



- |    |  |           |    |   |           |
|----|--|-----------|----|---|-----------|
| 11 | <b>DIGA DIGA DOO</b> 252<br>(J. McHugh - D. Fields)          | 400859-B  | 15 | <b>LOUISIANA</b> 258<br>(Johnson - Razaf - Shaler)                            | E 28360-A |
| 12 | <b>DOIN' THE NEW LOWDOWN</b> 3'06<br>(J. McHugh - D. Fields) | 400860-B  | 16 | <b>AWFUL SAD</b> 3'14<br>(E. Ellington)                                       | E 28441-A |
| 13 | <b>BLACK BEAUTY</b> 3'00<br>(E. Ellington)                   | 401172-B  | 17 | <b>THE MOOCHE</b> 3'30<br>(E. Ellington - I. Mills)                           | 47799-2   |
| 14 | <b>SWAMPY RIVER</b> 2'47<br>(E. Ellington)                   | 401173-B  | 18 | <b>SANTA CLAUS,<br/>BRING MY MAN BACK</b> 257<br>(P. Grainger)                | 48100-1   |
| 15 | <b>THE MOOCHE</b> 3'11<br>(E. Ellington - I. Mills)          | 401174-A  | 19 | <b>I DONE CAUGHT YOU BLUES</b> 253<br>(P. Grainger)                           | 48101-2   |
| 16 | <b>MOVE OVER</b> 3'02<br>(E. Ellington - I. Mills)           | 401176-B  | 20 | <b>I CAN'T GIVE YOU<br/>ANYTHING BUT LOVE</b> 3'01<br>(J. McHugh - D. Fields) | 48102-2   |
| 17 | <b>HOT AND BOTHERED</b> 3'16<br>(E. Ellington)               | 401177-A  | 21 | <b>NO, PAPA, NO</b> (take 1) 3'17<br>(V. Spivey)                              | 48103-1   |
| 18 | <b>THE MOOCHE</b> (take 1) 2'49<br>(E. Ellington - I. Mills) | 108446-1  | 22 | <b>NO, PAPA, NO</b> (take 2) 3'17<br>(V. Spivey)                              | 48103-2   |
| 19 | <b>THE MOOCHE</b> (take 2) 2'46<br>(E. Ellington - I. Mills) | 108446-2  | 23 | <b>HOTTENTOT</b> 2'27<br>(J. McHugh - D. Fields)                              | 108532-3  |
| 20 | <b>HOT AND BOTHERED</b> 2'46<br>(E. Ellington - I. Mills)    | 108447-2  | 24 | <b>MISTY MORNIN'</b> 2'44<br>(A. Whetsol - E. Ellington)                      | 108533-3  |
| 21 | <b>MOVE OVER</b> 2'56<br>(E. Ellington - I. Mills)           | 108448-1  | 25 | <b>BANDANA BABIES</b> 3'16<br>(J. McHugh - D. Fields)                         | 48166-2   |
| 22 | <b>HIT ME IN THE NOSE BLUES</b> 3'16<br>(H. Gray)            | 3532-B    | 26 | <b>DIGA DIGA DOO</b> 256<br>(J. McHugh - D. Fields)                           | 48167-2   |
| 23 | <b>IT'S ALL COMING HOME TO YOU</b> 2'37<br>(unknown)         | 3533-B    |    |   |           |
| 24 | <b>THE MOOCHE</b> 3'07<br>(E. Ellington - I. Mills)          | E 28359-A |    |   |           |
- (1-2) The Harlem Footwarmers : Arthur Whetsol, James "Bubber" Miley (tp), Joe "Tricky Sam" Nanton (tb), Johnny Hodges (as, ss, cl), Albany "Barney" Bigard (ts, cl), Harry Carney (bs, as, cl), Edward Kennedy "Duke" Ellington (p, arr, lead), Fred Guy (bjo), Wellman Braud (b), William "Sonny" Greer (dm), Irving Mills (vo). NYC, 10/07/1928.
- (3-4) Duke Ellington (p solo). NYC, 01/10/1928.
- (5-6-7) Duke Ellington & His Orchestra : same as for (1) but Lonnie Johnson (g), Baby Cox (vo) add. NYC, 01/10/1928.
- (8, 9, 10, 11) The Washingtonians (The Lumberjacks on some labels) : same as for (1). NYC, early 10/1928.
- (12) Ozzie Ware with The Whoopee Makers : Ozzie Ware (vo) acc. by Arthur Whetsol (tp), Joe Nanton (tb), Barney Bigard (cl), Duke Ellington (p), Fred Guy (bjo), Wellman Braud (b), Sonny Greer (dm). NYC, early 10/1928 (same session).
- (13) Ozzie Ware (vo), Duke Ellington (p). NYC, early 10/1928 (same session).
- (14-15) Duke Ellington & His Cotton Club Orchestra : same as for (1). NYC, 17/10/1928.
- (16) Same as for (1) but Freddie Jenkins (tp), Harry White (tb), add. NYC, 20/10/1928.
- (17, 20, 21, 22) Arthur Whetsol, Freddie Jenkins (tp), Joe Nanton (tb), Johnny Hodges (as, ss, cl), Barney Bigard (ts, cl), Harry Carney (bs, as, cl), Duke Ellington (p, arr, lead), Fred Guy (bjo), Billy Taylor (tu), Sonny Greer (dm), Baby Cox & Goodie Goodwin [Irving Mills] (vo on 20), Ozzie Ware (vo on 22). NYC, 30/10/1928.
- (18-19) Ozzie Ware with Duke Ellington's Hot Five : Ozzie Ware (vo) acc. by poss. Arthur Whetsol (tp), Barney Bigard (cl), Duke Ellington (p), Billy Taylor (tu). NYC, 30/10/1928.
- (23-24) The Whoopee Makers : same as for (20) but Cox, Mills, Ware out. NYC, early 11/1928.
- (25-26) Duke Ellington & His Cotton Club Orchestra : same but Bubber Miley (tp), Otto Hardwicke (as, bs) add., Wellman Braud (b) replaces Taylor, Ozzie Ware & Irving Mills (vo). NYC, 15/11/1928.

