



- 11 IF YOU CAN'T HOLD THE MAN  
YOU LOVE 2'47  
(I. Kahal - S. Fain)
- 12 NEW ORLEANS LOWDOWN 3'00  
(E. Ellington)
- 13 SONG OF THE COTTON FIELD 3'01  
(E. Ellington)
- 14 BIRMINGHAM BREAKDOWN 2'39  
(E. Ellington)
- 15 EAST ST. LOUIS TOODLE-OO 2'59  
(E. Ellington - J. Miley)
- 16 EAST ST. LOUIS TOODLE-OO 3'04  
(E. Ellington - J. Miley)
- 17 HOP HEAD 2'56  
(E. Ellington - O. Hardwicke)
- 18 DOWN IN OUR ALLEY BLUES 3'01  
(E. Ellington)
- 19 BLACK AND TAN FANTASY 3'18  
(E. Ellington - J. Miley)
- 20 SOLILOQUY 3'05  
(R. Bloom)
- 21 WASHINGTON WOBBLE (take 1) 2'52  
(E. Ellington)
- 22 WASHINGTON WOBBLE (take 2) 2'47  
(E. Ellington)
- 23 CREOLE LOVE CALL 3'10  
(E. Ellington - J. Miley - R. Jackson)
- 24 THE BLUES I LOVE TO SING (take 1) 3'00  
(E. Ellington - J. Miley)
- 25 THE BLUES I LOVE TO SING (take 2) 3'05  
(E. Ellington - J. Miley)
- 26 BLACK AND TAN FANTASY 3'03  
(E. Ellington - J. Miley)
- 27 WASHINGTON WOBBLE (take 5) 2'55  
(E. Ellington)
- 28 WHAT CAN A POOR FELLOW DO? 3'07  
(B. Myers - E. Shoebel)
- 29 BLACK AND TAN FANTASY (take B) 3'20  
(E. Ellington - J. Miley)
- 30 BLACK AND TAN FANTASY (take C) 3'14  
(E. Ellington - J. Miley)
- 31 CHICAGO STOMP DOWN 2'43  
(Creamer - Johnson)
- 32 HARLEM RIVER QUIVER  
(BROWN BERRIES) (take 1) 2'45  
(Fields - Healy - McHugh)
- 33 HARLEM RIVER QUIVER  
(BROWN BERRIES) (take 3) 2'40  
(Fields - Healy - McHugh)
- 34 EAST ST. LOUIS TOODLE-OO 3'31  
(E. Ellington - J. Miley)

- (1) Evelyn Preer (vo) acc. by: James "Bubber" Miley (tp), Rudy Jackson (cl, as), Edgar Sampson or Otto "Toby" Hardwicke (as, vln), Edward K. "Duke" Ellington (p), William "Sonny" Greer (dm). NYC, 10/01/1927.
- (2-3) Duke Ellington & His Kentucky Club Orchestra: Louis Metcalfe, Bubber Miley (tp), Joe "Tricky Sam" Nanton (tb), Rudy Jackson (cl, bcl, ts), Otto Hardwicke (as, ss, bs), prob. Harry Carney (bs, cl, as), Duke Ellington (p, arr. ldr), Fred Guy (bjo), Mack Shaw (tu), Sonny Greer (dm). NYC, 03/02/1927.
- (4) Duke Ellington & His Orchestra: Same. NYC, 28/02/1927.
- (5) Same. NYC, 14/03/1927.
- (6-7-8) The Washingtonians: Same. NYC, 22/03/1927.
- (9) Same. NYC, 07/04/1927.
- (10) Same, but June Clark (tp) replaces Miley. NYC, 30/04/1927.
- (11-12) Duke Ellington & His Orchestra: Louis Metcalfe, Bubber Miley (tp), Tricky Sam Nanton (tb), Rudy Jackson (cl, bcl, ts), Otto Hardwicke (as, ss, bs), Harry Carney (bs, cl, as), Duke Ellington (p, arr. ldr), Fred Guy (bjo), Wellman Braud (b), Sonny Greer (dm). NYC, 06/10/1927.
- (13 to 17) Same, plus Adelaide Hall (vo). NYC, 26/10/1927.
- (18 to 21) Same as for 11-12, but Clady's "Jabbo" Smith (tp) replaces Miley. NYC, 03/11/1927.
- (22 to 24) Same as for 11-12. NYC, 19/12/1927.

