hue. Duke has recounted how he could be influenced by street scenes and people, and the impressionist Bigard clarinet and Guy banjo effectively conjure up images of a tramp aimlessly wandering the misty streets. *Syncopated Shuffle* is remarkable for Johnny Hodges' solo and coda, Rabbit here displaying an arresting ease and taste in his choice of notes. With this performance, he attains one of the summits of his art, reminding us that he was soon to become Ellington audiences' favourite soloist.

Alexandre Rado

For this Volume 8, I am most grateful for the help received from the ever-faithful François-Xavier Moulé and Georges Broussaud. Warm thanks, too, to Lionel Risler, who has executed the transfers with the care of the artist he is.

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.).

The production team comments:

Alexandre Rado comes down firmly in favour of the September 1929 Irving Mills Hotsy Totsy Gang's being a Duke Ellington group (See Discography, Tracks 4 and 5). Others express the strongest reservations, believing this is a white or mixed pick-up group (perhaps including some Ellingtonians) assembled to accompany dancer Bill Robinson. We invite you to judge for yourselves.

Similarly, is the scat singer (Track 14) Freddy Jenkins or Harold Randolph?

Philippe Baudoïn comments:

Doin' The Voom Voom is another majestic example of the fertile collaboration between Duke and Bubber Miley. It comprises a 32-bar theme in E flat and two 16-bar themes in B flat, completed by an introduction, an interlude and a coda. The introduction, made up of descending chromatisms, follows a similar pattern to the first theme of *The Mooche*. After listening to this piece many dozens of times over the last 35 years, two harmonic traits have only recently struck me: the chords of the bridge of the first theme have been borrowed from the bridge of Richard Rodgers' *You Took Advantage Of Me*, composed a year earlier; and the piano interlude (incorporated in the last two bars of the third theme) is based on the chords of the first eight bars of *Black Beauty*.

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

THE WASHINGTONIANS

Freddy Jenkins, Arthur Whetsol, Charles "Cootie" Williams (tp); Joe "Tricky Sam" Nanton (tb); Juan Tizol (vtb); 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).

Cameo

New York, 10 Sep. 1929

1. 4062-A

Doin' The Voom Voom

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

2. 4063-B

Flaming Youth

Solos: Hodges, as — Whetsol, tp — Hodges, as — Nanton, tb — **D. E.**, p — Jenkins, tp — Nanton, tb.

3. 4064-B

Saturday Night Function

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

BILL ROBINSON acc. by IRVING MILLS AND HIS HOTSY TOSY GANG

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

Brunswick

New York, 13 Sep. 1929

4. E30526-A

Ain't Misbehavin'

Solos: Robinson, tap dancing, with Whetsol, tp obligato — Robinson, voc, with Whetsol, tp and Bigard, cl obligatos — Robinson, htp — Robinson, voc, with Whetsol, tp and Bigard, cl obligatos — Robinson, htp, with Whetsol, tp and Bigard, cl obligatos — Robinson, voc — Robinson, tap dancing & voc, with Whetsol, tp, Bigard, cl and Hodges, ss obligatos.

5. E30527-A

Doin' The New Low-Down

Solos: Robinson, voc, with Williams, tp obligato — Robinson, tap dancing.

THE JUNGLE BAND

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

Brunswick

New York, 13 Sep. 1929

6. E30937-A

Jolly Wog

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

7. E30938-A

Jazz Convulsions

Solos: Williams, tp — Carney, bar — Nanton, tb — **D. E.**, p — Hodges, as — Bigard, cl — Williams, tp — Hodges, as (coda).

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

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

Victor

New York, 16 Sep. 1929

8. 55845-2

Mississippi Dry

Solos: Nanton, tb/Bunn, g (intro) — Whetsol, tp — Hodges, as — Whetsol, tp — Hodges, as — **D. E.**, p — Hodges, as — **D. E.**, p — Hodges, as — Bigard, cl — Williams, tp — **D. E.**, p — Williams, tp — Hodges, as.

9. 55846-2

The Duke Steps Out

Solos: **D. E.**, p (intro) — Williams, tp — Hodges, as — Williams, tp — Nanton, tb — Hodges, as — **D. E.**, p — Williams, tp — Carney, bar — Williams, tp.

10. 55847-2

Haunted Nights

Solos: Bunn, g — Williams, tp — Bigard, cl/Bunn, g — Bunn, g.

11. 55848-2

Swanee Shuffle

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

THE SIX JOLLY JESTERS

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

Vocalion

New York, 15 Oct. 1929

12. E31301-A

Six Or Seven Times (master take)

Solos: Nanton, tb — **D. E.**, p — Greer, voc (comments Jenkins) — Hodges, as/Jenkins, voc — Jenkins, tp/Hodges, as.

13. E31301-B

Six Or Seven Times

Solos: same.

Cootie Williams (tp); Freddy Jenkins (tp, voc); Tricky Sam Nanton (tb); Johnny Hodges (as); **D. E.** (p); Teddy Bunn (g); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); Sonny Greer (d); Bruce Johnson (washboard); Harold "Blinky" Randolph (kazoo).

Vocalion

New York, 29 Oct. 1929

14. E31371-A

Goin' Nuts

Solos: Williams, tp — Jenkins, voc — Bunn, g — Randolph, kz — Johnson, wb — Jenkins, voc.

15. E31372-A

Oklahoma Stomp (master take)

Solos: Bunn, g (intro) — Hodges, as — Nanton, tb — **D. E.**, p — Williams, tp — **D. E.**, p — Bunn, g — Hodges, as.