Photo : X  
Cover design : Jean Buzelin

Depuis les derniers jours de 1927, l'orchestre de Duke Ellington joue régulièrement au Cotton Club et, plus que n'importe quel autre groupe, il contribuera à rendre fameux — on pourrait écrire "unique" — cet établissement.

L'an 1928 sera marqué par d'importants changements, tant dans l'esthétique que dans l'ordre de la formation elle-même. Duke, on le sait, savait mieux s'attacher les musiciens qu'un Fletcher Henderson chez qui, la plupart du temps on ne faisait que passer. D'emblée Ellington avait su créer entre lui, sa musique et ses hommes un étroit rapport de dépendance, une sorte de lien existentiel et, lorsqu'un membre de la famille décidait de s'en aller, il n'était jamais exclu qu'il revienne un jour. Justement, en 1928, deux solistes importants s'en vont : le clarinettiste néo-orléanais Rudy Jackson et l'un des amis d'enfance du chef, l'altiste Otto Hardwicke. Le premier ne reviendra jamais, mais le second, parti en France à cause d'une dame, ne manquera pas de redevenir ellingtonien de temps en temps. Début 1929, ce sera au tour de "Bubber" Miley de partir. Lui non plus ne reviendra pas, mais il est vrai qu'il n'en eut guère le temps, puisqu'il mourut en 1932... Pour palier la défection de Jackson et Hardwicke, Duke leur dénicha sur le champ des remplaçants qui les valaient bien — pour dire le moins ! Tout comme Jackson, Albany "Barney" Bigard venait de La Nouvelle-Orléans; tout comme lui, il avait joué au cours des années précédentes à Chicago puis à New York au sein des Dixie Syncopators de King Oliver; davantage que lui, il jouait de la clarinette dans le style développé par les Créoles du Sud et les gens des îles. Un jeu souple, velouté, onctueux, délicat et viril en même temps, chaleureux et épique... Bref, ce dont Ellington avait besoin. Et puis, Barney pratiquait aussi dans un style assez proche, le saxophone ténor (c'est même pour en jouer, de préférence à la clarinette, qu'Oliver l'avait engagé). "Un style assez proche", cela veut dire qu'il ne ressemblait en rien à un Coleman Hawkins ou à un Bud Freeman, les deux maîtres de l'instrument à la fin des années 20. Les fanfares, les petits jazz bands de La Nouvelle-Orléans, comptaient