Photo: X  
Cover Design: Jean Buzelin

1927. Voilà sûrement une année dont Duke Ellington n'a pas eu à se plaindre ! Fin 26, déjà, il est tombé entre les pattes d'Irving Mills, éditeur de musique et impresario aussi glouton qu'entrepreneur... Un monsieur qui a tendance à prélever sa petite commission plutôt deux fois qu'une et qui paie les royalties des œuvres qu'il édite avec un lance-pierre. Mais un monsieur qui, par ailleurs, connaît tout le monde, qui a beaucoup d'argent et qui a le chic pour dénicher à ses poulaillers des engagements aussi intéressants qu'inespérés... Ainsi, dès novembre et décembre 1926, en bonne partie grâce à lui, Duke abandonne presque définitivement les petites maisons de disques, pour lesquelles il n'a, de 1924 à juin 26, gravé qu'une poignée de faces (voir M.A.D. - EPM FDC 5104, "Birth of a Band"), pour visiter les studios de firmes plus importantes (notamment "Vocalion"), lesquelles lui permettent de confier à la cire ses premières œuvres marquantes (*East St. Louis Toodle-oo*, *Birmingham Breakdown*, *Immigration Blues*...). Dès janvier et mars 1927, la Compagnie des machines parlantes Victor puis Columbia, les deux géants de l'industrie phonographique, l'accueillent à leur tour : il est probable que, là encore, Irving Mills y est pour quelque chose...

Du côté des engagements dans les clubs, c'est Mills, encore une fois, qui fera franchir, tout à la fin de l'an 27, au jeune Duc l'une des étapes décisives de sa carrière, en l'incitant à accepter l'offre du déjà fameux "Cotton Club". Une offre que le vieux Roi de la Nouvelle Orléans, King Oliver, venait de refuser, la jugeant indigne de sa bourse. Une page de l'histoire du jazz se trouvait être ainsi tournée, et Duke continuera de travailler au Cotton Club plus ou moins régulièrement jusqu'à la fermeture de celui-ci, en 1940. Mais, pour pouvoir être accepté par les responsables du Cotton Club (et par ceux des grandes maisons de disques), il ne suffit pas de se présenter, même avec

quelques lettres de recommandation. Pour être accepté, il faut être capable de proposer quelque chose de nouveau, d'accrocheur, de populaire et de sophistiqué à la fois - bref, il faut savoir assurer. Fin 1927, Duke Ellington, du haut de ses vingt-huit printemps, croit être capable d'assurer. Et il ne se trompe pas. Depuis deux ans, son petit orchestre - qui a tendance, à partir de l'été 26, à se stabiliser et à grossir - se produit dans une boîte bien située, à l'angle de la 49ème Rue et de Broadway, l'ancien "Barron Wilkins", rebaptisé le "Kentucky Club". C'est là qu'Irving Mills l'entendra pour la première fois... Mais Duke n'en joue pas moins dans d'autres établissements et participe même à l'accompagnement de la revue *Messin'Around* au "Plantation Café". Bien plus tard, affirmera que c'est à cette époque que la musique de l'orchestre a pris sa véritable coloration et acquis son originalité. De fait, les disques en portent témoignage : ceux de 1924-25, malgré de bons moments (surtout dûs au trompettiste "Bubber" Miley et au tromboniste Charlie Irviss), sont encore maladroits quant à la mise en place et aux arrangements. En 1925 et au début de 1926 d'ailleurs, de nombreuses fluctuations parmi les membres du groupe, souvent composé de solistes de passages appartenant à d'autres formations (notamment, celles de Fletcher Henderson, des McKinney's Cotton Pickers, de Charlie Johnson), ont empêché le Duke - un monsieur qui (à la suite le prouvera amplement), pour donner le meilleur de son inspiration, a vraiment besoin de *permanents* - de réellement progresser dans la définition de son esthétique. En revanche, les gravures datant de la seconde moitié de 1926 (premières versions de *East St. Louis Toodle-oo* et de *Birmingham Breakdown*, *Immigration Blues*, *The Creeper*), offrent le premier exemple d'un art réellement neuf et déjà parfaitement maîtrisé. On ne sera pas surpris d'apprendre que cette période coïncide