16. E31372-B

Oklahoma Stomp

Solos: same.

DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA

Freddy Jenkins, Arthur Whetsol, Cootie Williams (tp); Tricky Sam Nanton (tb); Juan Tizol (vtb); 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, 14 Nov. 1929

17. 57542-1

Breakfast Dance

Solos: Nanton, tb — Jenkins, tp — Carney, bar — Hodges, as — **D. E.**, p (break) — Bigard, cl.

18. 57543-2

Jazz Lips

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

19. 57544-1

March Of The Hoodlums

Solos: Tizol, vtb.

THE HARLEM FOOTWARMERS

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

Okeh

New York, 20 Nov. 1929

20. W403286-B

Lazy Duke

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

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

Okeh

New York, 20 Nov. 1929

21. W403287-B

Blues Of The Vagabond

Solos: Bigard, cl — Jenkins, tp.

22. W403288-B

Syncopated Shuffle

Solos: Hodges, as — Bigard, cl — **D. E.**, p — Jenkins, tp — Hodges, as (coda).

19. 57541-3 March Of The Madonnas By Art

Solo: Fred Guy (p), Fred Guy (d), Harry Carney (b), Fred Guy (dr)

THE BARDEN-GOTTSCHALKS (p), Fred Guy (p), Fred Guy (d), Harry Carney (b), Fred Guy (dr)

New York, 20 Nov 1929

20. W40328-8 Long Day

Solo: Williams, p -- Nimmon, d -- Bigard, d -- D. E., p

New York, 20 Nov 1929

21. W40327-8 Blues Of The Yagoband

Solo: Williams, p -- Nimmon, d -- Bigard, d -- D. E., p

New York, 20 Nov 1929

22. W40329-8 Duke Ellington And His Orchestra

Solo: Williams, p -- Nimmon, d -- Bigard, d -- D. E., p

New York, 20 Nov 1929

23. W40327-8 Duke Ellington And His Orchestra

Solo: Williams, p -- Nimmon, d -- Bigard, d -- D. E., p

New York, 20 Nov 1929

24. W40327-8 Duke Ellington And His Orchestra

Solo: Williams, p -- Nimmon, d -- Bigard, d -- D. E., p

New York, 20 Nov 1929

25. W40327-8 Duke Ellington And His Orchestra

Solo: Williams, p -- Nimmon, d -- Bigard, d -- D. E., p

New York, 20 Nov 1929

26. W40327-8 Duke Ellington And His Orchestra

Solo: Williams, p -- Nimmon, d -- Bigard, d -- D. E., p

New York, 20 Nov 1929

27. 57542-1 Breakfast Dance

Solo: Williams, p -- Nimmon, d -- Bigard, d -- D. E., p

New York, 20 Nov 1929

28. 57543-2 Jazz Lips

Solo: Williams, p -- Nimmon, d -- Bigard, d -- D. E., p

New York, 20 Nov 1929

Reissue producer: Alexandre Rado
Special thanks to Georges Broussaud & François-Xavier Moulé
Transfers: Lionel Risler - Mastering: Charles Eddi
© & © 1996 Média 7 - Made in France
MJCD 101 - 3356571010120 - 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 101

DUKE ELLINGTON • Vol. 8 • 1929

THE WASHINGTONIANS

1. *Doin' The Voom Voom* (D. Ellington, B. Miley) 2'46
 2. *Flaming Youth* (D. Ellington) 2'17
 3. *Saturday Night Function* (D. Ellington, B. Bigard) 2'59

BILL ROBINSON

acc. by IRVING MILLS AND HIS HOTSY TOSY GANG

4. *Ain't Misbehavin'* (T. Waller, H. Brooks, A. Razaf) 3'21
 5. *Doin' The New Low-Down* (J. McHugh, D. Fields) 3'06

THE JUNGLE BAND

6. *Jolly Wog* (D. Ellington) 3'06
 7. *Jazz Convulsions* (D. Ellington) 2'52

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

8. *Mississippi Dry* (V. Youmans) 3'26
 9. *The Duke Steps Out* (D. Ellington, J. Hodges, C. Williams) 3'21
 10. *Haunted Nights* (D. Ellington) 3'20
 11. *Swanee Shuffle* (I. Berlin) 3'23

SIX JOLLY JESTERS

12. *Six Or Seven Times* (T. Waller, I. Mills) 3'07
 13. *Six Or Seven Times* 3'03
 14. *Goin' Nuts* (J. Hodges) 2'34
 15. *Oklahoma Stomp* (D. Ellington) 2'47
 16. *Oklahoma Stomp* 2'44

DUKE ELLINGTON AND HIS COTTON CLUB ORCHESTRA

17. *Breakfast Dance* (D. Ellington) 3'07
 18. *Jazz Lips* (D. Ellington) 3'16
 19. *March Of The Hoodlums* (H. Carmichael) 2'56

THE HARLEM FOOTWARMERS

20. *Lazy Duke* (D. Ellington) 3'07
 21. *Blues Of The Vagabond* (D. Ellington) 3'17
 22. *Syncopated Shuffle* (D. Ellington) 2'45

Total time 66'23

DUKE ELLINGTON

Volume 8

Sep.-Nov. 1929

Reissue producer: Alexandre Rado
 Special thanks to Georges Broussaud,
 & François-Xavier Mouël
 Transfers: Lionel Risler
 Mastering: Charles Eddi
 © & © 1996 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 101 M7 844



DUKE ELLINGTON • Vol. 8 • 1929

MJCD 101