depuis belle lurette dans leurs rangs des saxophonistes, contrairement à ce qu'ont affirmé ceux qui, du haut du semblant de leur savoir, parlent de "jazz Nouvelle-Orléans" sans avoir appréhendé le centième de la richesse de la musique en question. Bigard, lui, en savait toutes les subtilités et sa manière est en parfaite conformité avec sa culture... Pour prendre la place d'Hardwicke, le batteur Chick Webb recommanda, dit-on, au Duke le jeune Johnny Hodges qui avait joué chez lui quelque temps. Ce jour-là, il fit une bonne affaire — Duke, pas Chick Webb! Ce jour-là, il fit l'imperte d'un grand créateur, l'un des premiers qui se fut débarrassé du jeu staccato propre aux saxophonistes de ce temps-là. Coleman Hawkins (au ténor) s'y essayait sans cesse depuis déjà quelques années et, de temps en temps, réussissait. Chez les altistes, il n'y avait guère, côté noir que Benny Carter, côté blanc que Jimmy Dorsey, pour y parvenir... D'un seul coup (de maître!), Hodges les rattrapa et, osons le dire, les dépassa. D'une courte tête, certes, mais enfin, le fait est avéré. Son jeu, d'une souveraine décontraction, léger, aérien, sinueux, ellingtonien avant même de l'être, s'intégra parfaitement dans le monde toujours mouvant d'Ellington. Barney Bigard racontait qu'il n'avait accepté l'engagement que pour quelques semaines et que, dépaycé, il n'avait qu'une envie : prendre le large le plus vite possible! Il restera finalement près de quatorze ans chez Duke (la magie ellingtonienne, toujours!). Hodges, lui, ne cherchera presque jamais à s'en aller : immédiatement, il trouva un univers à sa mesure, ou (ce qui revient sensiblement au même) la mesure de son univers. Dès les premières gravures (voir Vol. 3), tout est en place et y restera. A peine si, au début des années cinquante, le "lapin" (le surnom de Hodges dans l'orchestre, parce qu'il raffolait de sandwichs à la salade) tenta de voler de ses propres ailes... Mais il revint... On revient (presque) toujours...

Le "lapin" et Bigard sont en vedette dans presque toutes les faces du quatrième volume. Avec l'arrivée des deux nouveaux, Duke, en effet, a commencé à modifier