précisément avec la confirmation de l'engagement au "Kentucky Club", la rencontre d'Irving Mills, l'accès initial aux compagnies phonographiques plus importantes... Elle coïncide aussi, cette période, avec la stabilisation d'une formation qui n'est encore que moyenne (du moins, quant à la taille) : deux trompettes, un seul trombone, trois clarinettes/saxophones et la section rythmique... Sonny Greer, le batteur et Fred Guy, le banjoïste, font partie de la bande des vieux copains de Washington, de même que le saxophoniste Otto "Toby" Hardwicke. Tous trois connaissent bien Duke et s'entendent à merveille avec lui... Mais le plus important, c'est, sans conteste, le retour de "Bubber" Miley au poste de trompettiste-méchant, et l'engagement du tromboniste Joe "Le Bidouilleur" Nanton, en remplacement de Charlie Irviss... Grâce à eux, l'orchestre prend enfin SA dimension onirique. Il ne la quittera plus jamais, quels qu'aient pu être les mouvements de musiciens... Ellington est devenu Ellington à la fin de 1926 et aujourd'hui, des années après sa mort, il est resté Ellington. Outre Miley et Nanton, la formation s'est enrichie d'un autre bon trompettiste, Louis Metcalfe, du clarinettiste Rudy Jackson (ancien de chez King Oliver) et, surtout, du très jeune Harry Carney, l'un des premiers grands spécialistes du saxophone baryton, indispensable cheville-ouvrière de l'orchestre, qui restera fidèle au Duke toute sa vie... Bref, en janvier 1927, tout est prêt.

Et le rideau se lève sur toute une série de thèmes d'une superbe modernité et qui, plus de soixante ans après, n'ont pas pris une ride. On y trouve, bien entendu, plusieurs versions du fameux *East St. Louis Toodle-oo*, dont la mouture initiale figure au Volume 1, et qui restera l'indicateur de l'orchestre jusqu'à l'arrivée de *Take The "A" Train* en 1941. On y trouve d'autres thèmes semblablement bâtis sur la structure du blues et apparentés à ce style farouche que l'on ne tarda pas à

baptiser "jungle" (*New Orleans Lowdown*, *Song of The Cotton Field*). On y trouve des "Stomps" - *Birmingham Breakdown*, *Hop Head*, *Washington Wobble*, *Harlem River Quiver* - d'une merveilleuse vigueur, réservés aux danseurs d'élite. On y trouve quelques compositions de musiciens blancs d'alors (*Soliloquy*, *What Can A Poor Fellow do?*), auxquelles Duke est parvenu sans mal à imprimer sa marque. On y trouve trois chefs-d'œuvre, *Creole Love Call*, *Blue I Love To Sing* et *Chicago Stomp Down*, où il a su traiter la voix magique de la chanteuse Adelaide Hall comme un instrument, en la fondant au reste de l'orchestre. On trouve enfin et surtout, cette chose fascinante que leur inspira, à lui et à Miley, le numéro (osé) d'un couple de danseurs et qu'ils intitulèrent *Black And Tan Fantasy*. De ce sombre et flamboyant diamant qui représente sans aucun doute le plus haut sommet de la première période ellingtonienne et que Stravinsky trouvait "plus beau que du Stravinsky", Duke a donné de multiples versions. tout comme pour *East St. Louis* ou *Black Beauty* et *The Mooche* (ces deux derniers, à paraître dans le Volume 3), il a enregistré *Black And Tan* pour à peu près toutes les firmes ayant requis ses services (Brunswick, Columbia, victor, Okeh...) en général, les critiques et les amateurs s'accordent à reconnaître en la version du 26 octobre 1927 la plus parfaite de toutes. Néanmoins, on peut lui préférer la toute première (7 avril 1927), moins bien enregistrée, certes, mais peut-être plus féroce, en tous cas plus sombre (les violentes punctuations de la basse à vent, employée en place de la basse à cordes, en sont peut-être la cause?). Et puis, l'on aura garde d'oublier les deux versions du 3 novembre 1927, fort différentes l'une de l'autre et où, dans ce cheval de bataille confectionné sur mesure par et pour Bubber Miley, celui-ci, malade, se trouve remplacé par le trompettiste acrobate "Jabbo" Smith (voir M.A.D. - EPM FDC 5110,

consacré à Charlie Johnson). Le son, cette fois est plus feutré - plus intimiste, pourrait-on presque dire -, mais l'esprit, lui, reste le même. A la veille de faire son entrée dans la légende du "Cotton Club", c'en est fait pour Duke Ellington : il a bien en main sa musique bien à lui et, si les musiciens se succèdent, le style demeure... Duke, néanmoins, préférera les garder auprès de lui le plus longtemps possible.

D.N.

1927 was a good year for Duke Ellington. Even before the previous year was out, he had signed up with music-publisher and impresario Irving Mills, a man noted neither for his generosity with royalties nor for his reticence about helping himself to generous rates of commission, yet a go-between who had all the right contacts. Lucrative engagements began to flow in, and Duke finally saw the big recording companies opening up their doors to him. Indeed, from 1924 to June 1926, he had made but a handful of sides (see M.A.D. - EPM FDC 5104, "Birth of a Band"), whereas he now found himself recording for Vocalion, committing to wax his first major works such as *East St. Louis Toodle-oo*, *Birmingham Breakdown* and *Immigration Blues*. In January and March of 1927 came gratifyingly warm welcomes first from Victor and then Columbia, the two giants of the industry. All this, no doubt, the work of Irving Mills.