sensiblement son écriture, et la chose ira encore en s'accroissant au cours des années suivantes. Avec ses propres compositions, nul problème ne se pose : il se met dans la tête, dans les doigts de chacun de ses solistes et... leur fait confiance! Avec les standards, les chansonnettes à la mode qu'on lui demande parfois (souvent) d'enregistrer aussi, il repense tout à sa manière et l'ensemble se trouve ramené au cas de figure précédent!... Dès 1928, Duke Ellington, c'est un peu la même chose que Stravinsky ou que Bartok. Il faudrait bien que cela finit par se savoir un jour. Grâce à la présence de Hodges et de Bigard, Duke peut revoir l'équilibre de son orchestre. La section des saxophonistes, toujours puissamment soutenue par le jeune Harry Carney au baryton, s'en trouva soulagée — plus libre, plus légère, en quelque sorte. On lui inventa de nouveaux sons, on mit en place davantage de trios de clarinettes, on opposa mieux à propos sa suavité à la férocité de la section des cuivres. Un langage, tant qu'il ne s'appauvrit pas, ne cesse de s'enrichir. Celui de Duke Ellington ne cessa de s'enrichir au cours de l'année 1928... On en trouve ici maints exemples, notamment *The Mooche* l'une des grandes compositions ellingtoniennes, un "evergreen" (un "toujours vert"), qui a donné, tout naturellement, son titre à cet album... En 28, Duke (pas fou, le guépard!) continuait, comme par le passé, à faire des disques pour trente-six firmes différentes, les très grosses, les moyennes et même (encore) les petites. Donc, des versions de *The Mooche*, cet album en regorge et il n'y en a pas deux semblables. Les connaisseurs avouent un petit faible pour la version Brunswick du 17 octobre 1928, en bonne partie sans doute à cause de l'étonnant dialogue entre la farouche trompette "oua oua" de Bubber Miley et l'alto illuminé de Hodges, lequel, à la suite, s'octroie un de ces flamboyants solos dont il déteint le secret. Néanmoins, la toute première version, gravée pour la firme Okeh le 1<sup>er</sup> octobre, n'est point sans charmes, qui donne à entendre Baby Cox, intéressante spécialiste du chant "scat". A noter au passage que cette

dame, malgré une parenté stylistique certaine, n'est pas la merveilleuse Adelaide Hall, ainsi que l'on cru parfois certains discographes. Il ne s'agit pas davantage d'Ida Cox. En réalité, Baby Cox, à l'époque, chantait et dansait en compagnie d'Edith Wilson et "Jazzlips" Richardson dans la revue de Fats Waller *Hot Chocolates*... En l'absence d'Adelaide partie se produire en Europe, Duke, désireux de poursuivre l'expérience inaugurée avec *Creole Love Call* et *Blues I Love To Sing* (voir Vol. 2) où la voix humaine est traitée comme un instrument, fit souvent appel à Baby Cox. C'est ainsi que l'on peut entendre celle-ci dialoguer avec la trompette de Miley dans *Hot And Bothered*, chef-d'œuvre de virtuosité gravé lui aussi le 1<sup>er</sup> octobre. A signaler que pour cette séance, la firme Okeh invite le guitariste de blues Lonnie Johnson à se joindre à l'orchestre. Celui-ci avait gagné un concours de blues à St. Louis dont le premier prix consistait à enregistrer avec quelques célébrités. Outre Ellington, on lui fit également graver quelques cires avec le Hot Five de Louis Armstrong et avec les Chocolate Dandies (alias, les McKinney's Cotton Pickers). Ici, loin de perturber le bon déroulement des événements, sa guitare vient ajouter à l'ensemble une note inhabituelle. Baby Cox, flanquée cette fois de l'imprésario-chanteur Irving Mills, revient à la charge dans *I Can't Give You Anything But Love*, alors qu'elle est remplacée par sa collègue Ozzie Ware sur *Diga Diga Doo* et dans la version vocal de *No, Papa No*, un de ces blues à double sens qui fleurissaient un peu partout en ce temps-là. Ozzie Ware se trouva elle aussi assez souvent au côté du Duke au cours de ce mois d'octobre 28. Après *Hit Me In The Nose* où un contingent de l'orchestre l'accompagne, elle se contente, sur *It's All Coming Home To You*, du seul piano du chef. On la retrouve quelques jours plus tard, de nouveau avec le petit comité, sur *Santa Claus Bring My Man Back* et *Done Caught You Blues*, deux choses fort rares qu'elle chante avec conviction. Bubber Miley étant absent ce 30 octobre, on a toujours eu quelques doutes quant à l'identité d'un des trompettistes ayant participé à la séance. De

toute évidence Arthur Whetsol, le vieux compagnon d'Ellington, est bien là, mais on n'est pas complètement sûr de la présence du nouveau venu, Freddie Jenkins, arrivé dans le groupe vers la mi-octobre, semble-t-il... Un spécialiste comme Alexandre Rado penche pour un musicien du Sud, disciple de King Oliver. Mais, après tout, on peut supposer que Jenkins, arrivé depuis peu, n'était guère encore très familiarisé avec le style de l'orchestre et jouait encore dans un style assez différent de celui qu'il adoptera par la suite... Toujours est-il que la version de *The Mooche* gravée ce jour — la cinquième de cet album! —, sans doute à cause de cela et de l'absence de Miley, se révèle fort différente des précédentes, moins farouche, plus apaisée...

Miley, que l'on se rassure, est en revanche bien là lors des autres séances et brille de tous ses feux, notamment dans ces thèmes de Jimmy McHugh et Dorothy Fields, écrits pour l'édition 1928 de la revue noire des "Blackbirds", *Bandanna Babies* et surtout *Diga Diga Doo*. Et puis, on se gardera soigneusement d'oublier le patron lui-même : le 1er octobre, Duke qui a toujours préféré jouer de l'orchestre, se décide tout-de-même à donner deux solos de piano, les délicats *Black Beauty* dont on connaît déjà les versions orchestrales (voir Vol. 3) et *Swampy River*. Et, derrière l'influence encore perceptible de James P. Johnson, rejoignant celle du directeur d'orchestre et de l'arrangeur, l'originalité du pianiste pointe le bout du museau.

D.N.

Since the closing weeks of 1927, the Duke Ellington Orchestra had been playing regularly at the Cotton Club. More than any other single group, it was Duke's that made this New York establishment famous, even unique. The year 1928 brought significant changes, both in the physical composition and esthetic approach of the orchestra. Duke, as we know, was more skilled at holding his men than a leader such as Fletcher Henderson, whose

highly reputed outfit, for most musicians, simply meant a temporary stop. Ellington, on the other hand, had fostered an almost existential bond with his musicians, so that even when people left, it remained constantly on the cards they would one day come back. And, in 1928, two important soloists did leave: New Orleans clarinetist Rudy Jackson, and one of Duke's childhood friends, alto-saxophonist Otto Hardwicke. The first would never return; the second, tempted off to France in pursuit of a lady, would remain an Ellingtonian, albeit intermittently, for some time to come. Then, in 1929, it was Bubber Miley's turn to leave. He, too, would fail to return; but then he hardly had the time, for he died prematurely in 1932.

To take over from Jackson and Hardwicke, Duke immediately came up with two outstanding replacements. Like Rudy Jackson, Albany "Barney" Bigard hailed from New Orleans; like Jackson, he had played — first in Chicago, then in New York — with the King Oliver Dixie Syncopators; and, more than Jackson, he played clarinet in the style of the Southern Creoles. Delicate, supple, fluid and velvety, yet spicily warm and virile, Bigard's clarinet was exactly what Ellington required. What's more, without much altering his style, Bigard also played tenor-saxophone, the main reason King Oliver had taken him on. "Without much altering his style" means, of course, that he in no way resembled Coleman Hawkins or Bud Freeman, the two masters of the instrument in these late twenties. Indeed, New Orleans bands, contrary to the illinformed statements of so many who loudly proclaim their knowledge of such matters, had frequently included saxophonists in their ranks; which means Bigard used the instrument in perfect harmony with his native culture.