And it was Mills who, in late 1927, eased Duke towards one of the major turning-points of his career by getting him to accept an offer from the renowned Cotton Club, an offer the illustrious King Oliver was rash enough to turn down because he considered it financially and artistically unworthy of his talent. A vital page in jazz history was thus turned, and Duke would continue to work more or less regularly at the Cotton Club until 1940.

Winning the confidence of the Cotton Club management and the big record companies was not something a recommendation alone could achieve. Duke himself had to prove his worth by being able to serve up music that was both popular and new, as well as suitably attractive and sophisticated. In short, there could be no substitute for real talent. At the ripe old age of 28, Duke was about to show he possessed plenty to that.

Over the previous two years, his little group - which by the summer of 1926 had begun gaining both in size and

stability - had held down an interesting residency at a club situated in a prime location at the corner of 49th Street and Broadway, once Barron Wilkins, now rechristened the Kentucky Club. Indeed, it was here that Irving Mills first heard this Ellington outfit. Duke did have other bookings too, and he even took part in the revue "Messin' Around" at the "Plantation Café".

This was the very period, Duke stated later, that his music assumed its true coloration and originality, a point his recording illustrate admirably. The 1924-25 sides may have their moments (thanks mainly to trumpeter Bubber Miley and trombonist Charlie Irvis), but the arrangements and execution still leave a lot to be desired. Until early 1926, personnel changes posed a constant problem, with soloists frequently borrowed from other orchestras (notably those of Fletcher Henderson, McKinney's Cotton Pickers and Charlie Johnson).

Duke needed not just ability, but stability, in order to make the artistic progress he sought. Such progress becomes audible during the latter half of 1926 with the initial versions of *East St. Louis Toodle-oo*, *Birmingham Breakdown*, *Immigration Blues* and *The Creeper*. Hardly surprising, then, we should find this new-found mastery coincides with the confirmation of the Kentucky Club residency, the encounter with Irving Mills and the sudden interest of the big record companies.

This change of fortunes brought about a welcome consistency in the personnel of what was still only a medium-sized outfit : two trumpets, trombone, three reeds and rhythm section. Drummer Sonny Greer, banjoist Fred Guy and saxophonist Otto "Toby" Hardwicke were three old buddies from Washington days, and their musical understanding with Duke was well-nigh perfect. But there can be no doubting the paramount importance of the return of growl-merchant Bubber Miley to one of the

trumpet chairs and the replacement of trombonist Charlie Irvis by Joe "Tricky Sam" Nanton. Thanks specifically to these two, the orchestra acquired an artistic dimension it would never relinquish, no matter what the personnel. Around Miley and Nanton, the orchestra had built up further extra strength in the persons of trumpeter Louis Metcalfe, clarinetist Rudy Jackson and, of immense significance, the young baritone-saxophonist Harry Carney, linchpin of the band from now until the end of his life almost 50 years later. All of which meant that by the end of 1926 Ellington had become truly Ellington, the selfsame Ellington still so familiar today as we begin to approach the twentieth anniversary of his death.

While the Duke Ellington orchestra now firmly established, our curtain rises in January 1927. The repertoire consists of a series of compositions of quite startling modernity, every bit as fresh today as when recorded more than six decades ago. Among them, of course, following a first tentative effort that appeared in Volume 1, are multiple versions of the famous *East St. Louis Toodle-oo*, destined to remain the orchestra's signature-tune until the arrival of *Take the "A" Train* in 1941.

*New Orleans Lowdown* and *Song of the Cotton Field* are two more blues-structured compositions, also played in that similar growl-fashion later referred to as the "jungle style".

*Soliloquy* and *What Can a Poor Fellow do?*, although from the pens of white composers, nevertheless emerge with the typical Ducal stamp. *Creole Love Call*, *Blues I Love to Sing* and *Chicago Stomp Down*, all three masterpieces, find Duke exploiting the highly effective technique of blending the bewitching voice of singer Adelaide Hall, instrumental fashion into the arrangement.

Perhaps the most remarkable performance of all is that of a composition by Duke and Bubber Miley, inspired by a

daring dance routine they had witnessed together. *Black and Tan Fantasy*, a jewel of sombre brilliance, without doubt marks the very peak of this initial Ellington period. It is a piece that Stravinsky himself claimed "more beautiful than Stravinsky", and one Duke would re-explore on record on many occasions.