To replace Otto Hardwicke, Duke — on drummer Chick Webb's recommendation, it is said — signed on an ex-Webb sideman, a young saxophonist by the name of Johnny Hodges. The drummer had surely done Duke a bigger favour than he realised, for Hodges turned out to be done of jazz's great creators. He was one of the very first to rid himself

to the staccato style then prevalent among saxophonists, something Coleman Hawkins had been attempting to do on tenor, with only intermittent success, for many years past. Among alto-players, only Benny Carter and Jimmy Dorsey had succeeded in effecting the transformation, but Hodges soon caught them up, and — let us not hesitate to admit — even surpassed them. Only by a little, perhaps, but his recordings provide all the eloquent proof we need! Hodges' playing — regally relaxed, light, airy, sinuous, and instinctively Ellingtonian — meshed in perfectly with the constantly moving world of Ellington. Barney Bigard once recounted that he had joined Ellington with the idea of staying only a few weeks, and that his overriding ambition was to move on. In the event, he stayed fourteen years! Hodges, for his part, for long showed not the slightest inclination to depart: the Ellington world seemed made for him, and he for it. From his very first recordings with the band (see Vol. 3), everything slotted perfectly into place, and always continued to do so. Indeed, it would take until the 1950s for Hodges (affectionately known as Rabbit because of this partiality for lettuce sandwiches) to succumb to the urge to seek out fresh pastures. He set himself up as leader of his own outfit, yet within less than five years was back in the Ellington fold. This time, only death would part him from Duke.

Hodges and Bigard feature on almost every single track of this fourth volume. With their arrival, Duke began to make significant changes in his writing, changes that would soon gather pace. With his own compositions, this of course proved no problem. As for pieces drawn from other sources — whether standards, or popular songs he was all too often pushed into recording — these posed no particular problem either : Duke simply reworked them Ellington fashion! Certainly, the presence of the two newcomers enabled him to rethink the whole balance of his orchestra. The reed section, always firmly underpinned by the young Harry Carney on baritone-sax, now took on a fresh lease of life. Duke pressed it into service to weave new sounds, to set

up clarinet trios on a more systematic basis, and to make more probing exploration of the smoothness of the reeds when set against the ferocity of the brass. The Ellington palette emerged all the richer, as the present volume constantly demonstrates. The outstanding example, without a doubt, in *The Mooche*. One of the great Ellingtonian evergreens, it quite naturally lends its name to this album. In 1928, Duke, showing considerable commercial cunning, continued to record for a multiplicity of labels. Consequently, *The Mooche* crops up time and again in this collection, and no two versions turn out the same. Connoisseurs generally admit a slight preference for the 17 October 1928 Brunswick version, probably because of the breathtaking dialogue between the trenchant, plunger-muted trumpet of Bubber Miley and the limpid alto-sax of Johnny Hodges. In addition to which, Rabbit serves up one of those scintillating solos of which it seems only he held the secret. Nevertheless, the very first version of this same composition, cut for Okeh a little more than two weeks earlier, is certainly not without its charms, and gives us a welcome opportunity to hear Baby Cox doing her scat routine. We must not confuse Baby Cox, despite similarities of style, with the wonderful Adelaide Hall, as certain discographers have managed to do in the past. Nor, indeed, with Ida Cox. The girl in question was a singer and dancer in the Fats Waller revue "Hot Chocolates", featuring Edith Wilson and "Jazzlips" Richardson. As Adelaide Hall had now left for Europe, Duke often called upon Baby Cox's services when he wanted to pursue the experiment of using the voice in an instrumental role, something he had launched with *Creole Love Call* and *Blues I Love To Sing* (see Vol. 2). Hence, this same session also features Cox in a wonderful dialogue with trumpeter Bubber Miley on *Hot And Bothered*. This particular Okeh session, which took place on 1 October 1928, offers the bonus of a special guest. Blues guitarist Lonnie Johnson had won a competition in St. Louis, of which the first prize was a series of recordings with various celebrities. One of these

was Ellington, and the others Louis Armstrong and the Chocolate Dandies (alias McKinney's Cotton Pickers). Here, far from getting in the way, the Johnson guitar makes a fascinating contribution to the Ellington ensemble sound. Baby Cox returns to the fray alongside impresario-cum-singer Irving Mills on *I Can't Give You Anything But Love*, but is replaced by her colleague Ozzie Ware on *Diga Diga Doo* and the vocal version of *No, Papa, No*, one of those double-entendre blues so popular at the time. Indeed, Ozzie Ware was another frequent visitor to the studios alongside Duke during that October of 1928. Following *Hit Me In The Nose*, on which she is accompanied by a contingent from the orchestra, she turns up again, this time with Duke alone, on *It's All Coming Home To You*. A couple of weeks later, the small group returned to duty to back Miss Ware on *Santa Claus Bring My Man Back* and *I Done Caught You Blues*, two extremely rare items that find her singing with impressive conviction. Bubber Miley having gone absent on that 30 October, there has always been a doubt concerning the identity of the second trumpet-player on this session. Quite clearly, Arthur Whetsol, one of Duke's longstanding cohorts, is in the ranks, but we cannot be entirely sure about the presence of

Freddie Jenkins, a newcomer reputedly in the line-up since the middle of that month. Ellington specialist Alexandre Rado believes the man is some King Oliver disciple from the South, but we must not exclude the possibility it is indeed Jenkins, so new to the ranks that he is not yet into his subsequently familiar style. Whatever, this version of *The Mooche*, the fifth of the album and without Miley, turns out very different from the others, distinctly more calm and less intense.

Miley, however, is palpably present on the other orchestrasessions, turning up in especially crackling form on the two Jimmy McHugh-Dorothy Fields pieces written for the 1928 version of the "Blackbirds" revue, *Bandanna Babies* and *Diga Diga Doo*. Despite the undoubted impact of Miley, we must on no account overlook the leader himself. On the 1 October session, Duke, whose favourite instrument was always his orchestra, suddenly decides to serve up a couple of piano solos, the delicate *Black Beauty* (of which the orchestral versions are in Vol. 3) and *Swampy River*. Behind the still perceptible influence of James P. Johnson, and joining forces with that of the bandleader and arranger, the originality of the pianist is beginning to show.

Adapted from the French by Don Waterhouse.

#### THE HOT 'N SWEET / M.A.D. COLLECTION (excerpt)

151022 - NEW YORK HORNS B. Miley, T. Morris, R. Stewart... 1924/25

151032 - JAMES P. JOHNSON Harlem Stride Piano 1921/29

151102 - CHARLIE JOHNSON The Complete 1925/29

151262 - FREDDY KEPPARD New Orleans Giants Vol. 1 1923/28

151282 - DUKE ELLINGTON Vol. 5 Harlemania 1928/29

151292 - DUKE ELLINGTON Vol. 6 Cotton Club Stomp 1929

151142 - FATS WALLER Vol. 1 Special Piano & Organ (*Coffret de 3 CD*)

151152 - DUKE ELLINGTON Vol. 1 The Complete Recordings (*Coffret de 3 CD*)

151162 - JELLY ROLL MORTON Vol. 1 Creole Genius (*Coffret de 3 CD*)

151172 - CLARENCE WILLIAMS Vol. 1 The 1923/31 Recordings (*Coffret de 3 CD*)

---

Si vous désirez être tenu au courant de nos publications au moment de leur sortie, veuillez envoyer votre adresse en mentionnant les musiques qui vous intéressent : Classique - Jazz/Blues - Variétés, à EPM, 188, bd Voltaire, 75011 Paris.