Indeed, just as he did with *Essex St. Louis Toodle-Oh*, *Black Beauty* or *The Mooche* (the last two will feature in Volume 3), Duke recorded *Black and tan* for just about every company he was involved with, whether Brunswick, Columbia, Victor, Okeh or whomever. Generally speaking, critics and fans concur that the version cut on 26th October 1927 is the one coming closest to perfection. A few may nevertheless prefer the first version of all, committed to wax on 7th April 1927 : less well recorded,

no doubt about that, but perhaps more biting and certainly more sombre in mood (due maybe to the presence of tuba in place of string-bass). Yet we cannot afford to overlook either of the two very different versions made on 3rd November 1927, on which an ailing Buster Miley - for whom the piece was composed to measure - is replaced by the acrobatic Jabbo Smith. Although the sound is this time more velvety, even more intimate, the spirit remains the same.

On the eve of his entry into Cotton Club legend, Duke, a masterly artist now in total control of his music, has here reached his first maturity. Henceforth, the musicians may change, but the style is firmly set.

Adapted from the French by Don Waterhouse.



DUKE ELLINGTON Vol. 2 - Black and Tan Fantasy

FDC 5111

- 1 IF YOU CAN'T HOLD THE MAN YOU LOVE 2:47  
(I. Kahal - S. Fain)
- 2 NEW ORLEANS LOWDOWN 3:00  
(E. Ellington)
- 3 SONG OF THE COTTON FIELD 3:01  
(E. Ellington)
- 4 BIRMINGHAM BREAKDOWN 2:39  
(E. Ellington)
- 5 EAST ST. LOUIS TOODLE-OO 2:59  
(E. Ellington - J. Miley)
- 6 EAST ST. LOUIS TOODLE-OO 3:04  
(E. Ellington - J. Miley)
- 7 HOP HEAD 2:56  
(E. Ellington - O. Hardwicke)
- 8 DOWN IN OUR ALLEY BLUES 3:01  
(E. Ellington)
- 9 BLACK AND TAN FANTASY 3:18  
(E. Ellington - J. Miley)
- 10 SOLILOQUY 3:05  
(R. Bloom)
- 11 WASHINGTON WOBBLE (take 1) 2:52  
(E. Ellington)
- 12 WASHINGTON WOBBLE (take 2) 2:47  
(E. Ellington)

- 13 CREOLE LOVE CALL 3:10  
(E. Ellington - J. Miley - R. Jackson)
- 14 THE BLUES I LOVE TO SING (take 1) 3:00  
(E. Ellington - J. Miley)
- 15 THE BLUES I LOVE TO SING (take 2) 3:05  
(E. Ellington - J. Miley)
- 16 BLACK AND TAN FANTASY 3:03  
(E. Ellington - J. Miley)
- 17 WASHINGTON WOBBLE (take 5) 2:55  
(E. Ellington)
- 18 WHAT CAN A POOR FELLOW DO? 3:07  
(B. Myers - E. Shoebel)
- 19 BLACK AND TAN FANTASY (take B) 3:20  
(E. Ellington - J. Miley)
- 20 BLACK AND TAN FANTASY (take C) 3:14  
(E. Ellington - J. Miley)
- 21 CHICAGO STOMP DOWN 2:43  
(Creamer - Johnson)
- 22 HARLEM RIVER QUIVER (BROWN BERRIES) (take 1) 2:45  
(Fields - Healy - McHugh)
- 23 HARLEM RIVER QUIVER (BROWN BERRIES) (take 3) 2:40  
(Fields - Healy - McHugh)
- 24 EAST ST. LOUIS TOODLE-OO 3:31  
(E. Ellington - J. Miley)

- (1) Evelyn Preer with Duke Ellington Orchestra, Jan. 1927
- (2-3) Duke Ellington & His Kentucky Club Orchestra, Feb. 1927
- (4-5) Duke Ellington & His Orchestra, Feb./March 1927
- (6 to 9) The Washingtonians, March/April 1927
- (10) The Washingtonians, April 1927
- (11-12) Duke Ellington & His Orchestra, Oct. 1927
- (13 to 17) Duke Ellington & His Orchestra, feat. Adelaide Hall, Oct. 1927
- (18 to 24) Duke Ellington & His Orchestra, Nov./Dec. 1927

Photo : X  
Cover Design : Jean Buzelin

Details inside

EPM, 188, bd Voltaire, 75011 Paris

FDC 5111

ADE 664

AA



Distribution EPM/ADES  
© 1927 © EPM 1990  
All trademarks and logos  
are protected.  
Made in France



FDC 5111

DUKE ELLINGTON Vol. 2 - Black and Tan Fantasy