151272

## DUKE ELLINGTON Vol. 4 - The Mooche

- |    |   |           |    |   |           |
|----|---|-----------|----|---|-----------|
| 1  | DIGA DIGA DOO 2'52<br>(J. McHugh - D. Fields)         | 400859-B  | 15 | LOUISIANA 2'58<br>(Johnson - Razaf - Shafer)                          | E 28360-A |
| 2  | DOIN' THE NEW LOWDOWN 3'06<br>(J. McHugh - D. Fields) | 400860-B  | 16 | AWFUL SAD 3'14<br>(E. Ellington)                                      | E 28441-A |
| 3  | BLACK BEAUTY 3'00<br>(E. Ellington)                   | 401172-B  | 17 | THE MOOCHE 3'30<br>(E. Ellington - I. Mills)                          | 47799-2   |
| 4  | SWAMPY RIVER 2'47<br>(E. Ellington)                   | 401173-B  | 18 | SANTA CLAUS,<br>BRING MY MAN BACK 2'57<br>(P. Grainger)               | 48100-1   |
| 5  | THE MOOCHE 3'11<br>(E. Ellington - I. Mills)          | 401174-A  | 19 | I DONE CAUGHT YOU BLUES 2'53<br>(P. Grainger)                         | 48101-2   |
| 6  | MOVE OVER 3'02<br>(E. Ellington - I. Mills)           | 401176-B  | 20 | I CAN'T GIVE YOU<br>ANYTHING BUT LOVE 3'01<br>(J. McHugh - D. Fields) | 48102-2   |
| 7  | HOT AND BOTHERED 3'16<br>(E. Ellington)               | 401177-A  | 21 | NO, PAPA, NO (take 1) 3'17<br>(V. Spivey)                             | 48103-1   |
| 8  | THE MOOCHE (take 1) 2'49<br>(E. Ellington - I. Mills) | 108446-1  | 22 | NO, PAPA, NO (take 2) 3'17<br>(V. Spivey)                             | 48103-2   |
| 9  | THE MOOCHE (take 2) 2'46<br>(E. Ellington - I. Mills) | 108446-2  | 23 | HOTTENTOT 2'27<br>(J. McHugh - D. Fields)                             | 108532-3  |
| 10 | HOT AND BOTHERED 2'46<br>(E. Ellington - I. Mills)    | 108447-2  | 24 | MISTY MORNIN' 2'44<br>(A. Whetsol - E. Ellington)                     | 108533-3  |
| 11 | MOVE OVER 2'56<br>(E. Ellington - I. Mills)           | 108448-1  | 25 | BANDANA BABIES 3'16<br>(J. McHugh - D. Fields)                        | 48166-2   |
| 12 | HIT ME IN THE NOSE BLUES 3'16<br>(H. Gray)            | 3532-B    | 26 | DIGA DIGA DOO 2'56<br>(J. McHugh - D. Fields)                         | 48167-2   |
| 13 | IT'S ALL COMING HOME TO YOU 2'37<br>(unknown)         | 3533-B    |    |   |           |
| 14 | THE MOOCHE 3'07<br>(E. Ellington - I. Mills)          | E 28359-A |    |   |           |

- (1-2) The Harlem Footwarmers, July 1928  
 (3-4) Duke Ellington, piano solo, Oct. 1928  
 (5 to 7) Duke Ellington & His Orchestra, Oct. 1928  
 (8 to 11) The Washingtonians, Oct. 1928  
 (12) Ozzie Ware with The Whoopee Makers, Oct. 1928  
 (13) Ozzie Ware with Duke Ellington, piano, Oct. 1928

Photo : X

Cover design : Jean Buzelin

- (14 to 16) Duke Ellington & His Cotton Club Orchestra, Oct. 1928  
 (17, 20 to 22) Duke Ellington & His Cotton Club Orchestra, Oct. 1928  
 (18-19) Ozzie Ware with Duke Ellington's Hot Five, Oct. 1928  
 (23-24) The Whoopee Makers, Nov. 1928  
 (25-26) Duke Ellington & His Cotton Club Orchestra, Nov. 1928

Details inside

Hot'n'Sweet, a label of EPM, 188, bd Voltaire, 75011 Paris

151272

AD 065

AAD

COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIODirectly transferred from  
original 78rpm and from  
original metal parts.MAD DOCUMENTS  
ARCHIVES  
LUSBOUESAUVIDIS  
DISTRIBUTION© 1928 © EPM 1992  
All trademarks and logos  
are protected.  
Made in France

DUKE ELLINGTON Vol. 4 - The Mooche

151272